

ODIN QUARANTA

DOSSIER

A cura di Mirella Schino

Mirella Schino
UN GUSTO PER LA VITA

Dell'Odin Teatret fanno ancora parte alcuni dei suoi fondatori. Ma sono passati quarant'anni e non conosco nessun altro che l'abbia visto fondare. È un gruppo antico, e un teatro famoso, una delle grandi eccezioni del Novecento. Proprio per questo, mi sembra che bisognerebbe aprire l'introduzione a questo dossier per i suoi quarant'anni con la domanda: chi è l'Odin?

La prima risposta dovrebbe fornire le informazioni oggettive.

L'Odin Teatret è un gruppo danese fondato in Norvegia (da un regista italiano, Eugenio Barba) nel 1964. È considerato «di identità teatrale anomala», a causa della auto-formazione dei suoi attori e della mancanza di legami con una tradizione nazionale, ma anche per un linguaggio estetico particolare, influenzato da esperienze, a loro volta, inconsuete (Grotowski e il teatro orientale), e che ancor più venivano sentite come tali negli anni Sessanta o Settanta. Anomalo l'Odin lo è stato anche per la scelta di porsi in contatto direttamente con culture minoritarie, e non con la cultura teatrale dominante, e per la centralità, nei suoi spettacoli, dell'arte e del corpo dell'attore.

Questa prima risposta sull'Odin non è mia: ho riassunto l'ottima voce, non firmata, del *Dizionario dello spettacolo del '900* a cura di Felice Cappa e Piero Gelli, pubblicato nel 1998 da Baldini e Castoldi. L'ho riassunta perché mi sembra che ci sia una interessante discrepanza tra gli aspetti oggettivamente rilevanti dell'Odin e il suo fascino.

L'Odin presenta molti aspetti di interesse generale, ma, appena li si elenca, questi aspetti di *oggettivo* interesse sembrano incapaci di rivelare quel che rende l'Odin un punto di riferimento, un luogo a cui si ritorna, e una esperienza che appassiona. Può darsi che questo accada sempre quando si tenta di dar conto in poche righe di un teatro complesso: si fissa l'essenziale, ma si perde l'attrazione. In alcuni

teatri la forza di attrazione è tale da diventare un problema storiografico.

Potrebbe essere persino una seconda risposta alla domanda: «Chi è l'Odin?». L'Odin è un teatro con un potere di attrazione tale da renderlo capace di radunare stabilmente intorno a sé persone molto diverse, sulla base di motivazioni tra loro molto diverse.

Niente, nella «identità anomala» dell'Odin Teatret, potrebbe spiegare questo sovrappiù che lo circonda, e che ad esempio condiziona le relazioni tra questo teatro, naturalmente significativo e famoso, e alcuni studiosi: relazioni che vanno ben al di là dell'apprezzamento. Né, per esempio, spiega l'importanza grande che l'Odin ha e ha avuto per questa rivista.

Già dire che un teatro è importante per una rivista andrebbe forse spiegato: ma «Teatro e Storia» rappresenta un ambiente di studi formato da persone che non sono legate tra loro da opinioni condivise, quanto piuttosto dal gusto per la discussione comune. A seconda dei decenni, l'Odin è stato importante per questo ambiente di studi nel suo complesso per motivi diversi, ma sempre profondi. Tanto per cominciare in quanto situazione teatrale che non coincide con la «normalità» teatrale non solo nel linguaggio estetico, ma anche per la sua vita interna, nelle forme di collaborazione tra gli artisti che lo abitano, in modi di lavorare e modi di pensare: nei modi di sognare il teatro e la vita teatrale, non solo di farlo. In quanto gruppo-capofila per più di una ondata di movimenti teatrali «diversi». In quanto luogo di lavoro e di curiosità sull'arte dell'attore. In quanto luogo di un approfondito lavoro su modi di creare spettacoli non convenzionali. In quanto creatore di altri luoghi di ricerche approfondite sulle diverse tradizioni teatrali e sulla storia. In quanto generatore di cultura teatrale.

E poi (cioè molto prima di tutto questo) ci sono stati gli spettacoli.

L'idea di un dossier *Odin Quaranta* per «Teatro e Storia» era quindi ovvia.

Scegliere il modo in cui parlare di un teatro del genere, invece – scegliere il modo in cui celebrare una età e una vita fuori norma con un dossier – era difficile: come coniugare la necessità di informazioni di base con il desiderio di evitare immagini di tipo monumentale, immagini statiche o resoconti emotivi?

Poiché qualsiasi tentativo di sintesi, in questo contesto, sembrava dar luogo solo a immagini o troppo rigide o troppo soggettive, si è

scelta un'altra strada: una istantanea di un gruppo al lavoro, al centro della ragnatela delle sue molteplici attività. Questo dossier è composto soprattutto da progetti – anche se molti di questi progetti (uno spettacolo nuovo, la creazione di un archivio, un convegno), quando questo numero di «Teatro e Storia» sarà pubblicato, saranno già avvenimenti dietro le spalle. Progetti di spettacoli, come scheletri. Progetti culturali, come frecce che indicano (non raccontano o spiegano) la complessità di una azione di studio e di ricerca.

Tuttavia almeno questa introduzione, per quanto breve, deve essere, se non un ritratto, almeno una sorta di radiografia.

L'Odin è un gruppo che non solo compie adesso quarant'anni, ma che ha un record di continuità e di coerenza raro. È un teatro che si è inventato un modo di lavorare e di pensare al teatro, e che da quarant'anni vi è fedele.

Ci sono alcuni luoghi comuni oramai fissi, nel parlare dell'Odin, che in buona misura vengono dall'Odin stesso, dal modo in cui ha parlato di sé (e non solo ha fatto parlare di sé) nel corso di quarant'anni.

Innanzitutto dal modo in cui ha raccontato la propria storia.

È stato per anni un gruppo-modello, è tuttora un punto di riferimento importante per molto teatro di ricerca. Ha anche sviluppato intorno a sé una vera e propria leggenda. Il modo in cui questo teatro anomalo è stato fondato, l'estraneità al teatro ufficiale dei suoi componenti, le sue prime difficoltà, la sua fisionomia di «gruppo» sono stati più volte ricordati (in questo dossier chi non li conoscesse li può trovare nella *Cronologia* scritta da Ferdinando Taviani). Con gli anni, le storie più spesso narrate e rinarrate, gli aspetti più ricordati (sia dal gruppo stesso che da chi ne parla) sono diventati sempre più di un tipo particolare: extra-spettacolari. Riguardano innanzitutto la sua longevità, che in effetti è un dato significativo; la perseveranza dei suoi artisti, che, tutti, lavorano all'Odin da più di quindici anni, e a volte da molto più; la presenza di due dei quattro attori fondatori ancora a quarant'anni di distanza. La vita, già lunghissima, dell'Odin pare dilatarsi maggiormente a causa della possibilità di riconoscerli, di tappa in tappa, di foto in foto, di spettacolo in spettacolo, sempre gli stessi volti che si trasformano e si fanno più anziani.

Sono tutte cose vere, e importanti. Continueranno a stupire quando l'Odin sarà solo un foglio di carta, un argomento della storia. Però il fatto che siano così spesso ricordate non è privo di conseguenze sulla immagine pubblica complessiva dell'Odin – diventa

quasi una patina – e non è privo di conseguenze forse addirittura sulla sua vita di teatro in movimento.

La sua straordinaria longevità ha acquisito un ruolo sempre maggiore nelle relazioni con gli spettatori, con altre situazioni teatrali, con la storia, con la critica. Certamente è vero che molte delle forme anche virulente di rifiuto, di fastidio, di scarso interesse (che sono state significative almeno quanto l'apprezzamento, e hanno segnato i «primi» vent'anni dell'Odin) hanno perso i denti di fronte alla capacità di Eugenio Barba e dei suoi compagni di continuare imperturbati la loro strada. Ma anche molto dello stupore ammirato – per la tecnica, per la forza, per la bravura – che aveva circondato gli attori nella loro giovinezza è come arretrato di fronte a questa immagine, vera e retorica, dell'Odin: un gruppo di persone fedeli strette intorno al loro regista.

E non è una immagine falsa.

Come romperla, allora?

Già può diventare un po' meno imbalsamata se solo proviamo a immaginare, dietro questo gruppo d'insieme quasi scultoreo, leggermente rigido, il panorama di un mondo, teatrale e non, che cambia, muta e scorre, un fiume di fenomeni e cambiamenti che preme, e costringe chi vi sta in mezzo a un continuo assestamento per resistere. Ecco che dietro l'Odin possiamo vedere scorrere gli anni Sessanta, freddi e poi esplosivi. Poi gli anni Settanta, e la creazione di una rete europea di gruppi teatrali che per anni ha costituito un ambiente solido intorno all'Odin. Gli Ottanta, con il parziale rifiuto di una influenza, come quella di Eugenio Barba, che era stata veramente intensa, e con la crescita speculare di movimenti «di impronta Odin» in America Latina. In quarant'anni è cambiato molto di più del panorama intorno all'Odin: è cambiato (più volte) il suo rapporto con gli altri teatri e con la storia. Infine, ecco gli anni Novanta, e il nuovo volto che ha ora preso la fama dell'Odin: il riconoscimento ammirato per una longevità che si fa fenomeno.

Ora possiamo capire cosa sia quella «fedeltà a se stessi», che Barba ha, in diverse occasioni, indicato come essenziale per la vita del suo teatro: una forma continua di movimento. Bisogna correre, senza fermarsi mai, per poter restare fedeli a se stessi in un mondo che scorre. Bisogna correre parecchio, per riuscire a star dietro alla propria «differenza».

Seguire la storia dell'Odin attraverso i decenni, ricordare i cambiamenti del contesto teatrale, il mutare delle reti di relazioni, delle modalità di finanziamento e vendita degli spettacoli, degli affetti e

delle influenze ci fa mettere a fuoco la profonda vulnerabilità di un gruppo celebre, che è quella propria ai fenomeni anomali, che possono affascinare, ma proprio per questo non hanno le reti di sicurezza della routine.

Le peculiarità di un teatro, quelle che lo rendono visibile, riconoscibile, cospicuo, accentuano insomma la sua «vulnerabilità», cioè la possibilità che qualsiasi critico o spettatore ha di dire, nel parlarne: già lo conosco. A questo l'Odin cerca di reagire con frenetiche attività e microcambiamenti, buttando reti in tutte le direzioni.

Perché l'Odin vuole vivere, a tutti i costi. Forse quello che caratterizza di più questo gruppo nordico, vivo da quarant'anni e celebre da trentacinque, è la continua consapevolezza della fine. Ma questa consapevolezza, la coscienza della propria precarietà e di una fine sempre possibile, è solo l'ombreggiatura necessaria a esaltare un amore assoluto, vorace, per la vita. Del tipo che in genere si riscontra in pochi esseri umani, segnati dalla sorte, e non certo in gruppi o in istituzioni.

Allora anche certi racconti, spesso ripetuti, sul momento della nascita possono essere letti in altra maniera: si pensi, per esempio, al modo in cui Barba ritorna tanto spesso sulle sue difficoltà di «emigrante» (ma nato in una solida famiglia borghese) privato della sua lingua; al modo in cui racconta di aver radunato, per fondare il suo teatro, attori rifiutati dalle scuole di teatro (ma tra di essi almeno uno, Torgeir Wethal, era notoriamente una promessa, solo ancora troppo giovane). Non vanno presi alla lettera, ma potrebbero essere considerati come un indizio. Raccontano ben più di un tentativo di fondare un teatro. Con il loro ripetersi, esprimono lo stupore ancora vivo di essere scampati. Raccontano l'esperienza della fondazione come se fosse quella di un parto visto con gli occhi del feto: con la memoria del terrore di non riuscire a nascere, e il ricordo dell'urgenza di abbattere mura e mura di circostanze per accedere a questo tesoro prezioso, unico, irripetibile, ovviamente fragilissimo: vita.

Rimanere attaccati alla vita, per un gruppo non integrato, non è cosa semplice. Osservando l'Odin da questo punto di vista, per esempio, si può vedere come si sia dovuto inventare non certo solo spettacoli: ma anche facce e progetti, e un modo di stare nella realtà in continuo mutamento. Si è inventato reti di gruppi «fratelli», e una eminenza di gruppo-capo sincera e spregiudicata. Ha coltivato e ha diffuso il piacere di indagare sul proprio posto nella storia, e sulla

propria tradizione a fronte di tradizioni ben più antiche. Ha costruito spettacoli con un pugno stabile di attori, spettacoli che sembravano rifiutare l'esterno e nascere come grandi uova esplosive. Ma ha inventato anche un modo di collaborare con artisti di tradizioni diversissime in spettacoli e iniziative di cui è sembrato si potesse parlare solo in termini, innovativi, di «multiculturalità».

Ed ecco che, dietro la longevità, la mutevolezza, e poi il gusto per la vita, finalmente è apparso l'essenziale, quello senza cui nient'altro avrebbe potuto esserci: l'ombra degli spettacoli dell'Odin.

Grotteschi, essenziali, violenti, emotivi, ricchi per sonorità o per la centralità del corpo, poveri di scenografie: non è questo l'importante. L'importanza degli spettacoli dell'Odin è nella loro capacità di fendere e andare oltre. Di attraversare e disperdere idee sul teatro, modi di guardare la vita, temi. Modi di guardare l'Odin stesso.

Quel che veramente stupisce, alla fine, è dover riconoscere come l'Odin, creatore per eccellenza di contesti culturali sempre nuovi, riesca pur sempre a rimanere più interessante per i suoi spettacoli che non per il suo ruolo nella cultura teatrale. Vedere questi spettacoli, per molti, non è stato affatto un piacere: ma una scoperta interiore, e talvolta una scossa. Per qualcuno è diventato un bisogno.

Anche se non è questo il contesto giusto per parlare dell'Odin e dei suoi spettatori, bisogna aggiungere che proprio dal punto di vista della creazione degli spettacoli l'Odin smette finalmente di essere un fenomeno, e diventa un enigma. Perché dopo quarant'anni ancora continua a mettere a punto le sue opere con un'ansia ossessiva e una cura del dettaglio implacabile, che sarebbe ovvia se fosse di tipo solo estetico, mentre non lo è. È una cura per il significato, il senso, la logica e la tecnica, che però è paradossale, perché privilegia la scelta di cammini disorientanti e labirintici. Vedere un'opera dell'Odin formarsi, passati i primi anni di impeto della giovinezza e della novità, risulta un po' come vedere qualcuno che setaccia l'acqua, che ostinatamente si sfianca a cercare al proprio interno, in movimenti di attori ormai fin troppo familiari, in letture e in temi apparentemente casuali, quei valori e quei sensi che sarebbe più naturale cercare altrove, con la testa e con la logica, e non solo con quello che può sembrare un inseguimento senza fine di momenti non programmabili di serendipità.

Ma questi spettacoli, tutti, fino all'ultimo, hanno rappresentato per molti di noi spettatori la possibilità di sperimentare la seconda metà del teatro: quella nera, che, più che nutrire la mente, mette in

moto, in chi guarda, l'istinto stesso del pensiero, che ha radici in meccanismi razionali e irrazionali molto profondi, difficili da smuovere, protetti dalla paura.

I materiali di questo dossier sono meno disomogenei di quel che può apparire a prima vista: in buona misura sono scritti che nascono dall'interno dell'Odin. Cosa sia «l'interno» dell'Odin sarebbe un altro argomento interessante (ma non sarà trattato qui): perché non comprende solo attori, organizzatori, un regista, dei tecnici, ma anche, per esempio, persone che studiano.

Il dossier è composto da cinque parti:

1. *Un saggio, con due Appendici, di Ferdinando Taviani su Eugenio Barba scrittore.*

In una rivista di studi si tende a dare per scontato che il lettore già conosca la storia di un teatro famoso già alla fine degli anni Sessanta. Non va trascurata, tuttavia, la presenza, intorno all'Odin, di un pubblico molto giovane, appassionato, ammiratore dei suoi spettacoli ma sostanzialmente ignaro della sua storia e del suo passato. Per loro ricorderò come lo sguardo che esamina l'Odin in questi tre primi lavori sia solo a prima vista *esterno*: Ferdinando Taviani segue il lavoro dell'Odin dal 1970, e collabora attivamente con esso dal '74, come consulente letterario. Taviani ha anche scritto l'opera più importante su questo gruppo: *Il libro dell'Odin*, Milano, Feltrinelli, 1975, e a molti questa sembrerà un'altra notizia superflua, vista la sede, però è importante per capire la sua *Premessa cubana*, un saggio che non viene solo dalla lettura delle opere di Barba, ma da una conoscenza interna e approfondita del suo modo di lavorare. Le due Appendici ricapitolano la storia dell'Odin e il profilo dei suoi spettacoli.

2. *Il programma di sala dello spettacolo che l'Odin sta preparando, e che comincerà a essere presentato nell'autunno del 2004: «Andersens drøm» (Il sogno di Andersen).*

Non si tratta solo del più recente spettacolo dell'Odin, atteso dai suoi ammiratori, o anche dai suoi residui nemici, come può essere atteso un lavoro che minaccia sempre di essere l'ultimo. Per l'Odin, lo spettacolo che raduna tutto intero l'insieme degli attori diventa il perno della vita del teatro, fino al prossimo lavoro. Il soggetto di quest'ultimo spettacolo, lo scrittore di fiabe Hans Christian Ander-

sen, è decisamente peculiare, rispetto ai temi trattati solitamente dall'Odin, e incuriosisce.

I programmi di sala degli spettacoli dell'Odin sono curiosi montaggi di materiali eterogenei, di voci e punti di vista diversi. Sono miscellanei, ma non certo casuali. Nel programma di *Andersens drom*, ad esempio, hanno una forza particolare le voci di alcuni degli attori: Torgeir Wethal, in primo luogo. Torgeir Wethal è stato uno dei fondatori dell'Odin, uno dei quattro attori del suo primo spettacolo, e uno dei due che ancora lavora lì, con Barba. È un punto di riferimento per i suoi compagni, ed è anche un attore particolare, amato dal pubblico, ma adorato da pochi, dall'élite. Oltre al suo, si possono trovare nel programma di sala altri due interventi d'attore, quelli di Julia Varley e di Kai Bredholt. A loro, nello spettacolo, è affidata la responsabilità (nuova per l'Odin) non solo del loro lavoro di attori, ma anche di due altri personaggi, fondamentali e minuscoli, Andersen e Shahrazad, due marionette in dialogo.

Anche questi due inventori di favole, e le loro improbabili conversazioni arabo-danesi, hanno trovato posto nel programma. Insieme a un racconto delle prove da parte Jørgen Anton, giornalista e vecchio amico dell'Odin, che ha seguito tutto il lavoro per lo spettacolo; alle prime notazioni di un altro dei suoi consiglieri abituali, Thomas Bredsdorff; al racconto del lavoro dell'architetto Luca Ruzza e del costruttore di maschere e marionette Fabio Bufera. Infine, vi è – come spesso accade nei programmi di sala dell'Odin Teatret – uno scritto del regista che non riguarda lo spettacolo, ma fa il punto su una tappa delle sue riflessioni sul senso del fare teatro.

Nell'autunno del 2004, è stato pubblicato in Spagna un volume che raccoglie gli scritti di Eugenio Barba compresi nei programmi di sala dei suoi spettacoli, dal primo, *Ornitofilene* (1965), fino ad *Andersens drom* (2004): Eugenio Barba, *A mis espectadores. Notas de 40 años de espectáculos*, a cura di Etelvino Vázquez, El Entrego (Asturia), SobreEscena, 2004, pp. 243. Nella seconda parte del libro compaiono i testi dei discorsi di Barba in occasione delle lauree *honoris causa* o in altre occasioni ufficiali come il conferimento di premi. È un bel volume: la raccolta di questi scritti è meno occasionale, e molto meno «opera minore», di quanto non potrebbe sembrare. È un distillato, semplice e significativo, del modo in cui Barba ha pensato il teatro nel corso di quarant'anni, fra elementi che si rivelano costanti malgrado le prospettive che a volte si capovolgono.

Il libro comprende i soli scritti di Barba, non i programmi completi, con il loro montaggio di pagine eterogenee e complementari. È

un peccato. D'altra parte, una raccolta dei programmi per intero non sarebbe autosufficiente e renderebbe probabilmente necessario un discorso parallelo sugli spettacoli.

Il primo dei testi raccolti nel volume spagnolo è relativo ad *Ornitofilene* (1964). È interessante metterlo a confronto con *I figli del silenzio*, nel programma di *Andersens drøm*, per il momento l'ultimo spettacolo dell'Odin.

Per *Ornitofilene*, dopo aver parlato del senso e dei doveri del teatro, Barba propone un duplice sistema di orientamento per definire il suo giovanissimo gruppo: da una parte i maestri dei primi decenni del Novecento, e dall'altra, stranissimi, apparentemente incongrui, i teatri dei grandi *amateurs*.

Un teatro – scrive Barba – non può giustificare la sua esistenza se non è consapevole della sua missione sociale. L'aggettivo «sociale» implica tra l'altro un atteggiamento emotivo ed etico. Il risultato artistico sarà segnato da questo atteggiamento [...] Così come i nostri antenati evocavano i loro demoni in cerimonie collettive, noi siamo qui riuniti – attori e spettatori – per far emergere e combattere in piena luce «la parte di Odino» che sta in agguato nella nostra oscurità [...]. *Ornitofilene* è una sperimentazione teatrale che non si ispira alle avanguardie, ed è molto più vicina alle correnti o forme teatrali della Grande Riforma (Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov, Ejzenštejn) [...].

La geografia teatrale della maggior parte dei paesi mostra che vi sono molti malintesi nel modo di valutare i rapporti fra teatro professionale e teatro amatoriale. Quest'ultimo è superiore per quantità, mentre il primo è superiore per quel che concerne l'organizzazione quotidiana di spettacoli in luoghi fissi. Il teatro amatoriale non spicca certo, nella vita teatrale dei diversi paesi, per i suoi risultati artistici, né per il suo repertorio [...] Ma molte scoperte che oggi consideriamo importanti, e che sono scritte a lettere maiuscole nella storia del teatro, traggono le loro origini da gruppi di *amateurs* [...] Contro le routine e contro i compromessi, contro le tentazioni commerciali e la comodità, con una attività che va al di là dei limiti, i dilettanti optano per il sacrificio. Le cause di questo sacrificio possono essere diverse: nazionalistiche (come per l'Abbey Theatre), estetiche (come per Paul Fort), etiche (come per Stanislavskij), politiche (come per gli Agit-prop). Però, al di là della causa, in tutti possiamo riconoscere una scelta categorica, diffusa, spontanea e profonda: amare l'arte in se stessi, e non se stessi nell'arte. È un credo teatrale e artistico formulato da Stanislavskij, che può radicarsi solo nel teatro amatoriale, tra coloro che amano il teatro, perché amare vuol dire dare. Essi lottano, e ricevono colpi, ma non spariscono senza lasciare tracce.

La rosa dei riferimenti è cambiata con gli anni. La combinazione

Antoine-Agit-prop-Paul Fort (anche se non l'interesse per i dilettanti) sembra abbastanza estranea al pensiero attuale di Eugenio Barba.

Dall'altra parte, nelle prime parole del programma, nel chiamare in causa la Grande Riforma e non le esperienze delle avanguardie, troviamo qualcosa più dell'autodefinizione di un gruppo appena nascente. Vi percepiamo una vera ossessione storica, che ritroviamo identica nel corso di quarant'anni, dal primo spettacolo dell'Odin a quello che per il momento è l'ultimo. È la constatazione delle proprie radici, sia quando si tratta di regalare a un giovanissimo gruppo «di dilettanti» un poco della forza dei grandi eroi della storia; sia quando, nella piena maturità, si riconosce, guardando all'indietro, la propria appartenenza a una tribù di «maestri folli».

Nel quarantesimo anniversario dell'Odin Teatret, è apparso, in Norvegia, il paese dove l'Odin è nato e da dove è subito emigrato, un altro libro molto significativo, importante per capire il percorso dell'Odin e di Barba, la sua tanto particolare miscela di senso della storia, culto degli antenati e impulso alla rivolta: il volume di Elsa Kvamme, *Kjære Jens, kjære Eugenio. Om Jens Bjørneboe, Eugenio Barba og opprørernes teater* (Caro Jens, caro Eugenio. Su Jens Bjørneboe, Eugenio Barba e il teatro ribelle), Oslo, Pax Forlag A/S, 2004, pp. 327, 50 ill. È un libro interessante persino nel suo corredo fotografico, che è originale ed efficace – impresa non facile, trattandosi d'un teatro le cui immagini stanno dappertutto, e sono state tanto ripetutamente pubblicate da correre il rischio di usurarsi.

Elsa Kvamme all'inizio degli anni Settanta è stata attrice nell'Odin, oggi è una scrittrice, regista di teatro e di cinema, una personalità del mondo culturale norvegese. Il suo libro si basa sull'epistolario fra Eugenio Barba e Jens Bjørneboe. Nato nel 1920, morto suicida nel 1976, Jens Bjørneboe non è stato soltanto un grande scrittore, ma anche un uomo difficile, un intellettuale «scomodo», «maledetto», un polemista e un poeta. È stato proprio Bjørneboe ad affidare al giovanissimo gruppo di «dilettanti» Odin Teatret, appena nato, nel 1964, il suo dramma *Ornitofilene* non ancora pubblicato.

Il libro di Elsa Kvamme, che si vorrebbe presto tradotto, è un contributo insostituibile per comprendere il senso di rivolta che caratterizza il modo in cui Eugenio Barba vive il teatro dall'interno dell'Odin.

3. Eugenio Barba, *Materiali di lavoro*.

Il Principe è il primo abbozzo di un altro spettacolo nuovo, e rappresenta, rispetto ad *Andersens drøm* il secondo polo, speculare e

complementare, della produzione dell'Odin: uno spettacolo-avvenimento, uno spettacolo a partire dall'*Amleto*, che si farà nel castello di Elsinore nell'agosto del 2006. Il cast per questo spettacolo sarà costituito dall'ensemble Theatrum Mundi, che comprende, oltre all'Odin Teatret, attori e musicisti del Gambuh balinese, attori del teatro classico giapponese Nô, attori-danzatori e musicisti della tradizione del Candomblé del Brasile. Gli altri materiali riguardano la preparazione di un convegno internazionale sui Teatri Laboratorio (che si terrà ad Århus, in occasione dei quarant'anni dell'Odin, dal 4 al 6 ottobre 2004), e la creazione, prevista per il settembre 2004, di un centro di studi sui Teatri Laboratorio (CTLS), diretto da Janne Risum, dell'Università di Århus. Il CTLS avrà sede presso l'Odin stesso, e dovrà occuparsi da una parte di creare un archivio delle attività dell'Odin, e dall'altra di promuovere studi sui laboratori del passato, e scambi tra studiosi e tra Teatri Laboratorio (ctls@odinteatret.dk).

4. *Una «conversazione con Barba» di Francesca Romana Rietti sulla rivista «Teatrets Teori og Teknikk».*

Francesca Romana Rietti racconta la storia della rivista, fondata dall'Odin nel settembre 1965, quando era ancora in Norvegia: una rivista che ha avuto un certo peso all'interno del teatro scandinavo. Una rivista, inoltre, che ha un posto certo nella storia del teatro, visto che sul suo settimo numero, nel 1968, è stato per la prima volta pubblicato, in inglese, *Towards a Poor Theatre* (*Per un teatro povero*) il libro di Jerzy Grotowski curato da Eugenio Barba. È uno degli esempi più significativi del lavoro dell'Odin per la cultura teatrale, oltre a essere una testimonianza particolarmente interessante delle curiosità, dei debiti e delle letture del giovanissimo regista Eugenio Barba. Francesca Romana Rietti è assistente di ricerca presso il CTLS (Centro di Studi sui Teatri Laboratorio), che è, come verrà spiegato più avanti, una emanazione dell'Odin Teatret e dell'Università di Århus.

5. *Uno scritto inedito di Eugenio Barba, «La conquista della differenza».*

Il dossier termina con una riflessione in prima persona del fondatore dell'Odin sui suoi quarant'anni di vita teatrale.

Ferdinando Taviani
PREMESSA CUBANA.
IL «ROMANZO CHE NON C'È»
E LE «OPERE SCELTE» DI EUGENIO BARBA

L'Odin Teatret è talmente noto alla stragrande maggioranza dei pochi lettori di «Teatro e Storia», ed Eugenio Barba vi scrive con tale assiduità, che farà sorridere la pretesa di «presentare» sia lui che il suo teatro quasi ricominciando i discorsi daccapo.

Lo scritto che segue è infatti il saggio introduttivo composto nel novembre 2001 per i due volumi delle *Obras Escogidas* di Barba, oggi ancora in via di pubblicazione a Cuba¹. Lo pubblico qui senza troppi mutamenti, aggiornato, con la *Cronologia*, che forse può adempiere anche in questa sede alla sua funzione di servizio. Annetto inoltre il catalogo degli spettacoli dell'Odin Teatret in formato «Leggenda nera»: le considerazioni di contorno un po' lo spiegano e un po' l'appesantiscono, ma possono circostanziare alcuni punti di questa *Premessa*. La quale, tuttavia, ha lo scopo di presentare Eugenio Barba non in quanto regista ma in quanto scrittore.

L'angolatura m'ha obbligato ad affrontare l'argomento come se fosse la prima volta. Sappiamo quanto questa finzione spesso serva alla conoscenza. E quanto rischi la ripetizione e la noia.

A questa finzione invito anche il lettore. Che non si senta in imbarazzo, vedendosi trattato, su un tema familiare, come un lettore lontano. Consideri che siamo, sì, su una rivista italiana specialistica, ma an-

¹ Nel corso del 2004 è stato pubblicato il primo dei due volumi programmati. Le *Obras Escogidas* di Eugenio Barba compaiono nella collana «Biblioteca de clásicos» delle Ediciones Alarcos di Cuba. Raccolgono tre libri (*La terra di cenere e diamanti*; *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*; *La canoa di carta*) e cinque saggi. Si potevano scegliere altre strade, privilegiando, per esempio, la raccolta degli scritti meno noti e dispersi di Eugenio Barba. Ma il sapore di novità che tale scelta avrebbe indubbiamente avuto sarebbe stato più superficiale della vera novità di questa raccolta, che consiste nel pubblicare il Barba *scrittore*. Andava quindi rispettata l'integrità delle sue opere, dei paesaggi compiuti, i libri nella loro interezza. Per questo, nelle pagine che seguono, è soprattutto ai tre libri sopra citati che farò riferimento.

che al di là del mare, in lingua castigliana, e in una sede editoriale – una «Biblioteca de clásicos» – che quella familiarità non la presuppone.

C'è un altro fastidio, meno diffuso e meno facile da superare: essendo dedicato all'opera letteraria di Barba, questo scritto oscillerà continuamente fra lo scrittore e il suo teatro, sia nel testo che soprattutto nelle Appendici. Alcuni di coloro che si occupano con una certa continuità dell'enclave teatrale Odin Teatret non ne possono più di vederla riassunta nella sola figura di Eugenio Barba, come se «Odin Teatret» o «Barba» fossero intercambiabili. E hanno ragione. Non per una questione di galateo democratico, ma perché effettivamente in questo modo si perde di vista non tanto la dimensione collettiva dell'impresa, quanto la sua natura dialettica, fatta di tensioni, di contrappesi fra competenze, personalità e poteri².

È un problema di sostanza. Quando si osserva il grande teatro novecentesco (che a volte è fatto di teatri minuscoli), quando si parla di Jacques Copeau o di Jerzy Grotowski, di Stanislavskij, di Osterwa, di Mejerchol'd, di Bertolt Brecht al Berliner, di Jean Vilar, di Joan Littlewood, di Julian Beck e Judith Malina, di Ariane Mnouchkine e persino di Kantor, il problema dei problemi in fondo potrebbe ridursi nella lente d'un grammatico: stabilire l'esatta sfumatura semantica del possessivo «suo», quando di ciascuno di loro si dice «il *suo* teatro».

I soggetti dell'arte teatrale sono in genere collettivi (gruppi, compagnie, tradizioni) oppure singolarità (autori drammatici, attori soli, registi demiurghi o plasmatori). Ma vi sono casi in cui la personalità di spicco si realizza attraverso la contraddittoria disappartenenza alla compagine cui appartiene e che dirige. È come se stesse su un piatto della bilancia mentre sull'altra c'è il suo gruppo. Ed è come se fra i due piatti si realizzasse un instabile equilibrio.

Spesso si parla, in questi casi, di *simbiosi* per togliere il carattere animoso a quella che in realtà è una vera e propria «lotta fiorita». Fu spesso di questo tipo il rapporto fra il Grande Attore e i suoi compagni. Ed è di questo tipo la varietà di *simbiosi* di cui vivono molte enclave teatrali.

In quanto scrittore, benché sia radicato in una ben precisa esperienza teatrale, benché le tecniche per la presenza scenica siano un suo tema costante, Eugenio Barba non richiede lettori specialisti. Si pone spesso nell'ottica di coloro che per scelta o necessità sono esclusi dalle scene protette, privi dell'appoggio d'una tradizione o d'una scuola.

² Cfr. nota 28.

Anche per questo, fra gli europei, è colui che con maggior determinazione addita nell'America Latina un luogo e una storia particolarmente significativi per comprendere il rischio e il riscatto della professione teatrale nel mondo contemporaneo. In posizione simmetrica, all'altro estremo, stanno i teatri classici asiatici e il loro distillato sapere sull'efficacia della professione. Il terzo vertice del triangolo è costituito dal Passato, soprattutto la storia della Grande Riforma teatrale europea, all'inizio del Novecento.

I cieli sotto i quali si elabora la sua scrittura sono dunque vasti e a contrasto, come quelli d'un romanzo storico. E similmente a quel che accade in un romanzo storico, nei campi lunghi fa da punto di riferimento la storia d'un pugno di persone, con piani ravvicinati, volti e vicende dettagliate fino alla minuzia d'un diario familiare: un luogo scandinavo e ritirato.

Il romanzo teatrale credo che Barba non lo scriverà. Ma, nell'insieme, i suoi scritti ce ne offrono gli ingredienti. Una vita migrante. Cinque città: Gallipoli, una Oslo ancora provinciale, Varsavia, Opo-
le, la piccola Holstebro. Storie e leggende degli anni della nascita della regia. Tre Ombre principali: Stanislavskij, Mejerchol'd, Brecht. Quattro lontananze: India, Giappone, Bali, l'America Latina. Alcuni grandi incontri, innanzi tutto Jerzy Grotowski e Sanjukta Panigrahi, l'uno all'inizio della carriera, l'altro al suo culmine. Il teatro come rivolta e rifiuto.

La rivolta non si esplica in atti rivoltosi, né il rifiuto dello spirito del tempo si materializza in isolamento e silenzio. L'uno e l'altra si manifestano nell'allacciare legami, storie e trame. Gli ingredienti del «romanzo che non c'è», così, ci sono tutti, e il lettore può aggirarsi fra gli scritti di Barba come se fossero i frammenti della storia avventurosa d'una minoranza coesa e sparsa, con personaggi che si inseguono a vicenda – qualcosa che assomiglia a una setta perché è letteralmente il suo contrario. Gli ingredienti potenziali si moltiplicano e si sfaccettano. Tutti in presa diretta, sia i luoghi attraversati che le persone, compresi i trapassati, ombre di «antenati» con cui dialogare³.

Nel 2002, Lluís Masgrau ha raccolto gli articoli, le lettere aperte, gli interventi che dipingono i legami di Eugenio Barba con una parte del teatro latinoamericano. Nella Postfazione discute le curve di questi rapporti e con grande intelligenza ne connette l'intreccio all'im-

³ Si veda, ad esempio, Eugenio Barba, *Nonni e orfani. Una saga di famiglia*, «Teatro e Storia», n. 24, 2003, pp. 329-344.

patto degli spettacoli dell'Odin e al modo di fondare le relazioni con gli spettatori, dentro e fuori lo spettacolo. Fa emergere la nozione d'un «popolo segreto» che – dice – incrocia l'Odin ed è sparso qua e là per il mondo.

Il libro – *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos* – è pubblicato a Cuba⁴.

Fra i dialoghi di Barba, Cuba occupa un posto particolare. La sua grandezza e le sue miserie fanno in qualche modo da specchio (da rovescio) alle miserie e alla grandezza della Polonia in cui Barba visse l'apprendistato teatrale. Altrettanto straniante è lo specchio che offrono al resto del mondo latinoamericano⁵.

Ed è significativo, benché oggi il valore intellettuale di Eugenio Barba e dei suoi libri sia ampiamente riconosciuto⁶, che venga però da Cuba (con tempi produttivi forzosamente lenti, ma con impellente determinazione) la prima idea di pubblicare Barba in quanto scrittore. Nel presentare le sue «opere scelte» ho cercato di tener conto di tali significati aggiunti, evocati dalle circostanze.

Fra i «significati aggiunti», vi è anche un'allegoria.

Cuba è forse il più importante crogiuolo di miti positivi, nella storia del secondo Novecento. E come quasi sempre accade, quando i sogni si avverano, accanto ai miti cresce la sventura. La Storia, insomma, fa sentire con temibile premura il suo fragore.

1. I conti con la Storia

Nel presentare le opere di uno scrittore, in genere ci si sente in dovere di delinearne la personalità. Spesso si tenta di mettere la sua biografia in confronto con l'opera.

⁴ Eugenio Barba, *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*, a cura di Lluís Masgrau, La Habana, Fondo editorial Casa de las Américas, 2002.

⁵ Si veda, ad esempio, Eugenio Barba, *Dentro le viscere del mostro*, «Lo Straniero», n. 24, giugno 2002. È il discorso di ringraziamento per il conferimento del dottorato *honoris causa* da parte dell'Istituto Superior de Artes dell'Avana, il 6 febbraio 2002. Il ritratto della Polonia all'inizio degli anni Sessanta sta al centro di quello che è forse il libro più bello di Barba: *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski*, nuova ed. con un'appendice di testi inediti: Milano, Ubulibri, 2004 (1ª ed.: Bologna, Il Mulino, 1998).

⁶ Fra i riconoscimenti ufficiali: quelli accademici, con numerose lauree *honoris causa* in diverse università del mondo; i numerosi premi alla cultura, primo fra tutti il Sonning, uno dei più prestigiosi in Europa. In Danimarca, ha ricevuto il vitalizio assegnato dallo Stato danese agli artisti che hanno contribuito allo sviluppo della cultura nazionale ed è stato persino nominato Cavaliere dell'Ordine della Corona.

Presentando *Obras Escogidas* di Eugenio Barba non voglio fare nulla del genere.

Occorrono punti d'appoggio più solidi. Il migliore mi pare ci sia offerto da una sostituzione.

Negli scritti di Barba la casella «Estetica teatrale» è pressoché accantonata, al suo posto compare la casella «Storia».

Il fratello maggiore di Eugenio Barba – Ernesto – è morto nell'aprile del 1996. Nei mesi seguenti ho avuto modo di leggere le lettere che il cadetto Eugenio gli aveva inviato dalla Polonia e dalla Norvegia nei primi anni Sessanta del Novecento. Ernesto ne aveva conservate alcune per più di trent'anni.

I due fratelli si amavano e amavano sfidarsi, senza lasciarsi intimorire dagli scontri. Si scrivevano in uno stile ricercato e smargiasso, burlesco, punteggiato da affondi metafisici e filosofici, come due picari che si tengano al cospetto del Destino, e lascino aleggiare sulle loro spalle la Mitologia e il Passato della famiglia e della terra d'origine: rampolli d'una aristocrazia meridionale esaurita, trasformatisi in avventurieri onorati.

Era una maschera epistolare cresciuta – immagino – attraverso gli studi liceali classici, col latino il greco la storia e la filosofia appresi alla vecchia maniera, solenne e coercitiva, com'era ancora nella scuola italiana negli anni Cinquanta del secolo scorso; nutrita inoltre dalle voraci letture che caratterizzavano ambedue i fratelli, incrociate con le esperienze alla scuola militare della Nunziatella di Napoli. Più gli autostop e i viaggi. Contavano soprattutto i viaggi, l'ansia di metter piede, di vedere con i propri occhi. Il Nord. L'Oriente.

I due fratelli davano di sé nelle loro lettere un'immagine disillusa appassionata e nobile. Questa maschera cade di colpo, quando Eugenio Barba decide di fondare il suo teatro. Lo stile epistolare diventa secco, concentrato, intransigente. La fantasia burlesca e metafisica viene sostituita da una determinazione che rasenta la megalomania e il fanatismo⁷. Più forte dei viaggi, compare l'ansia di chiudersi in una sala e lavorare. Ernesto immediatamente se ne accorge: Eugenio s'è staccato.

⁷ Se ne trova traccia nell'articolo di Barba *A Rift Theatre*, rimasto a lungo inedito, scritto nel 1964 per una rivista olandese (che non lo pubblicò). Barba vi esponeva le sue visioni nel momento in cui fondava l'Odin Teatret in Norvegia. È stato ripescato da Lluís Masgrau e pubblicato in Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996.

In una di queste lettere, scritte sulla carta leggera per la posta economica, nei giorni in cui un gruppo oscuro di giovanissimi aspiranti attori norvegesi senza arte né parte (senza esperienza, senza una categoria che li definisca e neppure un proprio luogo di lavoro) si sta radunando attorno a un aspirante regista italiano ventottenne, brillante, affascinante, dongiovanni, scuro di pelle, lettore di libri a tutto spiano, la cui principale referenza è esser stato in Polonia presso uno sconosciuto regista d'un teatrino sperimentale, e d'averne scritto – in una di queste lettere, dunque, trovo, con un soprassalto, questa dichiarazione di Eugenio Barba al fratello: «Io non voglio cambiare il teatro. Voglio cambiare la storia del teatro».

«Roba da pazzi!», è la mia prima reazione. «Se d'un debuttante leggesse oggi una frase del genere scrollerei le spalle e cestinerei».

La seconda reazione è un autoironico senso di colpa, come accade nei momenti in cui il senno di poi stana gli angoli filistei che continuano a fare infezione in noi.

La terza reazione è intellettuale: eccola qui, già bell'e scritta – precoce, prematura, seminale – la definizione che cercavo. Il telegramma.

Fra i riformatori della scena novecentesca Eugenio Barba si distingue perché opera non sull'estetica del teatro ma sulla sua storia: come intervenire e come raccontarla. E fa i conti con la Storia attraverso l'urto con la storia-del-teatro.

I suoi scritti provengono *dal* teatro, ma non vi tornano. Parlano d'un modo dissidente di stare al mondo. E – teatro o no – chi fa i conti con la Storia c'interessa. Possiamo leggerlo come uno scrittore a pieno titolo.

Possono non tornarvi, al Teatro, perché il teatro minuscolo, paese d'origine dello scrittore, non è una parte per il tutto, ma un piccolo tutto a sé stante, un teatro fatto in casa. Non è una porzione integrata in un grande sistema, reale o immaginario. E continua, dopo quarant'anni, dopo essere entrato nelle enciclopedie internazionali, a restare *in statu nascente*.

Questo vuol dire che, anche in quanto scrittore, Eugenio Barba si individua attraverso il suo capo d'opera di base: l'aver fondato un'enclave.

Ne consegue uno stile molto particolare.

L'esistenza *a parte* della sua enclave gli dà l'autorevolezza d'un autore che si libera dalle appartenenze.

Si perlustrino i suoi scritti, e si vedrà che quando lascia trasparire

rifiuto, disprezzo-paura o indignazione, non li spreca mai contro il «mondo delle scene», ma li dirige direttamente ai sistemi di relazioni che caratterizzano la nostra vita sociale, oppure contro i torpori individuali e quotidiani. Da un'analisi letteraria comparata emergerebbe che locuzioni come «spirito dei tempi», «pusillanimità», «conformismo», o i loro equivalenti, compaiono nei suoi scritti a quegli snodi del discorso corrispondenti a quelli in cui i riformatori sfoderano gli affondi contro il Teatro falso e mortale – da Appia a Brecht, da Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd e Artaud, fino a Judith Malina, Grotowski e Brook.

È quindi giustificato comprendere Eugenio Barba in quel ristretto numero di artisti che nel corso del Novecento hanno cambiato il volto del teatro. Ma purché si ricordi che l'ha cambiato senza entrare in conflitto, neppure a parole, con il sistema teatrale principale, costruendo accanto a esso un microcosmo parallelo. In esso si riscontrano, miniaturizzate o denudate, le complementarità che tengono o tennero in vita i grandi sistemi.

Se si osservano con un occhio da naturalista gli ecosistemi teatrali, grandi o piccoli che siano, alcune loro tensioni vitali emergono con chiarezza. Per esempio: tensioni infraculturali, fra la microcultura degli attori e la cultura egemone degli spettatori; fra le «novità» che scombussolano il repertorio e il repertorio, appunto, degli spettacoli assodati; fra le tappe delle diverse messinscene e la continuità delle tecniche e dei ruoli (nel senso di *emplois*); fra creazione artistica e rielaborazione teorica; fra uomini di scena e uomini di libro; fra forme organizzative e commerciali da un lato, e dall'altro le prese di posizione politiche e ideali. Fra produzione di libri e produzione di spettacoli.

Le enclave sono un po' come le Galapagos, dove per l'isolamento certi processi evolutivi ricorrenti in natura si presentano in forme straniate rispetto ai continenti.

È sempre un'emozione ritrovare nel campo ristretto della propria indagine, in forme nuove e imprevedute, l'insorgere di dinamiche analoghe a quelle che regolarono la struttura di grandi porzioni del passato. È uno dei piaceri della ricerca sulle enclave teatrali, e l'Odin Teatret è l'enclave più rappresentativa del Novecento per la sua durata e soprattutto per la complessità che ha saputo ricreare al suo interno e attorno a sé.

Tale riattivazione in piccolo delle grandi tensioni di sistema fa delle enclave un teatro *analogo*.

L'intera storia del teatro del XX secolo, a ben guardare, si è mos-

sa nella polarità fra sistemi teatrali e enclave⁸. I microsistemi equivalgono ad altrettante «piccole tradizioni».

Dato che in esse, se non hanno vita troppo breve, è come se il sistema del teatro venisse in parte reinventato; dato che vi si possono osservare, ristretti alla nettezza dei primi piani e del laboratorio, simili e mutati, quasi schematizzati, fenomeni complessi che nei campi lunghi della storia rischiano a volte di sfuggirci a causa della loro stessa vastità, comparare può diventare molto fecondo. Il gioco delle somiglianze e delle differenze permette di capire meglio sia i microsistemi che i sistemi più vasti, le dimensioni piccole e le grandi.

Dire che i microsistemi dei teatri-enclave vanno considerati come «piccole tradizioni» può sembrare esagerato, visto che di fatto hanno le dimensioni d'una compagnia di medio calibro. Ma ciò che definisce una cultura o una tradizione teatrale non ha a che vedere con le sue dimensioni e la sua antichità. Ha a che vedere con una certa completezza di funzioni, con lo spessore d'una storia, d'una coscienza della differenza, d'un patrimonio di conoscenze, di usi e procedure. La prima necessità, per una tradizione (o una cultura), è distinguere con chiarezza fra un *interno* e un *esterno*. Come in biologia, con la cellula, anche nella cultura il *témenos*, la recinzione-non-invalicabile, la recinzione che permette processi di scambio e di simbiosi, segna il passaggio da un insieme accumulato a un organismo vivente⁹.

Le enclave praticano il teatro per bande, anche dal punto di vista organizzativo, spesso vengono dette autodidatte¹⁰, sempre debbon

⁸ Ne ho parlato più diffusamente in *Teatro Novecento: ovvietà*, «Teatro e Storia», n. 22, 2000.

⁹ Mentre nella prima parte del secolo tali microsistemi si presentavano, in genere, come prototipi d'una possibile trasformazione complessiva del teatro (dal Teatro d'Arte di Mosca al Berliner Ensemble), nella seconda metà – a partire dal Living Theatre – si realizzano come minoranze teatrali che non s'immaginano avanguardie d'un teatro venturo, ma si identificano nel loro diritto d'essere minoranza. Ho accennato ai problemi che ne derivano, soprattutto in relazione alla mobilità degli attori, alla possibilità di passare dall'uno all'altro gruppo, o compagnia, o enclave o «piccola tradizione», nello scritto *In Memory of Richard Cieslak*, in *The Grotowski Sourcebook*, a cura di Lisa Wolford & Richard Schechner, London-New York, Routledge, 1997, pp. 187-202.

¹⁰ Ma c'è differenza fra l'apprendere fuori dai curricula regolamentati un patrimonio di conoscenze, e invece inventarsene l'equivalente per l'urgenza delle circostanze. C'è differenza fra imparare la geografia senza maestri e invece inventarsi una propria geografia. Organizzarsi il mondo sulla base delle direzioni per andar da Swann o dai Guermantes, per esempio, non è propriamente autodidattismo. Può derivarne una geografia che non si spiccica dalla storia. Una geografia equivalente o analoga.

farsi forti del patrimonio della propria diversità. Per questo, ad esempio, un attore dell'Odin Teatret può confrontare alla pari il proprio sapere professionale con un rappresentante della secolare tradizione kabuki o del balletto classico. L'analisi comparativa trae non pochi frutti da casi del genere, a conferma del fatto che al tema dell'enclave si collega strettamente anche quello della ricerca scientifica sul teatro.

A differenza di ciò che sembra accadere quando la storia viene pensata in termini esclusivamente libreschi, il teatro muta in primo luogo entro quadri materiali, siano essi ordinamenti generalizzati o territori separati. Non sono i metodi di lavoro che permettono i mutamenti. Perché un metodo sia tale, occorre che s'apra la strada in un territorio ben determinato, un campo materialmente circoscritto di lavoro. Ne consegue che le enclave teatrali più che esser generate da teorie, tendono a generarne ¹¹.

Vista in questa prospettiva storica, l'anomalia di Eugenio Barba diventa meno strana e di maggior peso. È anche scrittore, anche studioso della scienza del teatro, lo è forse per vocazione, certo per posizione. Dalla sua postazione può infatti osservare le diverse tradizioni con distacco e familiarità. Perviene, ad esempio, alla nozione di «pre-espressivo», che sta alla base delle indagini del campo di studi denominato «Antropologia Teatrale», individuando un substrato comune alle diverse tradizioni sceniche, perché – prima di comparare – ha incorporato i valori di mestiere della propria piccola tradizione cresciuta per prove ed errori in anni di autodidattismo, forzata all'indipendenza.

¹¹ L'atto di circoscrivere un territorio spesso non viene capito come fondamento di un sapere. Non si insisterà mai abbastanza sull'importanza che ha il separarsi per la crescita della vita artistica e culturale, e quindi per l'incremento della socializzazione e dell'integrazione tramite differenze significative. La separazione, infatti, non è mai assoluta. Le enclave sono indipendenti, ma traggono le loro risorse materiali e spirituali dal territorio circostante. Solo che di esso non sono semplici porzioni. Non propongono un'alternativa, ma *sono* alternativa. L'indipendenza del territorio, insomma, non è solo la condizione necessaria e lo strumento per la messa in pratica di nuovi saperi e nuovi valori. Ha di per se stessa la forza propulsiva d'una teoria. Quando qualcuno, anche senza una teoria di partenza, circoscrive un territorio e lo separa dall'organizzazione teatrale generale – dal *sistema* – realizza le condizioni per una reinvenzione profonda della pratica scenica. Questo territorio autonomo non dipende da una teoria *a cui* orientarsi, ma diventa un luogo *in cui* è necessario ricominciare a orientarsi escogitando soluzioni che in un secondo tempo possono rivelare una portata estensibile ad altri e divenire teorie. L'atto di circoscrivere un territorio spesso non viene capito come fondamento di un sapere.

Nel suo libro *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, si può constatare quasi a ogni pagina, ogni volta che uno degli aspetti di base del sapere scenico viene isolato e affrontato, come funzioni il collegamento – o la sinapsi – fra un sapere assorbito dall'interno e la messa a confronto delle esperienze altrui, conosciute attraverso la ricerca storica o sul campo.

È questo un primo modo di fare i conti con la storia del teatro. Naturalmente non è il solo.

Perché il termine *enclave* suscita automaticamente la domanda sul contesto in cui essa si inserisce. La domanda più interessante è però un'altra: quale nuovo contesto le prende forma attorno?

Il *contesto* di un teatro non è soltanto qualcosa di previo, il panorama nel quale cresce, al quale si adatta o reagisce. Vi sono anche i contesti a posteriori, che crescono attorno all'organismo nuovo per il fatto stesso della sua presenza.

I teatri adeguati al sistema trovano già sistemato l'ambiente circostante – regole per le tournée, rapporti con altri enti, organizzazione degli spettatori, stagioni teatrali, ritmo delle «prime» e delle «repliche», rapporti con la critica, riconoscimento della propria funzione culturale. Le enclave teatrali, no. Quindi per vivere debbono crearsi un territorio, suscitarsi attorno l'ambiente nel quale situarsi. A differenza dei teatri che vivono secondo le norme del sistema vigente, i teatri-enclave si confrontano quasi per necessità con l'inquietudine di autotrascendersi. La ristrettezza dei confini spinge a guardar oltre.

Dopo tanti discorsi, oggi è facile constatare che la vera funzione sociale del teatro nel Novecento consiste nella sua capacità di creare contesti. Può essere un programma, un progetto, un'ideologia teatrale, ma prima ancora è un dato di fatto la cui efficacia risulta alla luce della storia. La creazione di contesti, luoghi di cultura e cioè di relazioni sociali in grado di dialogare con la società inglobante, è rilevante anche quando (o proprio perché) i suoi contenuti non sono prevedibili, progettabili a tavolino. La diversità culturale dei teatri è estranea all'alternativa integrazione/conflitto. Vive di differenze¹². Inoltre, è in grado di teatralizzarle, rendendole interessanti e degne di rispetto.

Questa caratteristica dei teatri si è realizzata in maniera più o meno significativa nel corso del Novecento, e diventa d'importanza

¹² Piero Giacchè, occupandosi dell'equazione fra Antropologia culturale e teatro dice: «L'antropologia si occupa delle differenze, il teatro *le produce*: di qui la contraddittoria equazione» (cfr. Piero Giacchè, *L'altra visione dell'altro*, Napoli, edizioni L'Ancora del Mediterraneo, 2004).

centrale alla fine del secolo, quando i problemi dell'immigrazione, delle società multietniche, del multiculturalismo, e per reazione dei fondamentalismi e della xenofobia, diventano esplosivi e centrali.

Sotto la guida di Eugenio Barba, l'Odin Teatret ha individuato prontamente gli spazi che si aprono per un uso creativo della «diversità» della truppa teatrale. Ha cioè una politica che mira – oltre alla propria sopravvivenza – anche all'incontro con le sacche sociali emarginate o isolate. A partire dal 1974, dopo la sua prima lunga permanenza in Salento, ha elaborato tecniche (tattiche e strategie) che gli permettono di innescare relazioni in qualsivoglia contesto, rivitalizzando – in molti casi – le differenze che restano socialmente inerti e che quindi, sotto la cappa d'un'apparente indifferenza reciproca, diventano potenziali focolai di infezioni: intolleranza e tolleranza di superficie.

Queste tattiche e queste strategie si sono aggiunte a quelle con cui fin dai primi anni l'Odin Teatret mirava a rivitalizzare le differenze fra i ceti, le componenti e le tradizioni teatrali che tendenzialmente corrono su viadotti paralleli: teatri laterali e teatri «maggiori»; uomini di teatro e studiosi; principianti e professionisti affermati; Occidente, Oriente, tradizioni della diaspora africana. È una politica che Eugenio Barba ha perseguito inventando seminari internazionali, incontri di teatri di gruppo, e infine l'ISTA¹³.

È anche questo un modo di fare i conti con la storia. Ma c'è dell'altro. E per comprendere il Barba scrittore è forse l'aspetto più interessante.

Fra gli spettacoli «sociali» o «d'intervento» dell'Odin Teatret – dalla forma mutevole, itineranti, all'aperto, basati sul montaggio colorato musicale e grottesco di materiali scenici precostituiti – e i suoi spettacoli concepiti come opere finite, concentrate, intense, per un numero ristretto di spettatori, frutto d'un lavoro che ricomincia ogni volta da zero e si coagula attorno a un tema, fra queste due facce, che potremmo chiamare il *trobar leu* e il *trobar clus* di Barba e dei suoi attori, c'è un forte effetto di chiaroscuro.

Sembrerebbe logico che quando questo teatro e il suo regista-drammaturgo agiscono compiutamente in prima persona enunciasero i principi su cui si basa la loro politica di rivitalizzazione delle relazioni tramite la diversità.

¹³ Attività strutturate e continue esterne all'Odin vengono condotte anche da Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley e Kai Bredholt. Tutti i componenti del teatro, comunque, organizzano incontri, seminari o baratti e coltivano durature relazioni professionali basate sulla pedagogia e gli scambi di lavoro.

Al contrario: espongono sguardi disillusi e duri sulla faccia nera della Storia, la sua inarrestabile ingiustizia, la sua natura – per dirla in breve – «fascista»¹⁴. Da *Ornitofilene* a *Mythos*, fino a *Il sogno di Andersen* che sta per essere compiuto in questi giorni dell'estate 2004, gli spettacoli che Barba firma come regista-drammaturgo dell'Odin Teatret equivalgono ai capitoli di un grande scompigliato ciclo sulla Storia come indecenza e orrore. Sono profondamente politici tramite la disillusione. Espongono la «leggenda nera» senza fede in un mondo migliore, opponendosi a *questo* mondo con tutto l'ottimismo delle loro azioni e delle loro volontà: dilatazione della vita scenica, impeto sensuale e preciso, il gelo dello sguardo disingannato intrecciato al calore d'un rapporto generoso con gli spettatori¹⁵.

Non espongono un programma di filosofia pessimista, ma le evidenze d'una traversata di fine millennio – e il rifiuto di aderire a ciò che vedono¹⁶.

¹⁴ Citerò in questo caso Cesare Garboli, al quale tornerò a riferirmi più avanti. Nella sua Introduzione alla riedizione del romanzo *La storia* di Elsa Morante (Torino, Einaudi, 1995), a un certo punto dice: «Per antifrasi, proprio nel punto di maggior depressione il romanzo conosce la sua epifania. C'è un luogo d'erbe e di acque, lungo i bordi del Tevere [...] qui Useppe [il figlio della protagonista, frutto dello stupro d'un soldato tedesco] incontra e scopre il mondo. O meglio, l'originale del mondo di cui la Storia è solo la copia indecente e volgare». Il romanzo è ambientato a Roma fra il 1941 e il 1947. Ma Garboli non sta parlando del fascismo, della guerra e del dopoguerra. Avanza questa perentoria constatazione: «La Morante va un po' più in là. Per la Morante è fascista la Storia, tout-court» (p. XVI).

¹⁵ Si veda, qui di seguito, la seconda Appendice.

¹⁶ Un'acuta rappresentazione dei colori e dei sapori di questa traversata sono le «frecce della storia» che aprono finestre nella «Breve storia dell'Odin Teatret da *Ornitofilene* a *Mythos*», seconda parte del libro di Barba, *Il prossimo spettacolo*, curato da Mirella Schino, L'Aquila, Textus, 1999. La prima parte del libro raccoglie nove antiscolastiche lezioni tenute da Barba presso l'Università dell'Aquila fra il 1989 e il 1997, trascritte e redatte da un gruppo di ventuno studenti guidati dalla loro docente. Nella seconda parte, il gruppo di lavoro delinea, attraverso il montaggio dei documenti, la storia dell'Odin e dei suoi spettacoli, e le pone accanto squarci di avvenimenti significativi: «Quelle che originariamente dovevano essere ricostruzioni di contesti storici – scrive Mirella Schino – hanno finito per trasformarsi da cronologie [...] in una scelta soggettiva di brevi immagini frantumate: frecce della storia [...] Storie mozzate e incomplete, talvolta quelle a cui reagisce il ricordo collettivo, talvolta invece motivate solo da soprassalti della memoria in fondo privati [...] Ricapitolano ciò che di più importante è accaduto negli anni della vita dell'Odin? Certamente no. Né svelano ciò a cui pensava Barba nel fare i suoi spettacoli – il loro possibile sottotesto politico. Sono invece una ricostruzione a posteriori, da spettatori, solo per ridare un sapore, non certo per tentare una impossibile ricostruzione della psicologia o dei turbamenti del regista» (p. 125).

Non accennano, senza dirlo, a un messaggio positivo ed essenziale. Ma se così fosse, lo farebbero aprendo uno spazio vuoto fra la «Grande Storia», che ci domina, e la «piccola storia» che possiamo modellare¹⁷.

In quel luogo a parte, ciascuno – gli spettatori, gli attori, il loro regista-drammaturgo – può veder comparire le fuggevoli ombre, di volta in volta diversamente ossessive, che per brevità chiamiamo con parola altisonante «l'essenziale».

Analoga struttura troviamo nell'opera letteraria di Eugenio Barba, un equivalente intreccio di corse e fughe, che non appiccica nomi sui vuoti che apre.

Anche la sua opera letteraria si tiene libera. E il romanzo non si fa.

2. *Scrittura ubiqua*

Eugenio Barba è un uomo d'azione che ha trovato nella professione scenica il terreno in cui misurarsi. Vi si è rivelato artista. Non ha mai appartenuto, neppure per polemica, neppure quand'ha raggiunto fama e prestigio, al cosiddetto «ambiente teatrale».

Fra coloro che lasciano la propria impronta nel teatro del Novecento, è forse il solo a non essersi nutrito d'una passione giovanile

¹⁷ «Esiste la Grande Storia che ci trascina e ci sommerge, sulla quale spesso sentiamo di non poter intervenire. Non la possiamo neppure conoscere, non possiamo capire in che direzioni si muova, mentre si sta muovendo, e noi con lei. Solo osservandola a ritroso, dopo che il tempo è passato, le sue svolte e i suoi capovolgimenti ci appaiono chiari. La Grande Storia non ci concede libertà alcuna. Procede inesorabilmente e va non sappiamo dove, o perché. Spesso ci raccontiamo favole di Speranza o di Disperazione. Tutte ugualmente insensate, anche se a volte la loro insensatezza accende una fievole luce nel buio che ci circonda. Eppure nella Grande Storia è possibile ritagliare piccole isole, minuscoli giardini dove la nostra mano può essere efficace e dove possiamo vivere la *nostra* Piccola Storia.

La Piccola Storia, intessuta di rifiuti e «superstizioni», è quella della nostra vita, della nostra casa, della nostra famiglia, dei malintesi, degli incontri e delle coincidenze che ci hanno guidato al mestiere e all'ambiente ai quali abbiamo deciso di appartenere.

È evidente che la Grande Storia e le Piccole Storie non sono indipendenti. Ma le Piccole Storie non sono delle semplici porzioni della Grande.

I bambini che costruiscono una piccola diga ai margini della corrente di un grande fiume, che ricavano una minuscola piscina in cui bagnarsi e sguazzare, non giocano nella corrente impetuosa, ma non sono neppure in un'acqua separata da quella che scorre al centro del fiume. Creano, lungo i suoi margini, delle cavità e degli habitat impreveduti, trasmettendo al futuro le tracce della loro differenza» (Eugenio Barba, *Dentro le viscere del mostro*, cit.).

per lo spettacolo. Teatro non ce n'è nella sua infanzia e nella sua adolescenza. Vi arriva tardi e al termine di successive migrazioni. Raccoglie attorno a sé un teatro minuscolo, oscuro, col gran nome d'Odino per compenso. Nei primi anni, l'Odin Teatret trova la sua pubblica identità (la sua ragione sociale) assumendo per la burocrazia le fattezze d'una scuola sperimentale e d'un organismo per l'ideazione di eventi culturali. I suoi spettacoli sono fatti per una sessantina di spettatori, appaiono marginali e vengono apprezzati prima all'estero, in tournée, che nella sede danese. A Holstebro, la *loro* città, «quelli dell'Odin», per i primi dieci o quindici anni, sono rispettati, protetti, ma considerati un corpo estraneo verso il quale molti continuano a nutrire diffidenza. Diventeranno *genius loci* e popolari in patria quando cominceranno a organizzarvi intere settimane di festa, stracittadine e piene di dissidenti e stranieri.

Per scrivere di un artista, in genere si cerca di definire la sua *idea* dell'arte. Ne consegue una visione storica deformata: le *opere* paiono discendere dall'*idea* (nella realtà avviene quasi sempre il contrario).

Qual è l'*idea di teatro* di Eugenio Barba, la sua estetica, sia pure deducibile a posteriori? Non la saprei definire. Risulta dai suoi scritti? Non ne parla. Parla e scrive in termini chiari di problemi tecnici, di nodi storici significativi, dell'emarginazione contro cui alcuni di coloro che fanno teatro sono costretti a battersi, ma quando affronta il suo modo di pensare a uno spettacolo non enuncia una di quelle poetiche-in-azione con cui gli artisti a volte tentano di definirsi¹⁸. Usa invece immagini spesso turbate, che assomigliano ai racconti d'uno spettatore.

Per esempio:

Ho sempre avuto un'immagine precisa di che cosa fosse, per me, preparare uno spettacolo: scalare una montagna. È una scalata in cui non sono solo, ho dei compagni, siamo legati insieme da una corda. Ognuno di noi ha un suo ritmo di camino, se uno indugia, tutti dobbiamo rallentare, e tutti dobbiamo accelerare se il capo cordata riesce a trovare un passaggio migliore [...]. Ogni passo, ogni sosta, ogni minima azione personale ha conseguenze per tutti. [...]

La scalata comune era la visione che in passato mi accompagnava nel costruire uno spettacolo.

Negli ultimi anni l'immagine della montagna è mutata. Ora, all'inizio di

¹⁸ Utilissime per i critici e i recensori. Proust diceva: quando su un'opera resta il segno della sua poetica, assomiglia a quei manufatti sui quali il proprietario, con finta sbadataggine, lascia il cartellino del prezzo.

un nuovo spettacolo, non vedo le falde di un monte da scalare, vedo l'orlo di un grande vulcano, un monte con un grande buco nero. E io mi ci getto dentro.

E mi rendo conto che anche i miei compagni, i miei attori, saltano dietro di me, per lealtà. Precipitiamo nel buio e io non so più se riuscirò a salvarli, se riuscirò a salvarmi¹⁹.

È proprio uno spettatore. Spettatore di sé e dei compagni, del comune processo. Ma pur sempre spettatore. Non di rado scosso da quel che osserva.

Se si elencassero le immagini di cui si serve per qualificare la propria esperienza, troveremmo il teatro come corpo che si dissangua; come sala anatomica; come ghetto o riserva o isola galleggiante; come nave e naufragio; come villaggio in cui si radunano persone, culture e mentalità che resteranno comunque intimamente sconosciute le une alle altre, malgrado la solidarietà, la lotta e l'amore. Troveremmo «terza sponda del fiume», «vulnerabilità», «rituale vuoto» e soprattutto i sunnominati «rivolta» e «rifiuto». Segnali d'una serie di scosse.

Sulla Musa – Bellezza e Arte – stende un velo e non ne parla. Come se fosse un fantasma che si materializza suo malgrado. Per non voltarsi indietro?

Sente con forza la necessità, il dovere, l'ossessione di trasmettere la propria esperienza a coloro che hanno bisogno di far teatro. Dice tutto. È il meno segreto fra gli artisti di teatro.

È anche il più misterioso²⁰.

La tensione irrisolta e irrinunciabile fra segreti (contro i quali lottare) e «mistero» (con la minuscola) contribuisce a far di Eugenio Barba uno *scrittore*.

Benché possa essere definito, secondo alcuni gerghi, il «capo d'una generazione», tale tensione gli risparmia un ruolo da *profeta*. Parla in prima persona – ammesso che quest'espressione significhi qualcosa, al di là della grammatica.

¹⁹ Eugenio Barba, *Homo viator*, conferenza tenuta presso l'Università dell'Aquila il 25 gennaio 1997, in: Idem, *Il prossimo spettacolo*, a cura di Mirella Schino, cit., p. 102. Sta parlando dell'inizio del lavoro per *Mythos*. Nella vasta bibliografia sul teatro di Barba, *Il prossimo spettacolo* è il libro che meglio concentra l'attenzione sugli spettacoli, anche in reazione alla tendenza a privilegiare, dell'Odin, l'avventura.

²⁰ Debbo questa formula che vorrei far mia – «il meno segreto e il più misterioso» – all'amico e collega Jean-Marie Pradier, nel corso d'una conversazione durante una sessione dell'ISTA. Non so se Jean-Marie l'abbia poi utilizzata in uno dei suoi scritti su Barba.

C'è di lui un ritratto tracciato dalla mano rabdomantica e inesorabile di Cesare Garboli. Risale al 1975. Barba è colto alla Biennale di Venezia, fra le rovine dei cantieri della Giudecca. I suoi interventi, dal titolo *Immagini da una realtà senza teatro*, si intrecciavano alle azioni degli attori dell'Odin, subito dopo la lunga permanenza in Salento e Barbagia:

È uno spettacolo della Biennale-Teatro di Venezia che conservo nella memoria più di ogni altro. Il ricordo di questo spettacolo (è notte, e una diffusa luce artificiale rischiara a giorno il capannone degli ex cantieri navali della Giudecca) è anche un pensiero che stenta a prendere forma, un interrogativo che si abbatte, come un insetto stanco e deluso, sulla magica immagine che lo provoca [...] È l'immagine d'una persona, Eugenio Barba, seduto assieme a un cerchio o anello di spettatori. Al centro, gli attori dell'Odin Teatret [...] Ogni tanto, Barba interloquisce [...] La voce è soave e chiara, dotata di un potere infallibile di fascinazione. La voce di un pastore, di un grande riformatore. La voce di un figlio, ma chiamato contro la sua volontà, suo malgrado, a un destino di padre.

È così difficile, nel nostro tempo, incontrare un uomo, che quando lo si incontra si resta colpiti come sotto la folgore di un prodigio [...] Ricchissimo di teatralità inconscia, Barba la esprime prolungandola nel corpo dei suoi attori. Nelle loro improvvisazioni assiste allo spettacolo di se stesso, alle scene della propria tortura di uomo completo e insieme diviso in due, come il giorno e la notte. S'insedia al centro del teatro come al centro della pazzia, della propria e di quella degli altri. Così la lascia esplodere e la controlla. Padroneggia se stesso e sopravvive.

Debbo essere sincero: Barba è la prima persona che io abbia incontrato in tutta la mia vita che possiede il dono (se è un dono) di esprimere la vertigine e il capogiro della propria esistenza fisica. Come se il nostro corpo fosse un fascio di energia, una forza non si sa se sana o malata. Luminosa o buia, che aspetta e teme di materializzarsi²¹.

In genere, sembra che il cosiddetto «essenziale» – quasi per un maleficio – ci sfugga. Probabilmente non è così, e le cose vanno esattamente a rovescio di come le vediamo nei nostri specchi. In realtà, chiamiamo «essenziale» l'amore che si manifesta per ciò che sta fuggendo. Come l'Angelica che fece volare l'intelletto del nudo Orlando sulla luna. E qui – facile capirlo – non sono né Orlando né Angelica

²¹ Cesare Garboli, *La buia magia di Eugenio Barba*, «Il Mondo», 23 ottobre 1975. L'articolo ora fa parte di una delle più belle raccolte di cronache teatrali del Novecento italiano: Idem, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Milano, Sansoni, 1998, pp. 152-153.

a dirci qualcosa di significativo, ma l'ubiquità di chi li racconta, che andava per le strade di Ferrara e al tempo stesso s'aggirava nell'altro mondo in cielo²².

Accade, a volte, che l'opera di scrittori che non praticano la letteratura come fiction si disponga nel suo complesso davanti al lettore come una serie di frammenti d'un'opera i cui pezzi, lasciati allo stato brado, basterebbe un niente per ridurli all'unità d'una saga o d'un romanzo. E m'è capitato spesso di provare nostalgia per il romanzo che Barba non scrive – e che sembra così a portata di mano. Eppure, corre una bella differenza fra un'opera che non trova il tempo di farsi e un'opera che non vuole esserci.

Quel romanzo delle traversate teatrali oggi lo penso come una potenzialità regalata alla fantasia dei suoi lettori, senza negar loro l'utilità prioritaria di punti e pezze d'appoggio professionali, scientifiche, storiche. E senza nascondere i salti. Nell'ultima pagina de *La terra di cenere e diamanti*, parla del «piacere della strada che si fa fuggendo dalla strada». D'un piacere simile noi lettori possiamo andare in cerca attraversando i suoi scritti, cucendoli mentalmente, ma lasciando tutti i salti e i vuoti al loro posto.

Perché, d'altra parte, non sarebbe appropriato presentarli chiusi nella categoria degli scritti teorici. Barba corre in quella direzione. E poi corre al contrario. Indagini analitiche e ordinati programmi professionali sono una delle due facce di questo scrittore. L'altra faccia è anarchica, distruttrice delle teorie, insofferente all'ordine.

La compresenza di ambedue questi aspetti crea la tensione che dà energia e densità ai suoi scritti. Stilisticamente, ogni loro conclusione si presenta come un approdo provvisorio. Il teorico e il costruttore di Disordine non si mostrano mai intenzionati a mettersi

²² La lirica *Ariosto y los Arabes* fa parte dell'opera in versi e prose di Borges *El Hacedor* (1960). Nello stesso libro, la *Luna* diventa un *senhal* dell'essenziale nella lirica i cui primi versi erano detti, nello spettacolo dell'*Odin Talabot* (1988), dal Trickster (Iben Nagel Rasmussen), figura dell'Angelo della Storia di cui parla Benjamin: «Cuenta la historia que en aquel pasado / Tiempo en que sucedieron tantas cosas / Reales, imaginarias y dudosas, / Un hombre concibió el desmesurado / Proyecto de cifrar el universo / En un libro y con ímpetu infinito / Erigió el alto y arduo manuscrito / Y limó y declamó el último verso. / Gracias iba a rendir a la fortuna / Cuando al alzar los ojos vio un bruñido / Disco en el aire y comprendió, aturdido, / Que se había olvidado de la luna. / La historia que he narrado aunque fingida, / Bien puede figurar el maleficio / De cuantos ejercemos el oficio / De cambiar en palabras nuestra vida. / Siempre se pierde lo esencial. Es una / Ley de toda palabra sobre el numen. / No la sabrá eludir este resumen».

d'accordo, e il loro contrasto sembra anzi vissuto come un mutuo consenso.

A uno sguardo un po' più filologico, risulta un miscuglio di tinte altrettanto strano: i caratteri della scrittura colta si intrecciano a quelli che in genere appartengono agli scrittori bradi e autodidatti, venuti dalla strada. La scrittura di Barba acquista qualità e autonomia letteraria man mano che l'autore inselvaticisce e abbandona i fogli educati. È per questa via che passa dalla condizione di artista intellettuale *che-sa-scrivere* alla dimensione di un vero e proprio scrittore.

Nei primi scritti – 1965: il libro *Alla ricerca del teatro perduto* e tre lunghi saggi sul Kathakali che nell'insieme fanno le dimensioni di un libro²³ – per la maggior parte del tempo la scrittura si adegua, con forzature, alla buona educazione della saggistica colta, intarsiata di citazioni. A tratti compaiono brani descrittivi molto efficaci (l'attore kathakali che fa tremare il sipario dietro il quale l'impeto della sua danza si nasconde, lo uncina con lunghe unghie di metallo, vi si affaccia per lampi), o nodi d'immagini che aspirano alla prosa d'arte, vagheggiano Rimbaud o Céline, s'accontentano di *Tristes Tropiques*. È una scrittura strumentale, difende il teatro di Grotowski e mira a rappresentare come asfittici i paradigmi teatrali europei. Solitamente è efficace, ma non è la scrittura d'uno scrittore. È accesa perché è settaria – se l'aggettivo riesce a essere inteso in senso neutro. Il carattere saggistico-settario si prolunga nei brevi scritti fino al 1968, in cui Barba parla del suo teatro o ne introduce le pubblicazioni²⁴.

²³ Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, Padova, Marsilio, 1965; Idem, *Le théâtre Kathakali*, «Les Lettres Nouvelles», numeri di maggio, luglio e ottobre 1965. Il testo in italiano è stato pubblicato nel n. 2 (1967) della rivista «Teatro 2», e nei nn. 1 (1968) e 2 (1969) di «Teatro».

²⁴ *Teater i bakevje* (Il teatro traviato), «Samtiden», n. 8, Oslo 1964; *Il regista e la provocazione del pubblico* e *Un teatro per una nuova società*, «Marcatre», nn. 43-45, 1968; *Vi venter paa revolutionen* (Aspettando la rivoluzione), «Teatrets Teori og Teknikk», n. 8, Holstebro 1968; *Stanislavskijs tvil* (Il dubbio di Stanislavskij), «Teatrets Teori og Teknikk», n. 2, Oslo 1965; *Efterskrift* (Postfazione) a *Det dobbelte teater* (Il teatro e il suo doppio) di Antonin Artaud, Fredensborg, Arena, 1967; *Harlekin og hans to herre*; *Meyerhold-Dappertutto*; *Kjetteren Vakhtangov* (Arlecchino e i suoi due padroni: Mejerchol'd-Dappertutto; Vachtangov l'Eretico), «Teatrets Teori og Teknikk», n. 6, Holstebro 1968. Si aggiungano gli interventi in Jerzy Grotowski, *Toward a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968. «Forlag» vuol dire «casa editrice». «Teatrets Teori og Teknikk» è la rivista che l'Odin Teatret cominciò a pubblicare fin dal momento della sua fondazione. Non era una rivista-portavoce. Presentava episodi e personaggi della storia del teatro ritenuti utili per

Qualcosa di nuovo accade con *Lettera all'attore D.* e con *Parole o presenza*²⁵. Siamo nel 1968 e nel 1972, nei mesi in cui all'Odin si lavora, rispettivamente, su *Ferai* e su *Min Fars Hus*. I suoi attori gli rivelano territori imprevisi, che lo spintonano e lo disorientano. E lui, parlando direttamente ai suoi attori, trova il tono giusto e scrive le sue prime pagine a largo raggio, in grado di volare oltre il proprio contesto, al di là del riferimento.

Qualche anno dopo, con *Letter from Southern Italy*²⁶, conquista l'uso pieno della prima persona, che anche nel suo caso, come spesso accade, si rivela il giro di boa dello scrittore. Siamo nel 1975, quando Cesare Garboli lo ritrae alla Giudecca di Venezia. In questo senso parlavo d'una scrittura che inselvaticisce: che trova il varco per la propria selva.

Eugenio Barba è uno di quegli uomini d'azione che divengono scrittori quando trovano il modo di scrivere, prima ancora che sulla carta, su una rete fittissima di dialoghi impliciti. Dialoga allora con decine e centinaia di persone, vive e morte, collaboratori, allievi e maestri, amici e avversari, illusi e disillusi, focosi e torpidi, animati dai dubbi o tarlati, avari o generosi. La maggior parte sono interlocutori reali, altri immaginari. Di tutti loro, lo scrittore conosce i volti e le parole, dette e sottintese. Parla a loro, di loro e con loro. E poiché i lettori che *tiene presenti* sono numerosi, la sua voce – la scrittura – varia, si adatta, si arricchisce e si modella, si rafforza fino a parlare anche la lingua degli sconosciuti.

Dal presente non ci si libera esulando: questo apparente paradosso la teoria e la pratica delle arti lo conoscono bene. È lasciandosi irretire *quasi* completamente dalle maglie del presente che queste si annodano ulteriormente, si incorporano, divengono dense, possono affilarsi come lame e trapassare la prigione del tempo. Di questo, sovente, è fatta la poesia lirica e lo porta all'estremo.

chi il teatro lo fa: «le pagine che avrei voluto che qualcuno avesse scelto per me, senza obbligarmi a cercarle con fatica, negli anni della mia formazione», diceva (e dice) Eugenio Barba.

²⁵ Eugenio Barba, *Brev til skuespilleren D.*, in *Synspunkter om kunst* (Opinioni sull'arte), Copenhagen, Brøndums Forlag, 1968; Idem, *Words or Presence*, «The Drama Review», n. 53, 1972. La *Lettera all'attore D.* è – assieme a *Terzo Teatro* – fra gli scritti brevi di Barba il più tradotto e longevo. Gli articoli citati qui e nella nota seguente (così come gli scritti d'intervento che stanno alla nota precedente) si trovano tutti in *Teatro. Mestiere, solitudine, rivolta*, cit.

²⁶ Eugenio Barba, *Letter from Southern Italy*, «The Drama Review», n. 68, 1975.

La *quantità* delle circostanze tenute presenti è ciò contro cui fa attrito la solitudine dell'introspezione e da cui ricava la propria *qualità*. Ci sono infatti anche dialoghi con se stessi, con la persona che si è stati e non si è più, che si è ora – con quella che ancora non è.

Ha scritto e scrive molto, rispondendo alle domande e alle occasioni più diverse, seguendo una propria bussola paradossale, che a volte lo spinge a consumare giornate di lavoro per un articolo o una lettera aperta su giornali minimi o riviste sconosciute.

È però il contrario d'uno scrittore incurante della diffusione dei propri scritti. Quasi tutti hanno avuto innumerevoli traduzioni. Quasi tutti sono stati trasformati. Molti sono stati raccolti in libri. Alcuni di questi libri hanno raggiunto la loro forma definitiva attraverso numerose approssimazioni. *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, per esempio, è del 1996, ma la sua prima versione risale al 1979 con il titolo *Le isole galleggianti*, seguita da una versione intermedia – *Aldilà delle isole galleggianti* – del 1986. Ogni traduzione, inoltre, ha subito variazioni e aggiunte²⁷.

La sua bibliografia completa è di quelle che fanno disperare schedatori e studiosi: i libri si ramificano, si disperdono, tornano a riunificarsi in forme diverse. Persino gli articoli si amalgamano o si scambiano le pagine veleggiando dall'una all'altra lingua.

Ciò che più conta, però, è che il farsi e rifarsi a un certo punto si fermi. La dote di un vero scrittore, quali che siano il suo metodo e le sue esigenze, si rivela anche nella capacità di rispettare il duplice diritto d'ogni opera: quello di conservare la propria fluidità, e quello opposto e complementare di assestarsi, smettendo il travaglio e il mutamento.

Mi rendo conto che insistendo sul termine «scrittore», quasi per esorcizzare il rischio che della scrittura di Barba ci si faccia un'idea strumentale, rischio l'effetto contrario. «Ma costui – chi legge si dirà – non è mica uno scrittore puro. E neppure è un uomo di teatro che – *a latere*, a tempo perso, o in uno spazio solo suo – si metta a scrivere sospendendo la sua principale attività, in una sorta di doppio corso, o d'arte a due lame».

E allora come mai è invece appropriato proprio il termine «scrit-

²⁷ Il caso limite mi pare sia *L'arte segreta dell'attore*, in collaborazione con Nicola Savarese. La sua prima versione è del 1983. Ha avuto una quindicina di edizioni-traduzioni-revisioni. È passata dalle lingue euroamericane al turco e al giapponese. Nel 2005, ancora mutata, verrà pubblicata a Milano da Ubulibri. Spero che gli autori si decidano a deciderla edizione definitiva.

tore», con la sua sottolineatura? Non credo che il termine «ubiquità» sia sufficiente a spiegare. Osserviamo altri lati della questione.

È chiaro, innanzi tutto, che sarebbe sciocco pensare che le imprese teatrali di Eugenio Barba siano la messa in pratica delle sue teorie o visioni. Basta leggere poche pagine, per rendersi conto che sono semmai le pratiche e le esperienze a esser messe in teoria.

Ma neppure qui sta il punto.

Senza la sua storia di comandante teatrale²⁸ e di creatore di spettacoli, probabilmente il Barba scrittore non esisterebbe. Ma senza il Barba scrittore, la storia del suo teatro risulterebbe appiattita. Gli scritti dilatano lo spazio in cui essa è compresa, creano distanze, esplorano altri angoli del mondo. Sono ora l'eco, ora il controcanto della pratica teatrale, le danno un'ulteriore dimensione. Il controcanto molto spesso è basato sul contrasto e la complementarità fra il pessimismo dell'intelletto e l'ottimismo della volontà. È la stessa tensione che anima gli spettacoli dell'Odin Teatret e che li rende profondamente *politici*. Il Barba scrittore, insomma, è parallelo al Barba creatore di spettacoli. Non si pone come l'autore che li progetta. Ma neppure, semplicemente, come colui che li interpreta, li commenta o li testimonia.

²⁸ Comandante teatrale: uso questa locuzione per brevità e convenzione, ma è gravemente imprecisa. La locuzione giusta sarebbe «subcomandante». A comandare, infatti, è la mente collettiva per la quale Barba ha creato le condizioni nella sua enclave. Sarebbe però un discorso lungo, che ci porterebbe lontano dal nostro assunto – il Barba scrittore – e riguarderebbe l'Odin Teatret come organismo sociale. È evidente che vi è un leader *predominante*. Ma non sempre è altrettanto evidente quanto poco sia *dominante*. Perché la compagine di cui è leader è altrettanto forte, con tutti gli spazi, le regole scritte e non scritte necessarie per opporsi e aprire zone di divergenza. Direi che l'Odin Teatret, come organismo sociale, articola l'anarchia attraverso l'equilibrio fra autocrazie coordinate e contrapposte. Ciò che regola l'Odin al suo interno non è un sistema sociale che rispecchi nei piccoli numeri una forma politica che sarebbe giusta e possibile – teoricamente o per utopia – quando fosse applicata ai grandi numeri. È una logica del potere e del non-potere che solo nei piccoli e piccolissimi numeri è possibile, fino all'estremo di coniugare in maniera incestuosa l'ordine con l'arbitrio, disciplina di gruppo e incrollabile egoismo individuale, monarchia e acrazia. È la dimostrazione vivente e longeva che con i piccoli numeri di persone è possibile praticare estremismi strutturali, esperimenti sulla giustizia, che espansi a dimensioni sociali condurrebbero alla pura ingiustizia e alla sola violenza. Per questo l'Odin Teatret, che non può non affascinare per la qualità delle sue relazioni, non è certo un modello o laboratorio sociale, mentre è un modello di efficace socializzazione della renitenza sociale. Da ciò, per chi osserva l'Odin come un'allegoria politica, molte enfasi illusorie e altrettanti equivoci. Molte ingenuità da anime belle e altrettante maldicenze (come sempre alleate).

Similmente, con una parte di sé interviene nel paese del teatro cercando di mutarlo. Con l'altra, lo perlustra con l'aria del viaggiatore disincantato.

L'opera letteraria di Barba è anche un libro di viaggio che percorre il paese del teatro come si percorre una patria piena di mali, amata malgrado tutto, ricca di memorie e di miserie, che si può abitare degnamente solo se non ci si adegua né alla sua vanagloria né – tanto meno – alla sua umiltà²⁹. Lo percorre per tener sgombri i sentieri per l'evasione.

Sono spesso sotterranei, indiretti, suggeriti. Alla lettera: impliciti. Continuamente se ne avverte la presenza, anche nelle pagine più tecniche o più narrative. L'autore non li nomina. Il lettore li intuisce, oltre l'orizzonte che l'autore si è scelto o che ha accettato: qualcosa come una parola che egli non dice neppure a se stesso. Non perché voglia restar segreta, ma perché si materializza nell'atto stesso di sfuggirgli fra le dita. Il pensiero, la scrittura, la insegue.

Quest'effetto, che fin da subito si intuisce, e che nel prosieguo della lettura si rivela preponderante e decisivo, si perderebbe se si perdesse la scrittura a pezzi staccati, ognuno con la sua pagina finale e col suo titolo spesso concepito come un *a parte*. Basta scorrerlo, l'elenco dei titoli, per rendersi conto che essi, più che definire il contenuto del discorso, indicano per lo più il confine fra il discorso spiegato e la piega di un pensiero muto.

Il romanzo non c'è, non vuole esserci, perché altrimenti dovrebbe aver soluzione. E soprattutto: dovrebbe smettere d'esser clandestino. Si avverte, in molte pagine, come un'aria di complotto.

Che però non si ordisce. I nodi delle trame sono sostituiti da una scrittura caratterizzata dal cominciare sempre daccapo, con rapidi passaggi di tono e drastiche variazioni di ritmo. Spesso sembra fatta

²⁹ Poco fa abbiamo dato un'occhiata alle pagine finali de *La terra di cenere e diamanti*. Risaliamo alla sua Premessa. Vi troviamo una frase di Walter Benjamin, incisa su un cristallo affacciato sul mare, a Port-Bou, il paese in cui si suicidò e dove c'è ora un monumento alla sua memoria: «È compito ben più arduo onorare la memoria delle persone senza nome che non delle persone celebri. La costruzione storica è consacrata alla memoria di coloro che non hanno nome». È un compito che in alcuni casi definisce la dirittura di chi fa teatro scrivendone le storie. Ma ciò non significa che coloro che lo storico onora, dall'onore ricavano vantaggio. I senza nome non sono certo fieri d'esserlo, checché ne dicano gli storici. Molto spesso sono asserviti, pagati all'obbedienza o impoveriti dall'indifferenza circostante. Asservire, domare e ignorare è infame. Ma subire non è una virtù.

tutta di inizi e scene finali. E in questo assomiglia alla drammaturgia dei suoi spettacoli.

Lunghe dettagliate indagini del mestiere possono preludere a lampi di rivolta, a improvvise immersioni nell'autobiografia o nella testimonianza in prima persona. Altre volte accade il contrario, e la meticolosità dell'artigiano sale in primo piano come un piccolo cielo che rasserena il tumulto di visioni perturbate ed enigmatiche. A volte sembrano sgomente. Ma a leggerle bene, si sente che cova sotto qualcosa che assomiglia al furore.

Si veda, per esempio, il libro che nel sottotitolo inalbera il termine «trattato»: *La canoa di carta*. Insegue un ideale di chiarezza, ma nella parte finale immette il lettore nel bel mezzo d'una settimana di lavoro seminariale in Messico. E qui comincia a parlare un gergo provvisorio e improvvisato, tutto immagini e ideogrammi. Si insegue qualcosa chiamato «Cavallo d'argento». Molti baluginii, spesso affascinanti. Ma non si capisce quasi niente. Ciò non toglie che nel resto del libro predomini il colore scientifico e prevalgano spiegazioni e dimostrazioni, sia per coloro che il teatro lo studiano, troppo spesso ignorandone l'interno, sia per chi lo pratica a partire da una condizione di autodidatta. Quel finale sembra star lì come una sarabanda per far ballare la fantasia, ma soprattutto fa in modo che l'atteggiamento scientifico non finga la propria separatezza. Non prevarichi pretendendo d'essere la sola via per apprendere e capire. Sicché la soluzione sarebbe paradossale, eppure chiara e sensata anch'essa. Ma poi emerge pian piano l'eco d'una furia: l'autore, d'improvviso, con un gesto brusco, taglia fuori il lettore, dopo che a lui s'è dedicato con pazienza per un libro intero. E ostenta il ritiro fra un gruppo di giovani.

Ne *La terra di cenere e diamanti*, pubblicato per la prima volta nel 1998, accade il contrario. È l'onda autobiografica a prevalere. Vi si parla della Polonia negli anni della guerra fredda, di Grotowski, vi aleggia lo spirito di Gombrowicz e del suo *Ferdydurke*. È un libro beffardo e commosso. È, in parole povere, una storia d'amore. Ma a volte spezza. Si fa fredda e distaccata, diventa un libro di storia e scienza del teatro, ultrainformato e dalle meticolose precisazioni.

Leggere le pagine di Eugenio Barba come un lungo intricato inseguimento non è il solo consiglio possibile, e non è detto che sia il migliore. Dà però conto del perché la sua opera letteraria possa essere letta come un'epopea scompigliata o clandestina. E perché viva di vita propria. Che poi, in fondo, sono la stessa cosa.

3. Trasparenza ed ellissi della prosa «tecnica»

Nel 1968, quando l'Odin Teatret aveva messo in scena solo *Ornitofilene* e *Kaspariana*, Beng Hagedsted chiedeva a Barba come conciliasse la forte critica sociale dei suoi spettacoli, la loro forza di provocazione sugli spettatori, con la pretesa di situare il suo teatro «nella prospettiva d'una ricerca scientifica». Barba gli rispondeva:

Se noi permettessimo alle nostre emozioni utopiche di irrompere nella realtà non faremmo che contribuire al disordine e all'infelicità. Questo grido fondamentale, questo nodo di emozioni utopiche lo rendiamo manifesto nei nostri spettacoli, ma sempre in tensione con il nostro mutismo, la pusillanimità e il conformismo dei nostri comportamenti quotidiani. Questa tensione appare, sul piano dello stile, in un gioco di contrappunti, di rotture del tono, di asimmetrie e contrasti³⁰.

Come modellare «contrappunti, rotture, asimmetrie e contrasti» sarà la domanda base, vent'anni dopo, delle ricerche sul pre-espressivo teatrale, cioè sul *bios* dell'attore. Quei sostantivi appaiono continuamente negli scritti di Barba, lungo tutto l'arco della sua produzione scritta. Ciò che si sviluppa, che si evolve, è il grado della loro interna articolazione. La prosa tecnica ne è l'espressione letteraria.

Alla base ci sono i suoi taccuini. «Per molto tempo – scrive nella *Canoa di carta*³¹ – ho impersonato una delle maschere tipiche del nostro pianeta interculturale: l'uomo che va in giro nelle regioni più lontane e nelle vie attorno a casa con uno zainetto sulle spalle, gli occhiali sul naso e un taccuino in mano». Era effettivamente, nella cronaca di quei giorni, un'inchiesta un po' esasperante e un po' ridicola, tanto meticolosa quanto incapace di prevedere dove andasse a parare.

La canoa di carta segna il punto di arrivo di quelle ricerche, iniziate fra il 1978 e il 1980, l'anno in cui si tenne, a Bonn, lungo tutto il mese d'ottobre, la prima sessione dell'International School of Theatre Anthropology.

Barba stava mettendo a punto un nuovo modo di guardare il lavoro dell'attore, basato sulla distinzione dei diversi livelli di organizzazione. Di pre-espressivo non si parlava. Solo di traduzioni.

³⁰ È un'intervista pubblicata per la prima volta in «The Drama Review», n. 45, 1969, con il titolo *A Sectarian Theatre*. Più volte ripubblicata, compare anche in *Teatro. Mestiere, solitudine, rivolta*, cit.

³¹ Eugenio Barba, *La canoa di carta*, cit., p. 223.

A forza di traduzioni – sistematiche, monotone, puntigliose (e apparentemente vane) –, chiedendo a Katsuko Azuma come traducesse in giapponese e nella sua lingua di lavoro il termine inglese «*energy*»; discutendo con I Made Pasek Tempo, in un inglese traballantissimo, alla ricerca del significato letterale dell'indonesiano «*bayu*»; insistendo con Sanjukta Panigrahi per capire i dettagli più terra-terra del suo eccelso stile, Barba pervenne a comparare lingua di lavoro e insegnamenti elementari («le prime cose che ti hanno insegnato quando sei andata dal tuo guru»), e cominciò a individuare e isolare, ai fini della ricerca, quel livello d'organizzazione primario che dopo l'ISTA di Bonn si chiamerà pre-espressivo.

Vi pervenne con l'atteggiamento cocciuto d'un sergente della ricerca che si ostina a far domande quando sia lui che gli interlocutori sono pieni di sonno, vorrebbero riposarsi con quattro chiacchiere, e lui invece procede con una metodicità giustificata dalla sola disciplina, come se si dovesse far così perché non c'è altro da fare. Apparentemente incurante della Bellezza che faceva irruzione nelle sale di lavoro e nelle camerette private – fra bagagli, costumi, provviste di cibo e materassi – ogni volta che Sanjukta eseguiva a scopo dimostrativo qualche segmento delle sue danze e dei suoi drammi.

Un po' la stessa figura – raccontano – la fanno gli antropologi sul campo, meticolosi, insistenti nel raccogliere piccole informazioni sui loro foglietti e sui loro registratori, col naso nei questionari, mentre intorno Natura e Cultura ronfano con violenza, gli odori soffocano, i miti trasecolano, gli insetti infieriscono come antichi dèi.

Le scienze dell'arte sembrano sempre ambigue: non si capisce se siano il frutto di osservazione empirica o se invece siano norme per raggiungere la buona qualità. Ci vuol poco a metterle in contraddizione, appunto perché oscillano fra l'uno e l'altro polo. In realtà consistono proprio nell'oscillazione. Sono «teorie di scorta» (come Cartesio parlava di una «*morale par provision*») o *hand-made theories* che servono a fornire sistemi d'orientamento a un modo d'operare che nel disorientamento trova l'eccellenza.

E quindi sono esattamente l'opposto di un'estetica o d'una poetica. Ma poiché, partendo dall'osservazione empirica, forniscono generalizzazioni utili ed estensibili, scienze lo sono, pur non essendo esatte. E sono bifronti – utili per chi compone opere e per chi le scompone studiandole –, ma lo spazio in cui restano bifronti è tutto sommato esiguo. Non è più grande d'una fessura quella zona in cui i criteri per capire come funzioni un'opera coincidono con quelli per farla funzionare. Fessura feconda, profonda, utile soprattutto come

sedimento di esempi di soccorso, che si imparano per metterli da parte³².

Ora, questo tipo di scienza, applicato alla pratica teatrale, vive di un'ulteriore oscillazione.

Da un lato esplora un livello d'organizzazione elementare, ma dall'altro risuona sull'essere umano tutt'intero, sul suo corpo-mente, sulla sua etica, la sua scelta e la sua eresia.

Da un lato è indagine empirica specifica. Dall'altro può divenire arte dell'ellissi, del tagliar via dal campo esplicito ciò che è solo implicitamente accennato.

Si pensi al più ovvio. Uno dice: spina dorsale. Si sa che è il punto di partenza elementare per l'eloquenza del corpo in situazione performativa. E si sa quanto abbia a che vedere con ciò che nella vita e nel linguaggio di tutti i giorni attiene alla dignità. Non è mica vero che siano due campi separati – purché dalle parole si passi all'esperienza. Parole o formule chiave, che compaiono spesso nella prosa tecnica di Barba, a volte coniate da lui e dai suoi attori, altre volte atinte da altri, hanno le stesse virtù riassunte dalla figura retorica dell'ellissi: «corpo deciso», «*sats*», «disequilibrio», «danza delle opposizioni», «*otkaz* o rifiuto», «equilibrio di lusso».

Da un lato sono utili istruzioni per l'uso. Dall'altro utilissime metafore³³.

È per questo che la prosa sulla tecnica dell'attore, se è a regola d'arte, funziona anche quando la si fraintende.

Anzi, che la si fraintenda accade quasi sempre.

E qui, lo so, rischio di urtare la suscettibilità dello scrittore che presento. Ma penso che la prosa tecnica sia utile *malgrado* la sua voglia d'esser tecnica, di istruire, di farsi prontamente utilizzabile. Un'illusione? È la sua illusione vitale. Di qui, la sua qualità letteraria. Che a tutta prima si manifesta in storie e paesaggi, o in quei voli nel buio con cui interrompe l'impeto della scrittura. Ma lentamente si fa apprezzare nelle pagine apparentemente fredde dedicate alla tecnica. Anche sul piano della scrittura vige l'alternanza fra *trobar leu* e *trobar clus* che caratterizza il repertorio del suo teatro.

³² Inoltre, le scienze dell'arte sono ambigue perché fatte di principi che riassumono racconti e di racconti che nascondono principi. La differenza fra quando un artista racconta come lui ha fatto e quando invece spiega come-si-fa dipende in genere dal giro della frase, non dall'impostazione del pensiero.

³³ È una doppia valenza che la prosa tecnica sull'attore, quand'è coerente, presenta quasi sempre. Si pensi a Stanislavskij. Ma si pensi, ancor più, alla prosa di Decroux.

Quando nei suoi scritti Eugenio Barba si imbatte in un nodo tecnico, in qualcosa che ha a che fare con la postura dell'attore o con i suoi esercizi, col modo d'allenarsi, è difficile che riesca a staccarsene in poche parole.

Non è affascinato dalle tecniche. Ne è affamato.

Si dice: la tecnica è necessaria per preparare chi vuol far teatro. E non è neppure detto che sia sempre e del tutto vero. Comunque si potrebbe anche dire: è il teatro a esser necessario per chi è affamato di tecniche, per chi «ha il dono» (se è un dono) di dover modellare e orientare «la vertigine e il capogiro» della propria presenza fisica.

Si dice: tecnica dell'attore. Ma non è mica sua. È in comune fra l'attore e l'altro con cui vuol essere in simbiosi, colui che nelle grandi tradizioni teatrali si chiama il «maestro» o il «guru» e che nelle piccole s'è convenuto di chiamare – creando infinite confusioni – «il regista». È il territorio della «tecnica» che permette una storia a due che precede la relazione con gli spettatori, la preannuncia e la condensa, la dilata, e insieme garantisce che nessuno tenti d'allungar le mani sui paesaggi interni, interiori e intimi (la cosiddetta psicologia o l'anima) dell'altro.

La tecnica non abbisogna di legami (in genere è tanto più efficace quanto più s'acquatta inespressa nel sapere tacito di ciascheduno³⁴; la si tiene nascosta e protetta come le «vergogne» del corpo; la si «ruba»). È piuttosto il bisogno di un legame che determina l'esplicitarsi d'una tecnica.

Si potrebbe dire, ad esempio, che il forte legame che si stabilì fra Sanjukta Panigrahi ed Eugenio Barba sia stato il risultato del lavoro svolto assieme all'ISTA di Bonn. Ma sarebbe un sopravvalutare le apparenze. Fu il bisogno forse sordo, forse nebuloso di Sanjukta Panigrahi di muovere il passo al di là del territorio professionale in cui già era regina, e di muoverlo lasciandosi raggiungere, attaccare, aiutare da una personalità poderosa come Barba, fu tutto questo che la spinse a rinunciare alla ricchezza del suo sapere tacito, a lavorar di traduzione, a sottoporsi a esperimenti che a tratti spezzettavano e deformavano le forme perfette delle sue partiture. E a costruire con lui e contro di lui un territorio tecnico d'intesa. Qualcosa di simile, di più lento e sottile, più spinoso e profondo, motiva la simbiosi fra Barba e i suoi attori.

³⁴ Sulla nozione di «*Tacit Knowledge*» applicata alla professione teatrale, Barba è intervenuto con il saggio *Conoscenza tacita: dispersione ed eredità*, «Teatro e Storia», n. 20-21, 1998-1999.

Quel che si intende con tecnica, insomma, non è (solo) l'artigianato o il dietro-le-quinte del teatro. È il varco che lo trascende³⁵.

E quindi, malgrado quel che la parola fa presagire, *tecnica* offre lo scenario a storie d'amore e lotta, di scienza e non-violenta violenza – d'avventura. E non si presenta come un problema da risolvere o un programma da condurre a termine. La condizione dell'autodidatta o del debuttante può essere una delle sue cause efficienti, quel che l'ha messa in moto. Ma in realtà è il suo simbolo – o causa finale.

Oggi, a distanza di quasi mezzo secolo, si sa che Barba ha avuto successo. Sarebbe un *arrivato*, se nei suoi scritti, così come nella sua azione con l'Odin, non trovassimo costantemente l'atteggiamento contrario: uno sempre sul punto di partire, che manifesta sempre una nuova urgenza per un cammino ancora da percorrere, l'inquietudine e il raziocinio di chi si trova all'inizio di un'esplorazione da intraprendere, sulla soglia di un sapere e di un'arte in gran parte ignoti.

Cambiano le preoccupazioni: nei primi anni erano quelle di chi si rende conto di non saperne abbastanza. Trenta, quarant'anni dopo, sono le preoccupazioni di chi teme d'aver appreso dall'esperienza quanto basta per bloccare l'accesso all'ignoto del mestiere. Cercava il sapere. Ora cerca l'ignoranza.

È un atteggiamento che contraddice gli stereotipi dell'età matura, della contrapposizione fra giovinezza e vecchiaia. Può essere esaltato come una virtù. Corrisponde, in realtà, alla normale nozione di «scienza» (e a quella di «amore»). Non c'è ricerca scientifica – né amore – senza la capacità di scoprire, *all'interno del noto*, sempre nuove cellule d'ignoranza.

Il lettore vedrà che ogni volta che Eugenio Barba si sceglie un orizzonte, ogni volta che circoscrive un campo di indagine, lo fa soprattutto per avere un limite da mordere, da erodere, contro cui battersi – come se ogni muro nascondesse una porta.

A volte, si pone proprio domande-muro, che non sembrano por-

³⁵ Franco Ruffini, nel suo libro *Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma, Laterza, 2003, connette storicamente a Stanislavskij «coloro che l'hanno aspettato per muoversi e andare avanti con lui», e li distingue da coloro che «l'hanno aspettato per fermarsi con lui», cioè per farne uno strumento del teatro riformato. Chiama i primi «contemporanei del futuro di Stanislavskij». Precisa: «contemporanei del futuro di Stanislavskij sono Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. Eugenio Barba lo è anche lui, pienamente, ma in senso opposto a quello di Artaud e Grotowski. Artaud e Grotowski hanno aspettato Stanislavskij *oltre lo spettacolo*. Barba l'ha aspettato *prima*. Ma le due direzioni della trascendenza – valore e *bios* – si toccano, alla fine» (p. 58).

tare da nessuna parte e sembrano fatte apposta per bloccare la riflessione, domande che paiono imprigionate nel nominalismo: che cosa è la *presenza* dell'attore? Quand'è *organica* un'azione? Di che parliamo quando parliamo di *energia*?

Che cosa c'è di «tecnico» in domande del genere? Sembrano già belle e risolte dalla tecnica dei vocabolari, quando dai sensi letterali si passa ai metaforici.

E per questo la sua prosa tecnica ha spesso il fascino della suspense. Procede all'indietro, dal dettaglio disorientato, dalla parola quotidiana e gergale trasformata in indizio, al labirinto che la chiarezza di superficie nasconde. Si pensi alle indagini sull'energia a doppio taglio dell'attore, rappresentata attraverso le vicende quasi sceneggiate di «*Animus*» e «*Anima*»; oppure al lungo percorso attorno alla natura degli esercizi teatrali, visti come «amuleti fatti di memoria»³⁶.

Percorso all'indietro, dettaglio disorientato, scavo alla ricerca del labirinto: non è diverso il suo atteggiamento quando lavora per uno spettacolo. Ma mentre nei suoi scritti la prosa tecnica sul pre-espressivo abbonda³⁷, quella sulla tecnica drammaturgica in senso stretto è tanto scarsa da apparire inesistente.

E qui tocchiamo un punto dolente, sia per Barba che per chi si occupa del suo lavoro. Comprendere i procedimenti drammaturgici che rendono tanto efficace il suo teatro è difficile. Peggio: sono le ragioni della difficoltà a risultare difficili da capire. Non si arriva a identificare gli intoppi. E lo scrittore, che è anche drammaturgo, in questo campo sembra che a scrivere fatichi.

³⁶ Eugenio Barba, *Animus e Anima*, in Barba, Savarese, *L'Arte segreta dell'attore*, cit.; Idem, *Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell'attore*, in *Drammaturgia dell'attore*, a cura di Marco de Marinis, Bologna, I quaderni del Battello Ebbro, 1997.

³⁷ Conviene ripetere: *pre-espressivo* non vuol dire un livello *inespressivo* della presenza dell'attore (c'è sempre espressione, anche nostro malgrado). Non è una porzione materialmente isolabile del lavoro, ma un'astrazione utile per modellarlo – così com'è importante potersi concentrare sul peso d'un oggetto senza occuparsi del suo volume, anche se peso e volume materialmente non si possono separare. Isola virtualmente il livello d'organizzazione della presenza fisica tesa all'espressione, le pre-condizioni necessarie e non sufficienti dell'espressione artistica nel campo performativo.

4. Scrittura o drammaturgia

A volte, la drammaturgia non compone: interviene (ci vorrebbero i trattini: con-pone; inter-viene). Sembra strettamente attinente alla scrittura, sua sorella gemella. Ma non è detto.

Dall'efficacia delle pratiche drammaturgiche di Barba con l'Odin dipende, scegliendo un esempio fra tanti, quel carattere dei loro spettacoli per cui possono essere visti e rivisti innumerevoli volte senza che lo spettatore abbia la sensazione d'averli esauriti – un carattere decisivo per la loro storia e la loro fortuna³⁸.

In realtà non è affatto un esempio fra tanti, mi pare l'esempio centrale, quel che si dovrebbe chiamare l'unicità degli spettacoli dell'Odin, la capacità di coniugare interesse e disorientamento, la loro indole estrema.

Qualcosa accade lì in scena davanti a noi, ci sono storie che si dipanano e si contrappuntano; hanno un quadro di riferimento; hanno intrecci, drammi storici, peripezie, catastrofi, scontri e incontri, parole e poesie – ma tutto alla maniera della musica e non alla maniera dei dialoghi e dei racconti³⁹.

³⁸ È il carattere che la critica di mestiere quasi per definizione ignora. Che è facile testimoniare e non facile da analizzare, ma da cui deriva la capacità che gli spettacoli dell'Odin hanno di crearsi spettatori non solo appassionati, ma desiderosi di tornare a vedere e rivedere. Ne sono discese alcune importanti conseguenze per la storia dell'Odin Teatret. Per un buon numero di persone è diventato un valore di vita (Lluís Masgrau li chiama «popolo segreto»). Alcuni spettatori appassionati si sono dimostrati disposti a tradurre la propria passione in azione concreta. L'Odin ne ha tratto prestigio e guadagno, essenziali per la sua indipendenza. La fenomenologia delle conseguenze sarebbe lunga e diventerebbe aneddotica. Basterà scendere ad alcune considerazioni commerciali: se lo spettatore non esaurisce lo spettacolo, vuol dire che lo spettacolo non esaurisce i suoi spettatori alla maniera di un normale teatro. Li moltiplica. Cento spettatori che desiderano rivedere cinque volte lo stesso spettacolo sono cinquecento spettatori. Anche di qui dipende lo strano modo in cui l'Odin Teatret può vivere nel contesto dell'organizzazione teatrale internazionale. Quando per esempio va in tournée o in un festival, spesso sembra portarsi dietro una parte dei suoi spettatori, o sembra far affiorare e raccogliere spettatori che il teatro organizzato non conosce. Lo diceva a chiare lettere, per esempio, Franco Quadri, direttore della Biennale-Teatro di Venezia nel 1985, che ospitava *Il Vangelo di Oxyrhincus* (Cfr. «Breve storia dell'Odin Teatret da *Ornitofilene* a *Mythos*», seconda parte de *Il prossimo spettacolo*, cit., p. 197).

³⁹ Si potrebbe dire: quanto più l'intreccio degli elementi *tiene*, tanto meno risulta necessario capire quale sia il substrato narrativo condiviso e condivisibile; tanto meno si fa cioè impellente quel piacere spesso inconfessato ma sempre potente che in genere si cerca negli spettacoli: sapere che quel che io *capisco* corrisponde a quel che *capiscono* i miei vicini. E il conseguente malessere, quando si sospetta di

Non solo gli spettacoli dell'Odin son fatti apposta per far cadere alcuni dei piaceri più superficiali del teatro, ma aggrediscono il sogno di fare dell'esperienza teatrale un simulacro di comunità. Noi spettatori ci mutiamo in vicendevoli stranieri, ma stretti nell'abbraccio o nella trappola d'una stessa rete d'azioni e relazioni, ognuno nel flusso libero e rigoroso dei propri pensieri, al cospetto di azioni pubbliche che ci fanno reagire. Finché piomba giù quella spada di Damocle che spezza la storia cresciuta fra lo spettacolo e ciascuno di noi: esplode un'immagine finale, come un vivo geroglifico che si pianta nella memoria, scuote, e non teme parola.

È strano, quindi, che la drammaturgia di Barba con l'Odin sia una sorta di terreno di fatti compiuti, che sembra stare all'artigianato e al mestiere come i misteri della giungla nera stanno alla nave del corsaro. Lo stesso Barba la scopre terreno ignoto, non appena tenta di vederla dall'esterno con piglio oggettivo. Non è, in questo caso, molto diverso da uno studioso sul campo. La osserva anche lui a posteriori, come cosa fatta. Vi si accanisce cercando di distillare, credo, dei principi-che-ritornano, pari a quelli su cui fondò l'Antropologia Teatrale.

Su questo punto il divario fra il racconto («ho fatto così») e il principio o consiglio («si può far così») diventa un guado particolarmente malagevole.

Le sue procedure drammaturgiche con l'Odin sembrano un metodo. E non lo sono.

Sembrano, allora, qualcosa che appartiene esclusivamente alla condizione che lega quegli attori a quel loro regista-drammaturgo, una storia irripetibile, così com'è individuale e irripetibile l'indole di Barba, il suo particolare sistema nervoso, una particolare costellazione di esperienze e visioni, o di «ferite» (un altro termine che Barba usa spesso), da cui sarebbe velleitario e illusorio cercare di cavare indicazioni estensibili ad altri.

Ma non è neppure così.

La drammaturgia è la vita che assumono i diversi elementi attraverso il montaggio. Ma i «diversi elementi» in pratica che cosa sono? Sono i «materiali» del dramma?

non essere in sintonia. Invece ci sentiamo pian piano attratti o respinti da ciò cui assistiamo in una sorta di teatro ricco di sensualità e di pensiero, ma ridotto all'osso, che ci permette di star soli con noi stessi, non ci spinge più a chiederci: «Che cosa vogliono dire? Qual è il significato *oggettivo*?», o in parole povere: «Qual è il significato che ci ha ficcato dentro l'autore, che se non lo capisco è tempo sprecato?».

Mentre nella letteratura (o nel cinematografo) gli elementi che vengono composti o intrecciati sono in senso proprio «materiali», scritture strutture e immagini, nel teatro sono persone. Il gioco drammaturgico nel teatro non è così puro. Prima dei cosiddetti materiali, c'è la gente che li possiede, persone con i loro personali bagagli.

Le pratiche drammaturgiche si presentano in maniera semplice se le si osserva ai loro due estremi: palcoscenico e tavolino.

Tavolino: uno scrittore che compone un'opera letteraria di genere drammatico preoccupandosi del solo risultato alla lettura, senza punto preoccuparsi della sua possibilità di impiego sulla scena ⁴⁰.

All'altro estremo, palcoscenico: attori che si preoccupano esclusivamente dello spettacolo, senza punto preoccuparsi di un suo corrispettivo letterario.

Libro senza spettacolo, spettacolo senza libro.

Gran parte della storia del teatro – non solo della sua tradizione occidentale – si situa nella gamma fra questi due estremi. I quali, essendo estremi, storicamente compaiono assai raramente allo stato puro. Ma servono a capire che la struttura elementare della drammaturgia-in-scena dipende: a) dalle pratiche d'arte e mestiere che permettono, a coloro che compongono le storie e i testi, di renderli metabolizzabili in palcoscenico; b) dalle pratiche d'arte e mestiere che permettono agli attori di metabolizzare sulle loro scene i testi prodotti secondo i gusti e i principi degli scrittori.

A saltarci agli occhi dovrebbe quindi essere l'importanza dei problemi elementari riguardanti l'interazione e l'equilibrio fra gruppi, competenze e ambienti: attori e scrittori. I modi e le procedure di tale interazione si sedimentano in convenzioni sistematiche che regolano – in ultima analisi – rapporti di forza. Ed esistettero a lungo dei servomeccanismi che evitavano il degenerare dei rapporti di forza in eccessivi attriti ⁴¹.

⁴⁰ *Théâtre en liberté* lo chiamò Victor Hugo, dando il titolo al libro di componimenti drammatici non destinati alla scena che sarà pubblicato nel 1886, l'anno dopo la sua morte. In un primo tempo, Hugo aveva pensato al titolo «Théâtre Libre», che nel 1887, con tutt'altro senso, verrà scelto da André Antoine per il suo teatro. Un nome – piccoli paradossi della storia – che assumeranno molti dei teatri che dettero inizio alla Grande Riforma novecentesca o – se si preferisce – alla stagione della Regia.

⁴¹ Ad esempio: i *personaggi*, le «creazioni», i *ruoli* (nel senso di *emplois*). Gli autori scrivevano drammi, ma agli attori arrivavano *personaggi*, in parti idealmente o fisicamente staccate. Gli attori interpretavano e creavano il senso dei personaggi, gli attori il senso della storia complessiva. Fino a che questa divisione dei compiti restò in vi-

Ridurre il discorso sulla drammaturgia – che di solito vola alto – al problema dei rapporti (di forza) fra i produttori dei testi e i produttori degli spettacoli può sembrare semplicistico. Siamo abituati a servirci d'una tradizione nobilissima e antica, in questo campo, e lo scheletro che appare spostandoci nel punto di vista delle strutture elementari sembra un'irrisione. Ma è un'ossatura che permette di capire certe metamorfosi.

Lo scheletro che regge la drammaturgia-in-scena sta – semplificando al massimo – nella tensione *obbligata* fra il «poeta» e gli attori. Cioè in zone meno evidenti di quelle rappresentate dalle tecniche della peripezia e dell'intreccio, della sceneggiatura, del montaggio – o dalla distinzione fra drammaturgia scritta o scrittura scenica.

Dico «poeta» non per intendere un rango superiore, ma per indicare brevemente colui al quale per una ragione o per l'altra si riconosce il diritto e la competenza di mettere le mani in pasta e innovare⁴².

gore, compatibile con le convenzioni della drammaturgia letteraria, cioè senza far sentire l'operato degli attori come irrispettoso dell'opera e della sua «poesia», non ci fu bisogno di un responsabile dell'interpretazione d'insieme. Anche perché il quadro generale dell'interpretazione era determinato dal modello stabilito al momento della sua «creazione», in gergo: la sua prima messinscena. Questa era spesso curata dall'autore stesso (legato a ciò anche per contratto), o da chi poteva esser considerato il suo rappresentante. Era la trasmissione – nei casi migliori la tradizione – a far da *metteur-en-scène*. D'altro canto, la rosa dei *ruoli* permetteva di definire in maniera asistemica, ma precisa caso per caso, gli accoppiamenti fra attori e personaggi. Gli attori proiettavano sui testi la stessa griglia di ruoli di cui gli autori si erano serviti per caratterizzare i diversi personaggi. I primordi della Grande Riforma, che segnò anche la fine dell'egemonia letteraria sul teatro, sono terremoti squisitamente letterari: testi letterari teatrali – dall'influenza di Zola a Strindberg a Čechov – che si impongono nel repertorio, ma non possono più adeguarsi ai servomeccanismi che avevano mediato il passaggio dalla pagina alla scena. Ora occorre saltare. C'era quindi bisogno di ausili, di trampolini, di ponti e pontefici: registi. Quando le convenzioni dei servomeccanismi vengono a cadere, esse debbono essere sostituite da qualcosa che – pur diverso per forma – sia equivalente per funzione. Per esempio: se si esamina la storia del teatro novecentesco, si osserva che, nella congerie di pratiche spesso fra loro non paragonabili che si nasconde sotto l'etichetta sempre più ingannevole di «regista», c'è anche la funzione di rappresentante degli scrittori accreditato presso gli attori con prerogative di potere. E di rappresentante degli attori fra i letterati con il potere di decidere gli interventi sulle piéce in repertorio. Da questo punto di vista (riduttivo ma assai concreto), il regista è anche – per così dire – un organo nuovo, fatto apposta per regolare rapporti di forza dalle regole scadute.

⁴² Si potrebbe dire che è vero anche il contrario: che alcuni attori-creatori erano grandi abbastanza per spingere i «poeti» a innovare. Ma è vero quasi soltanto in astratto. Gli attori-creatori erano in grado di trasformare in capolavori assoluti anche i testi corrivi di Dumas-fils, Sardou o Giacometti. Come Verdi o Puccini con i li-

Si tratta, quindi, del poeta-in-azione, visto nella dimensione della cultura materiale del teatro.

Nel sistema teatrale tradizionale all'europea, il mondo degli attori era pressato e riscattato dalle invenzioni dei «poeti-in-azione», fraterne e antagonistiche, partecipi ed estranee⁴³.

Se estraiamo il nudo schema di quelle pressioni e di quei riscatti, se riduciamo la molteplicità e la complicatezza delle relazioni a un gioco di poche persone, e facciamo finta che nel piccolo lago dell'enclave Odin Teatret ogni barca rappresenti una flottiglia del mare Oceano, che ogni persona rappresenti un ambiente, troviamo qualcosa di equivalente. Anzi, quasi d'eguale. Lo ritroviamo miniaturizzato, quello schema, come le battaglie nella piccola arena di galli d'una rappresentazione storica: gli attori, con tutto il peso della propria autonomia, e fra loro Barba, il loro poeta-in-azione. Con tutto il peso della propria diversità. Fra gli uni e l'altro c'è indipendenza e distanza di vedute, ma il legame funziona come un legame simbiotico, costante, *come se fosse senza alternative*.

Vi sono teatri in cui il regista lavora direttamente sulle immagini dello spettacolo. Nell'enclave dell'Odin no. Lì vige una struttura arcaica del lavoro teatrale, quella basata sulla tensione simbiotica fra attori e poeta-in-azione, simile a quella che regolò per secoli l'ecologia drammaturgica. Irriconoscibile solo perché condensata e quindi personificata.

Eugenio Barba è un regista-drammaturgo che ha sempre lavorato con uno stesso gruppo di persone, formate inizialmente da lui. Molti dei *suoi* attori han lavorato solo con lui. La maggioranza di coloro che son rimasti nel gruppo per un certo numero di anni avrebbe difficoltà a pensarsi con altri registi, se non per esperimento. Il *loro* regista, d'altra parte, non pare abbia mai pensato alla possibilità anche teorica di migrare da un ensemble all'altro. Né, se non per esperimento, sarebbe motivato a lavorare con attori diversi. In un piccolo gruppo d'una decina di persone si sono ricostruite, senza volerlo, per la forza delle circostanze, le dinamiche che nel grande sistema del

bretti. «Corrivi», infatti, non va inteso come se fosse «scadenti» o «mediocri», ma nel senso di «funzionali».

⁴³ L'energia creativa dei «poeti» del teatro si realizzava in una situazione in cui essi erano circondati da multiformi spettacoli. Erano, questi, i *paesaggi* sui quali proiettavano le proprie visioni, la voglia di mutarli, spingendoli verso forme e rischi che lasciati a se stessi i responsabili degli spettacoli avrebbero evitato. E nello stesso tempo, di quegli spettacoli, di quei paesaggi i «poeti» si nutrivano, anche quando li consideravano scadenti. E senza di essi non avrebbero potuto lavorare.

teatro d'un tempo legava indissolubilmente il popolo degli attori al confronto (conforto e scontro) con i poeti-in-azione.

Quel *come se* del legame obbligato fornisce il connettivo-base della drammaturgia dell'Odin, senza il quale non sarebbero possibili né immaginabili le tensioni che la animano, approfondendo la confidenza e rasentando la lacerazione.

Più preciso di poeta-in-azione sarebbe il termine *commutatore di senso*, troppo astruso, troppo lontano dalla concretezza del lavoro pratico. Indica pressappoco questo: da un lato c'è il lavoro degli attori, sono indipendenti, costruiscono figure, personaggi, situazioni, intrecci, montaggi. Tutti questi «materiali scenici» non sono, in realtà, semplice «materia», sono già l'embrione di spettacoli o frammenti di spettacoli. Possono avere un loro tema di riferimento, il loro significato. Basterebbe ripulirli, coordinarli, e sarebbero belli e pronti per andare in scena. Solo che in mezzo a essi piomba, innovatore e devastante, il peso d'un diverso compagno a cui spetta l'ultima parola sullo spettacolo, e che ha anche lui la prerogativa di improvvisare a partire da quel che gli altri han fatto⁴⁴.

Nel mare oceano del grande sistema teatrale non accadeva proprio questo? C'erano gli attori, eccetera. Piombava Ibsen con i suoi testi, eccetera.

Non abbiamo fatto molti passi avanti per capire la drammaturgia di Barba con l'Odin. Un passo soltanto. Resta un problema difficile e ben lungi dall'essere indagato in maniera soddisfacente. Ma per lo meno abbiamo capito perché è difficile: la letteratura, la scrittura e i loro paradigmi si mettono continuamente in mezzo per riflessi condizionati. E non c'entrano quasi per niente. I meravigliosi principi e la lussureggiante fenomenologia del montaggio non aiutano granché.

⁴⁴ C'è l'equivalente di un'altra pratica arcaica del teatro nella drammaturgia di Barba con l'Odin, quella che potremmo chiamare della *drammaturgia all'indietro*. Solo che nel nostro caso appare virata. Nel passato, la drammaturgia degli attori non era, in senso proprio, interpretazione. Era drammaturgia all'indietro: non mirava a scoprire il senso dell'azione, ma – partendo dall'azione così com'era nel testo – mirava a giustificarla, a darle un dietro, un volume, o un'ombra che restituisse l'effetto del volume, un peso subacqueo che rendesse vivo il moto dell'iceberg affiorante. Si può dire che questo accada sempre, in ogni forma d'invenzione. Ma nel lavoro degli attori era il pane quotidiano. Nell'Odin, colui che pratica la drammaturgia all'indietro è soprattutto Barba. Da una parte ha il tema o i temi dello spettacolo, il castello da assediare. Dall'altra le proposte-in-azione degli attori. Osserva queste in rapporto a quello, le trascina attraverso lo spazio vuoto che si stende fra quel che sono e le ragioni immaginarie che potrebbero giustificarle, con cui potrebbe spiegarle, *come se* fossero parte di una storia cui invece non appartengono (ancora).

Non è qui il punto, non nelle tecniche, ma in una situazione che assomiglia a un'impresa di caccia più che alla composizione artistica tradizionalmente intesa, quale che sia il modo in cui a posteriori la si racconta.

Barba, in quanto drammaturgo (o regista-drammaturgo), è un uomo d'azione che battaglia nel campo ristretto della scena, dentro una mente collettiva la cui scatola cranica coincide con il perimetro d'una sala di lavoro, attraversata da pensieri, visioni, errori e invenzioni che sono persone.

Non è niente di simile a uno scrittore che scende nell'arena del palcoscenico. È semmai simile a un capobanda che sperimenti le sue avventure assieme ai compagni in un orto chiuso, grande quanto il pavimento d'una sala. In quel piccolo spazio mettono in opera, per prove ed errori, le manovre di un lungo e periglioso assedio dagli esiti incerti e imprevedibili. Dove di chiaro ci sono soltanto i punti e i compiti di partenza. Il castello assediato, ovviamente, è il tema dello spettacolo. E il pericolo è quel pozzo di cui abbiamo sentito Barba parlare.

Per capire e spiegare come tutto ciò avvenga, come possa raggiungere i risultati che raggiunge, non so quali strumenti servirebbero, e quale genere di racconto⁴⁵. Ma che sia questo quel che avviene mi pare sicuro.

Fra le opere di Barba, drammaturgia e scrittura non sono sorelle. La drammaturgia è la sorella scura e dorata dell'altro suo capo d'opera, la struttura dell'enclave.

Nel suo capo d'opera basilare, ha messo in campo forze d'attrazione capaci di compensare forti distanze, creando la particolare qualità e la particolare energia dei tessuti microsociali. È un'arte di intessere una rete di tensioni, di attrazioni di stimoli e di sfide che connettono e ingranano il lavoro di individualità che a nessun costo riuscirebbero, di per sé, a lavorare in comune. Il che vale non solo per l'enclave Odin Teatret, ma anche – con diversa intensità – per

⁴⁵ La soluzione migliore, probabilmente, è quella profilata dalla struttura del libro di Iben Nagel Rasmussen, *Den blinde best – Barbas forestillinger* (Il cavallo cieco – gli spettacoli di Barba), Copenhagen, Lindhardt og Ringhof, 1998, dove per ciascun spettacolo dell'Odin il regista e l'attrice intrecciano i loro ricordi e le loro considerazioni, come due che dalle opposte alture parlino dello stesso fiume. Il libro verrà pubblicato in italiano dall'ed. Bulzoni. Un capitolo (Iben Nagel Rasmussen, *Ferai. Da «Il cavallo cieco»*) è già comparso in «Teatro e Storia», n. 20-21, 1998-1999.

l'International School of Theatre Anthropology e per il resto dell'ecosistema teatrale cresciuto loro attorno.

La stessa arte troviamo nel lavoro drammaturgico. Solo che in questo caso c'è una differenza abissale: l'azione di tessere può sviluppare anche la propria furia distruttiva.

5. Forse

Il «romanzo che non c'è» è tutto da un'altra parte. Con la sua scrittura dall'andamento «staccato», *parla* di mestiere, rivolta e rifiuto, ma *guarda* alla solitudine.

Sembra paragonabile all'insieme degli spettacoli perché a essi è simmetrico. E pertanto, la prima cosa da capire, nell'introdurci all'opera del Barba scrittore, è la sua essenziale distinzione dalla drammaturgia-con-l'Odin.

Ora dovremmo immaginarci un quadrato con le sue diagonali. Il quadrato serve a rappresentare lo scrittore di cui in queste pagine ho parlato. Gli uomini che fra i loro contemporanei stanno in stato d'eccezione, quando si ha la spinosa fortuna d'incontrarli, inducono spesso a tracciare tali oroscopi all'incontrario. Non li si può raffigurare nel profilo d'una sola maschera o persona. Sembrano raccogliersi in una serie di diffrazioni.

Nell'angolo in alto a destra del quadrato, porremo dunque il Barba comandante, creatore d'enclave con i suoi compagni. In quello basso a sinistra, collegato dalla diagonale, porremo il regista-drammaturgo degli spettacoli con l'Odin. Di fronte – angolo in basso a destra – c'è lo scrittore. Ne manca uno. Quale sarà la figura dell'angolo sinistro in alto, dove punta la diagonale che parte dallo scrittore?

La mano inesorabile di Garboli, sopra citata, poneva fra l'altro Barba in confronto con Grotowski e Pasolini. Gli parevano personaggi utili per raccontare una differenza. Grotowski lo classificava sotto il tipo psicologico della nevrosi. «È difficile immaginare due esseri più diversi. Barba è un ispido selvaggio cotto dal sole. È per metà interamente sano, per metà interamente psicotico, come una mela spaccata in due».

Si dovrebbe mettere la sua biografia in confronto con la sua opera? A che potrebbe condurre, se non a qualche colorata simil verità? Ci inoltreremmo nel paese di Forse, dove tutto si può dire ma non c'è vero.

Forse l'opposto della falsità è solo la finzione.

Forse ciò che rende enigmatica la persona di Barba è l'assenza d'una rimozione. Come se quel processo, che conduce alla costruzione della *persona*, si fosse conservato in lui allo stato fluido, malgrado l'avanzare dell'età.

Forse la maschera-persona di Barba è la metamorfosi. La sua *persona* s'è fatta adulta e si inoltra in un'epoca anteriore al presente (si fa anziana), irrobustendo e perpetuando il processo che in genere sommuove solo l'adolescenza ribelle. Sicché anche il suo modo d'essere uomo d'azione e artista disorienta, contraddicendo le canoniche tipologie.

Forse sul fondo del mare interno di ciascuno di noi c'è un vascello naufragato. Non importa sapere quando il naufragio sia avvenuto, se nella fanciullezza o nell'adolescenza, o *in utero matris*, nella vita prenatale. Importa che tale relitto sia in alcuni sommerso nell'oblio, mentre per altri riesce almeno in parte ad affiorare con la punta d'un albero maestro, d'una ciminiera, una prua, una poppa, con lo sguardo madreperlaceo d'una polena. A volte il relitto è inoffensivo, beatamente annegato nell'adattamento; altre volte, è un'ombra, matrice di paura, di scontentezza, di speranza. Oppure come uno scoglio in cui si sbatte.

Forse il caso raro di Eugenio Barba è questo: che il suo vascello sta sul fondo ma continua una sua vita piena, come il vascello sottomarino d'un capitano Nemo. Ha autonomia, una sua ciurma al lavoro, un piano complementare e non noto di navigazione.

Forse, la navigazione sulle onde e quella sul fondo convivono in un'equanime spartizione di potere. L'una non è né l'ombra né la contraddizione né la malattia o la pazzia dell'altra. Eppure non la rispecchia.

6. *Allegoria cubana*

Magari è proprio così: non è un caso che le *Opere Scelte* di Eugenio Barba vengano pubblicate per la prima volta a Cuba. Perché Cuba è un potente crogiuolo della Storia, un luogo in cui alcuni sogni si sono avverati.

Anche pel Teatro qualche sogno s'è avverato. Ormai tutti, a partire dai ministeri, riconoscono che è per definizione «spettacolo al vivo». Lì ci sono i corpi: vanno sovvenzionati. Dall'altra parte stanno le arti: dell'immagine.

Nella burocratica definizione di «spettacolo al vivo» o «spettacolo vivente» sentiamo la degradante parodia della presenza fisica

come vertigine e capogiro, del corpo come un fascio di energia non si sa se sana o malata, luminosa o buia, che aspetta e teme di materializzarsi.

Vi sentiamo l'eco burbanzosa e solenne d'una parola che fu di rivolta. Perché in realtà, se c'è un modo per render *morta* la presenza di un essere umano, senza ammazzar nessuno e anzi divertendosi, se c'è un modo per trasformare gli esseri umani in esseri che fanno finta d'essere umani, questo è il teatro. L'intera ricerca della rivolta teatrale del Novecento fu una lotta per portare l'esperienza della *vita* in una situazione che, esponendolo, imitandolo, tendenzialmente degrada e nega il mistero del vivente.

Per questo i ribelli paragonarono tante volte il teatro del loro scontento a un bordello. Non per retorica e non per moralismo. La loro lotta e il loro sogno era davvero simile a quello di chi cercasse di fare d'un bordello nientemeno che un porto per Amore. Un sogno fatto con gli avanzzi. Ed effettivamente ci sono casi in cui nei bordelli si posa Amore. E son dolori.

Che senso avrà quel sogno-rivolta-ricerca, quando il teatro è ormai spettacolo vivente per definizione e antonomasia, comechessia? Che ci sarà più da cercare, da non contentarsi? È un luogo, il teatro, in cui si sentono spesso gli scricchiolii delle frane non ancora franate. Qui la fine della scontentezza non è un rischio. È l'aria che già si respira.

E da Cuba voliamo, per concludere, alla sua allegoria.

Col linguaggio impietoso dei giornalisti e degli esperti *matter-of-fact*, di Cuba si dice che era il bordello del Nord America, prima della Rivoluzione, e che dunque tornerà a esserlo, nel più vasto panorama del turismo globale.

Se così fosse, siamo tutti cubani.

La Rivoluzione l'abbiamo scansata. Ci resta il bordello.

Il Teatro moderno nei bordelli c'è nato. Qualche reminiscenza sarà scesa giù per i rami della sua tradizione? Qualcuno saprà ricordarsi? Come fare per profittarne, e per creare nei sotterranei di quell'albergo allegro e vivace delle tane vive?

Dove per momenti la vita magari si dilati, la solennità sia bandita, la violenza non si nasconda e non imperi – e dove non si muoia prima d'aver visto almeno una volta come balla il sole.

(agosto 2004)

Appendice I: Cronologia

1936-1964: Eugenio Barba nasce il 29 ottobre del 1936 a Brindisi, secondogenito di un alto ufficiale d'una delle famiglie più in vista della piccola città di Gallipoli in Puglia.

Nel corso della prima infanzia, durante la guerra, vede morire il padre. Cresce a Gallipoli, nella grande casa del clan paterno. La madre, napoletana, figlia di un ammiraglio, estranea all'ambiente provinciale gallipolino, fa della difesa dei figli orfani la propria missione. Sono anni di penuria in una famiglia una volta localmente potente e ora a rischio d'esser sommersa dalle trasformazioni politiche e sociali del dopoguerra.

Assieme al fratello maggiore Ernesto, frequenta il liceo classico al collegio militare della Nunziatella, a Napoli, dove per gli orfani di militari l'educazione è gratuita. Vi si impartisce un insegnamento di buon livello, ma chiuso alle problematiche moderne. La disciplina è militare. Eugenio Barba colleziona punizioni. In breve tempo, diventa l'allievo più punito e passa gran parte del suo tempo nella cella della prigione della scuola. È persino il solo allievo a essere degradato, in una pubblica cerimonia punitiva alla presenza di tutte le autorità del collegio e di tutti gli allievi. La carriera militare gli è preclusa. Anche il fisico non l'aiuta: è leggermente miope ed è uno degli allievi più bassi di statura (la statura aumenterà solo dopo i diciotto anni). In compenso, si fa apprezzare per il suo amore per la lettura e per la facilità con cui riesce a primeggiare nelle materie scolastiche.

Dopo la licenza liceale, nel 1954, viaggia a lungo in autostop, soprattutto nei paesi del Nord. La Svezia, in quegli anni, è un mito per i giovani dell'Italia del Sud, sono un mito le ragazze svedesi, si raccontano storie affascinanti della loro libertà sessuale. Problemi di passaporto e di permessi di soggiorno gli impediscono di fermarsi in Svezia. Passa in Norvegia, dove lavora come lattoniere nell'officina di Eigil Winnje (lo ricorderà come il suo primo maestro). Fa il modello per il pittore Willi Midelfart, che ha vissuto negli anni Venti a Parigi. Midelfart lo introduce alla cultura francese. Mese dopo mese, si allontana dalla via progettata per la sua vita: non torna in Italia, non si iscrive a Giurisprudenza. Abbandona sia l'ideologia di famiglia (il padre era console della Milizia fascista), sia la rassegnazione o lo scetticismo dei «figli della sconfitta». In Norvegia, si lega agli ambienti dell'intelligenza studentesca di sinistra.

Nel 1956 e nel 1957 è marinaio, mozzo addetto alle macchine. Su una petroliera norvegese passa fino a sei mesi ininterrotti in mare, con scali in Africa, Asia, America Latina e America del Nord.

Rientrato a Oslo si iscrive all'università (studi umanistici). Alterna studi, lavoro operaio, attività politica e viaggi nel Sud dell'Europa.

Nel 1960, vive alcuni mesi in un kibbutz in Israele, poi si trasferisce a Varsavia con una borsa di studio per la Scuola Teatrale, corso di regia (è il primo contatto impegnativo con il teatro). Abbandona la scuola di Varsavia nel 1961 per dedicarsi al piccolo teatro sperimentale nella cittadina di Opo-

le, diretto dal giovane e sconosciuto regista Jerzy Grotowski e da Ludwik Flaszen, saggista e critico teatrale stimato per il suo pensiero paradossale e anticonformista. Vi resta fino all'agosto del 1964, inframmezzando il lavoro sul posto con viaggi in Europa per far conoscere l'attività del teatro di Grotowski.

Nel 1963, da luglio a dicembre, compie un viaggio in India. Nel Kerala, a Cheruthuruthy, studia il teatro Kathakali, di cui in quegli anni in Occidente si conosce assai poco.

Si appresta a rientrare in Polonia, ma le autorità gli negano il visto di ingresso. Torna allora in Norvegia. Tenta senza successo di trovare lavoro come regista. Nell'autunno del 1964, fonda a Oslo l'Odin Teatret (che nel 1966 emigrerà in Danimarca, a Holstebro, nello Jutland, allora 20.000 abitanti).

Da questo momento, la figura pubblica di Eugenio Barba si distingue sempre più nettamente da quella privata. Consegue, poco dopo aver fondato l'Odin Teatret, il diploma universitario a Oslo, sostenendo l'esame finale in Letteratura norvegese, Letteratura francese e Storia delle religioni. Sposato nel 1965 con Judy Jones, inglese, si trasferisce con lei a Holstebro. Nascono due figli. Abita con la famiglia in campagna, nei pressi di Holstebro, in una casa-fattoria simile a quella in cui ha sede l'Odin Teatret. Dal 1983 ha la cittadinanza danese. Perde il fratello nel 1996. Negli anni seguenti, diventa nonno. Alla vita privata – caratterizzata dalla riservatezza e da modeste condizioni economiche – si alternano, preponderanti, gli impegni nel suo teatro. Le date della sua vita pubblica scandiscono la crescita dell'Odin Teatret, da gruppo teatrale autodidatta, privo di risorse, autofinanziato e marginale, a importante enclave teatrale.

La cronologia che segue, si propone di segnare le tappe di un'enclave teatrale che si espande. Gli spettacoli dell'Odin Teatret verranno solo nominati (notizie dettagliate nella seconda Appendice). Molto spesso, le date indicheranno l'inizio di attività che si prolungano nel tempo ed entrano a far parte della normale attività dell'Odin Teatret. Per farsi un'idea della mole di lavoro che caratterizza l'enclave teatrale dell'Odin, il lettore dovrà quindi mentalmente sovrapporre, agli snodi delle date, la continuità dei lavori. Perciò, in questa Appendice, l'ordinamento cronologico non verrà sempre rispettato.

La vita dell'Odin Teatret come enclave teatrale può essere schematicamente rappresentata attraverso la complementarità e l'alternanza di attività introverse ed estroverse. Fra le «introverse» troviamo il lavoro di Barba con gli attori, il lavoro degli attori su se stessi (il training, l'elaborazione di materiali di spettacolo autonomi), le prove per gli spettacoli. Fra le «estroverse» ricordiamo l'organizzazione di incontri, l'ospitalità a gruppi in tournée, i seminari in Danimarca o nei paesi in cui l'Odin porta i suoi spettacoli, le pubblicazioni e la produzione di film e video didattici e di documentazione, le sessioni

dell'*International School of Theatre Anthropology (ISTA)*, le «settimane di festa» organizzate a Holstebro etc.

Fra le due sfere del lavoro, qui schematicamente distinte, non vi è una rigida separazione. Le attività «introverse» (che potremmo indicare come artigianali e artistiche) e quelle «estroverse» (di promozione e organizzazione culturale e di intervento sociale) spesso si sovrappongono, travasano energie e stimoli da un campo all'altro. Le esigenze della crescita professionale degli attori, tutti autodidatti, stimolano, per esempio, l'organizzazione dei seminari interscandinavi sull'arte dell'attore. Dal precario equilibrio fra queste due diverse dimensioni del lavoro dipende la vita dell'enclave Odin Teatret. Che vista dall'esterno appare forte e in continua espansione, mentre, vissuta dall'interno, si sente continuamente minacciata da possibili alterazioni della dinamica di gruppo, da disfunzioni nel ritmo e nell'organizzazione del lavoro.

Qui la osserveremo dall'esterno.

1964-1965: L'Odin Teatret inizia la sua attività il primo ottobre del 1964, a Oslo. Tre dei suoi fondatori – oltre a Barba: gli attori Else Marie Laukvik e Torgeir Wethal – ne fanno parte ancora oggi. Privo di qualsiasi forma di finanziamento, l'economia del gruppo è assicurata dal denaro dei suoi componenti, che svolgono lavori a mezzo tempo per pagarsi il teatro. Oltre al lavoro artistico, l'Odin inizia la pubblicazione di «Teatrets Teori og Teknikk», una rivista che pubblica numeri monografici e volumi (continuerà le pubblicazioni fino al 1974). Organizza la tournée scandinava de *Il Principe Costante* di Grotowski, una delle prime presenze del Teatr Laboratorium fuori della Polonia. In Italia (editore Marsilio) viene pubblicato il libro di Barba *Alla ricerca del teatro perduto*. Primo spettacolo dell'Odin Teatret e prima regia di Eugenio Barba: *Ornitofilene*, da un testo allora inedito di Jens Bjørneboe. Lo spettacolo viene portato in Svezia, Danimarca, Finlandia. Complessivamente, cinquantuno repliche.

1966-1968: L'Odin Teatret trova la sua sede stabile in Danimarca. La municipalità di Holstebro ha deciso di intraprendere una politica culturale per sfuggire al grigiore della provincia. Compra una statua di Giacometti. Decide di avere una scuola di musica, un teatro e un museo. Qualcuno segnala al sindaco la bravura dei giovani che hanno recitato a Copenaghen e vengono accettati. Lavoreranno nei locali d'una scuola. Poi verranno loro offerti, fuori città, i locali d'una fattoria per l'allevamento dei suini.

Il secondo spettacolo, *Kaspariana*, da un testo scritto per l'Odin da Ole Sarvig, ha attori provenienti dai diversi paesi scandinavi. Entra nell'Odin la danese Iben Nagel Rasmussen. L'Odin Teatret ottiene alcuni finanziamenti, destinati alle attività di promozione culturale. La produzione di spettacoli continua a essere autofinanziata. Eugenio Barba cura la pubblicazione di *Toward a Poor Theatre* di Jerzy Grotowski (1968, numero 7 di «Teatrets Teori og Teknikk»). Inizia l'organizzazione dei «seminari interscandinavi» dedicati ai professionisti del teatro (si terranno, tutti gli anni, fino al 1976).

Vi parteciperanno, come maestri, fra gli altri, Jerzy Grotowski, Ryszard Cieslak, Dario Fo, Etienne Decroux, Jacques Lecoq, i fratelli Colombaioni, Charles Marowitz, Otomar Krejca, i maestri del teatro balinese I Made Djimat, Sardono e I Made Djimat Tempo, i maestri delle forme classiche indiane di danza e teatro Shanta Rao, Krishnam Nambudiri, Sanjukta Panigrahi, Raghunath Panigrahi, Uma Sharma. Sanjukta Panigrahi sarà fra i co-fondatori dell'ISTA).

All'inizio del 1969, quando il lavoro per *Ferai* sta per essere ultimato, l'improvviso taglio delle sovvenzioni del «Fondo culturale interscandinavo» fa precipitare l'Odin Teatret in una crisi economica che può risolversi solo con la chiusura. Numerosi artisti e intellettuali danesi prendono posizione a suo favore. Alcuni organizzano raccolte di fondi. Al «Falkoner Center» di Copenaghen l'attore di successo Ove Sprogø convoca i colleghi del teatro professionale, per un grande show a favore dell'Odin Teatret. Si alternano monologhi, poesie, numeri comici e brani d'operetta.

1969-1973: Il terzo spettacolo dell'Odin, *Ferai* (1969, da un testo scritto per l'Odin da Peter Seeberg), dà all'Odin Teatret e al suo regista fama internazionale. Ma l'Odin non è un teatro di repertorio. Fra uno spettacolo e l'altro, come può vivere se non dipendendo unicamente dalle sovvenzioni? Durante il lavoro per lo spettacolo successivo a *Ferai*, il gruppo discute, con riunioni settimanali, la possibilità di vivere come comune agricola. La decisione finale è negativa. Lo spettacolo successivo, *Min Fars Hus* (1972), conferma il loro prestigio e nello stesso tempo li mette in contatto (soprattutto in Italia e in Francia) con una realtà giovanile estranea sia al teatro ufficiale che al «teatro d'avanguardia». Associazioni culturali alternative, gruppi teatrali sorti in piccoli centri, università chiedono all'Odin non solo lo spettacolo, ma anche conferenze, dimostrazioni di lavoro, seminari di due o tre giorni. Muta, passo dopo passo, il carattere delle tournée. L'Odin Teatret presenta non solo lo spettacolo, ma tutta una gamma della sua cultura di enclave teatrale. Produce, a partire dal 1971, film didattici sul lavoro dell'attore, diretti da Torgeir Wethal.

1974-1975: Dopo *Min Fars Hus*, l'Odin Teatret si reca a lavorare in un villaggio del Sud Italia, Carpignano Salentino, dove resta cinque mesi, fra la primavera e l'autunno del 1974. L'anno seguente, lavora per tre mesi di nuovo a Carpignano e a Ollolai, in Sardegna. Inizia la produzione di spettacoli per molti spettatori, che possono anche tenersi all'aperto, spettacoli itineranti, «parate». Sono tutti basati sul montaggio di materiali che appartengono al repertorio dei singoli attori o dell'intero gruppo (frammenti spettacolarizzati del training, numeri di clown). Gli attori lavorano con maschere, trampoli, accessori vistosi, costumi dai colori vividi, creati dagli attori, ma che danno l'impressione d'essere esotici. Nasce, a partire dall'autunno 1974, la pratica del «baratto»: l'enclave dell'Odin, invece di vendere i propri spettacoli, in alcuni casi li scambia con manifestazioni culturali e spetta-

colari organizzate dagli ospitanti (associazioni culturali, villaggi, quartieri, scuole, ospedali, prigionie). La pratica del baratto di teatro caratterizzerà l'azione sociale dell'Odin anche negli anni a venire, accanto alle normali tournée. Il caso più estremo si avrà nel 1976, quando l'Odin visiterà con i suoi spettacoli un gruppo di indiani Yanomami, nell'Amazzonia venezuelana.

Anche la vita dell'Odin a Holstebro viene sempre più fortemente segnata dalla dimensione cosmopolita. Dopo il periodo a Carpignano Salentino, l'Odin ospita per alcuni mesi, nella sua sede, un gruppo di giovani attori europei e sudamericani che fanno parte del «seminario internazionale», sotto la guida di Barba e degli attori dell'Odin.

Viene pubblicato *Il libro dell'Odin* (Milano, Feltrinelli, 1975), curato da Ferdinando Taviani. È il primo volume dedicato all'esperienza del teatro di Holstebro.

L'enclave teatrale dell'Odin Teatret, intanto, si presenta all'esterno con una doppia faccia: gli spettacoli per pochi spettatori, in ambienti raccolti; e gli spettacoli aperti, affollati, grotteschi. I primi sono caratterizzati da un lungo lavoro di ricerca, in cui il regista e gli attori cominciano ogni volta da capo. I secondi sono basati sulla composizione veloce di materiali previi (questa distinzione corrisponde, all'interno dell'enclave teatrale dell'Odin Teatret, a quella che, nel sistema teatrale occidentale basato sulle compagnie professionistiche, distingueva gli spettacoli «di repertorio» dalla messinscena delle «novità»).

Chiameremo i primi, per convenzione, «spettacoli nuovi» e i secondi «spettacoli di montaggio». Questo doppio binario caratterizzerà anche gli anni seguenti, diventerà anzi uno degli elementi costitutivi dell'Odin. L'enclave ha un repertorio sempre più vasto.

Fra il 1976 e il 2004, gli spettacoli nuovi saranno: Come! And the Day will be Ours (1976); Ceneri di Brecht (1980); Il vangelo di Oxyrhincus (1985); Talabot (1988); Kaosmos (1993); Mythos (1997); Il sogno di Andersen (2004).

Gli spettacoli di montaggio: Il libro delle danze (1974); Johann Sebastian Bach (numeri di clown, 1974); Anabasis (spettacolo itinerante, 1977); Il Milione (1978); Ode al Progresso. Un balletto (1997); Le grandi città sotto la luna (2003).

Gli «spettacoli di montaggio» sembrano poco numerosi, sia perché restano nel bagaglio dell'Odin molto più a lungo degli altri, sia perché fra i loro titoli non possono comparire le molte occasioni in cui il montaggio è improvvisato ed effimero. Inoltre, a partire dal 1980, entrano nel bagaglio dell'Odin una serie di dimostrazioni di lavoro-spettacolo e – a partire dal 1984 – alcuni spettacoli di solo uno o due attori (li chiameremo «Kammerspiele»).

1976-1980: Fra l'aprile e il maggio 1976 l'Odin Teatret è a Caracas dove partecipa al Festival internazionale di teatro con lo spettacolo *Come! And the Day will be Ours*. Organizza baratti e incontri di lavoro, fa parate e spet-

tacoli di piazza. Incontra – per iniziativa dell'antropologo Jacques Lizot – gli indiani Yanomami recandosi nel loro territorio (dove Lizot viveva).

La presenza a Caracas è l'inizio dei rapporti fra l'enclave dell'Odin e numerose enclaves teatrali latinoamericane. Alcune di esse saranno presenti, nell'autunno successivo, a Belgrado, dove Eugenio Barba organizza un Atelier del Teatro di Gruppo all'interno del Festival del Teatro delle Nazioni. In quest'occasione, pubblica il manifesto sul *Terzo teatro*. Altri incontri di teatri di gruppo, dove Barba sarà il punto di riferimento, si tengono a Bergamo nel 1977; ad Ayacucho, in Perù, nel 1978; a Madrid e Lekeitio nel 1979. Accanto al normale lavoro che impegna tutti insieme i membri dell'Odin, e che continua con l'usuale intensità di tournée, creazioni di materiali, prove di spettacoli, seminari, comincia a delinearsi un'attività che riguarda il solo Barba con l'uno o l'altro degli attori. Sarà così, almeno nei primi anni, anche per l'ISTA (International School of Theatre Anthropology), che Barba fonda nel 1979. Nel 1979, ha pubblicato in Danimarca il volume *The Floating Islands*, che raccoglie alcuni dei suoi articoli e riepiloga le diverse fasi del lavoro e della storia dell'Odin Teatret (è il volume che attraverso modifiche, traduzioni, nuove versioni approda al libro *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, pubblicato nel 1997, tradotto negli anni successivi in inglese, francese e spagnolo). Nel 1980, pubblica anche, in Danimarca, il volumetto *La corsa dei contrari* (l'anno dopo verrà pubblicato in Italia dall'editore Feltrinelli), dove presenta le ipotesi di partenza dell'Antropologia Teatrale. A Bonn, dal primo al 31 ottobre del 1980, organizza la prima sessione dell'ISTA.

L'ISTA non ha una forma rigida, è un ambiente o una nebulosa. Il solo momento in cui assume forma definita è quando si realizzano le sue sessioni pubbliche. Per il resto del tempo è un puro intreccio di relazioni in mutamento. Riunisce persone che fanno teatro provenienti dai paesi, dalle tradizioni e dalle specializzazioni più diverse. Alcuni fanno teatro narrandone la storia e analizzandone i procedimenti, altri – i più numerosi – ne esercitano l'arte e ne trasmettono le tecniche e l'ethos. Ciò che rende possibile l'incontro è un modo discorde di pensare e una comune voglia di porre domande al comportamento dell'attore.

Fra il 1980 e il 2004 si terranno tredici sessioni dell'ISTA: in Germania (Bonn, 1980), Italia (Volterra, 1981), Francia (Blois – Malakoff, 1985), Danimarca (Holstebro, 1986), Italia (Salento, 1987), ancora Italia (Bologna, 1990), Gran Bretagna (Brecon – Cardiff, 1992), Brasile (Londrina, 1994), Svezia (Umeå, 1995), Danimarca (Copenaghen, 1996), Portogallo (Montemor-o-Novo – Lisbona, 1998), Germania (Bielefeld, 2000), Spagna (Siviglia, 2004).

1980-1990: A partire dal 1980, il lavoro all'interno dell'Odin Teatret comincia ad assumere due ulteriori dimensioni: ai lavori di gruppo si aggiungono e si alternano linee individuali di ricerca. Iben Nagel Rasmussen crea,

parallelamente alla sua presenza nell'Odin Teatret, il gruppo «Farfa». Poi, nel 1989, dà vita a un gruppo internazionale di attori, «Il ponte dei venti». Non è un vero e proprio gruppo, ma una rosa di attori ciascuno dei quali lavora normalmente nel proprio contesto, e periodicamente si riunisce agli altri per dissodare insieme un proprio terreno professionale. Negli anni seguenti, la rosa si allarga e al primo gruppo se ne aggiunge un altro di seconda generazione.

L'attore Toni Cots, che è stato il più stretto collaboratore di Barba nell'organizzazione degli incontri di teatro di gruppo e all'inizio dell'ISTA, svolge un'attività pedagogica indipendente e parallela rispetto al lavoro all'interno del gruppo dell'Odin. Julia Varley partecipa alle attività del «Magdalena Project» (a partire del 1986); dirige la rivista «Open Page», dedicata alla presenza delle donne nel teatro; nella stessa prospettiva organizza periodicamente, a partire dal 1992, il festival «Transit». Tutti gli attori dell'Odin, in maniera più o meno continuativa e formalizzata, si creano campi di attività e d'intervento indipendenti.

L'equilibrio fra attività «estroverse» e attività «introverse» e quello fra attività che riguardano il gruppo nel suo insieme e altre che invece consistono nel lavoro indipendente d'uno o due attori diventa a volte difficile. La compattezza dell'Odin, che vista dall'esterno appare inattaccabile, viene invece vissuta dall'interno come un problema che richiede un continuo stato di allerta.

Una delle conseguenze d'un tale stato di cose è il fiorire di spettacoli dalle piccole dimensioni, ma spesso di intensità pari a quella degli «spettacoli nuovi» del gruppo al completo. Sempre con la regia di Eugenio Barba, agli «spettacoli nuovi» dell'Odin si aggiungono così i *Kammerspiele*: *Matrimonio con Dio* (di César Brie e Iben Nagel Rasmussen, 1984); *Romancero de Edipo* (di Toni Cots, 1984); *Judith* (di Roberta Carreri, 1987); *Memoria* (di Else Marie Laukvik, con il musicista Frans Winther, 1990); *Il castello di Holstebro* (di Julia Varley, 1990); *Itsi-Bitsi* (1991, di Iben Nagel Rasmussen, con i musicisti Jan Ferslev e Kai Bredholt); *Le farfalle di Doña Musica* (di Julia Varley, 1997); *Sale* (di Roberta Carreri, con il musicista Jan Ferslev, 2002).

A differenza degli «spettacoli nuovi», che vengono rappresentati per tre-quattro anni e poi distrutti, i *Kammerspiele* restano in repertorio a lungo (*Judith*, per esempio, compie, nel 2004, diciassette anni). Appartengono alla dote dell'attore nel caso che egli esca dall'Odin (come è accaduto a Toni Cots).

Restano a lungo in repertorio anche le *dimostrazioni-spettacolo*. La prima fu *Luna e buio*, di Iben Nagel Rasmussen, nel 1980. L'attrice ripercorreva le differenti fasi del training e mostrava gli elementi con cui aveva costruito alcuni dei suoi personaggi. Seguirono: *Orme sulla neve* di Roberta Carreri; *L'eco del silenzio* e *Il fratello morto* di Julia Varley; *I sentieri del pensiero* di Torgeir Wethal. Una dimostrazione-concerto è *Bianco come il gelsomino* di Iben Nagel Rasmussen, che in non più d'un metro quadrato di

spazio compie un lungo viaggio rievocando la propria esperienza nell'Odin attraverso i canti e le parole dei suoi personaggi.

Le dimostrazioni-spettacolo, viste nel loro insieme, mostrano come l'enclave dell'Odin Teatret non sia caratterizzata da un metodo uniforme, ma da un mosaico di metodi e prospettive individuali che si compongono in una tradizione sfaccettata. Lo si vede bene ne *I venti che sussurrano nel teatro e nella danza*, a cui prendono parte Julia Varley, Roberta Carreri, Iben Nagel Rasmussen e Torgeir Wethal, coadiuvati dai musicisti Frans Winther, Jan Ferslev e Kai Bredholt. È una sorta di tavola rotonda messa in spettacolo, composta in occasione della sessione 1996 dell'ISTA. I quattro attori espongono in modo sintetico, ironico, divertente, usando il travestimento d'uno o più personaggi, come ciascuno di loro vede e visualizza la differenza o l'identità fra teatro e danza. È un distillato di sapere teatrale, saporito, conciso, sottile come una pagina teorica o un pamphlet.

Eugenio Barba pubblica, nel 1981, *Il Brecht dell'Odin* (Milano, Ubulibri); nel 1985, *The Dilated Body* (Roma, La Goliardica-Zeami libri, 1985), in versione inglese e italiana; nel 1990, i *Viaggi con l'Odin* (con le foto di Tony D'Urso), in versione italiana e inglese (Brindisi, Alfeo, 1990; edizione definitiva: Milano, Ubulibri, 2000).

Nel 1983, assieme a Nicola Savarese, ha pubblicato la prima versione (con il titolo *Anatomia dell'attore*) del libro-mastro dell'Antropologia Teatrale, la cui edizione definitiva è del 2004: *L'Arte segreta dell'attore* (Milano, Ubulibri), precedentemente tradotto in spagnolo (1988 e 1990), inglese (1991), francese (1995), portoghese (1995), giapponese (1995), serbo (1996), turco (2003).

1990-2001: Eugenio Barba pubblica, nel 1992, *La canoa de papel* (Mexico, ed. Escenología. La versione originale, in italiano, viene pubblicata nel 1993 a Bologna, ed. Il Mulino. È tradotta in francese nel 1993; in portoghese nel 1994; in danese nel 1994; in olandese nel 1997; in ucraino nel 1999). Nel 1996, pubblica *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* (Milano, Ubulibri; tradotto nel 1997 e 1998 in spagnolo, nel 1999 in francese e in inglese). Nel 1998, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba* (Bologna, Il Mulino, 1998, tradotto nel 1999 in inglese e francese, nel 2000 in tedesco, nel 2001 in polacco. 2ª ed. italiana, con appendice di testi inediti: Milano, Ubulibri, 2004). Nel 1999, *Il prossimo spettacolo* (L'Aquila, Textus, con una *Breve storia dell'Odin Teatret* a cura di Mirella Schino e di un gruppo di studenti dell'Università dell'Aquila).

Nel maggio del 2000, Barba riceve il premio Sonning, attribuito dall'Università di Copenaghen a una personalità che abbia contribuito al progresso della cultura europea. È il più prestigioso (e il più ricco) premio scandinavo dopo il Nobel, uno dei più prestigiosi d'Europa. Come ha sempre fatto, ogni volta che ha ricevuto un premio, Barba devolve ad altri il denaro. Divide in tre parti la somma ricevuta con il premio:

La prima parte è destinata a Holstebro Folkegave, un'iniziativa di associazioni e singoli cittadini di Holstebro per costruire una casa per giovani a Tirana in Albania. La seconda parte attraversa il mare e va a Cuba, alla rivista di teatro «Conjunto» che per ben trentacinque anni ha testimoniato la lotta del teatro dell'intero continente latinoamericano contro la violenza e il sopruso. La terza parte va al nipote di Antigone, il pastore danese Leif Borch Hansen, che ha seguito l'impulso della sua coscienza e nascosto dei profughi che la polizia danese doveva rinviare. Non rispettando così le leggi dello Stato, esattamente come fecero alcuni danesi dopo il 9 aprile 1940, quando il governo danese chiese ai suoi cittadini di collaborare con gli occupanti tedeschi.

Numerosi altri premi e lauree *honoris causa* sono il segno del prestigio culturale di Barba, anche al di là dei confini teatrali. Nel 2002, gli viene attribuito il vitalizio che lo stato danese assegna agli artisti che con la loro opera hanno contribuito alla crescita dei valori sociali. Decide che la cifra verrà annualmente ripartita fra i diversi membri dell'Odin.

Il 14 gennaio 1999 muore, a Pontedera, in Italia, Jerzy Grotowski. Nel giugno del 1997 era morta Sanjukta Panigrahi, che per quasi vent'anni era di fatto parte integrante dell'enclave costituita dall'Odin Teatret e dall'ISTA. A partire dal 1990, l'ISTA si amalgama sempre più con l'ambiente dell'Odin. Si forma un'enclave dilatata, che ha il suo nucleo nell'Odin, ma raccoglie artisti di teatro, intellettuali, studiosi di diversi paesi. Diventa a volte difficile tracciare precise delimitazioni.

Le grandi sessioni dell'ISTA, con quattro o cinque ensemble artistici, un centinaio di partecipanti e un gruppo di dieci-quindici studiosi, durano in genere quindici-venti giorni (ma la più lunga, la sessione di Volterra, nel 1981, fu di due mesi). Oltre alle grandi sessioni, dalle quali si irraggiano gli spettacoli degli ensemble, si tengono a volte sessioni più ristrette sia nel tempo che nelle dimensioni, in qualche caso incontri di pochi giorni dedicati a temi specifici. Vengono chiamate «Università del teatro eurasiatico» (si sono tenute soprattutto in Italia: a Padova nel 1992, a Fara Sabina nel 1993, e, a partire dal 1996, tutti gli anni, in Calabria, a Scilla e poi a Caulonia, a cura del teatro Proskenion).

Alle sessioni di lavoro dell'ISTA, composte da Barba come processi di ricerca non predefiniti, troviamo maestri che appartengono alle tradizioni dei teatri classici indiani, giapponesi, cinesi e balinesi accanto ad altri della tradizione del balletto, della modern-dance, del mimo di Decroux o dell'Odin. Al di là delle distinzioni fra Oriente e Occidente, l'ISTA è un'immagine di quell'internazionalismo delle minoranze teatrali che costituisce una risposta efficace alla perdita di peso che ciascun teatro, preso a sé, sperimenta nel proprio paese.

Nelle sessioni dell'ISTA non si tratta di squadernare l'enciclopedia delle conoscenze di ciascun maestro e di ciascuna tradizione, ma della faticosa e appassionante costruzione d'un modo di *guardare*. Per dirla con uno dei motti utilizzati dal suo fondatore, l'ISTA è uno spazio-tempo in cui «imparare a imparare». Materializza il microcosmo teatrale come territorio in cui

la fatica dell'approfondimento vale la pena e vi si traduce in azione la lotta contro lo svilimento del teatro. Il valore pedagogico delle sessioni dell'ISTA consiste essenzialmente in questa opportunità – mai apertamente formulata – offerta a quanti vi partecipano. Tutti gli altri insegnamenti che da essa l'uno o l'altro dei partecipanti può trarre, dai più tecnici a quelli più astratti e teorici, sono una conseguenza di tale atteggiamento di base.

Di sessione in sessione, a partire da certe dimostrazioni pubbliche di lavoro in cui convergevano i diversi maestri presenti all'ISTA si sono sviluppati, dal 1990 in poi, dei veri e propri spettacoli con la regia di Eugenio Barba, e un vero e proprio ensemble, che prende il nome di «Theatrum Mundi». Gli spettacoli di Theatrum Mundi sono eventi d'eccezione ai quali prendono parte circa quarantacinque maestri e artisti di diverse tradizioni teatrali, sotto la direzione di Eugenio Barba. Sono attori e attrici, musicisti e cantanti che incorporano il sapere dei teatri classici asiatici, delle tecniche performative afroamericane, del mimo di Decroux, del balletto e della musica classica, e assieme ai componenti dell'Odin Teatret creano un dramma musicale attorno a un mito. Nel 2000, lo spettacolo dell'ensemble Theatrum Mundi si intitola *Ego Faust*. Il suo centro di gravità è il triangolo Faust-Mefistofele-Margherita. Negli anni precedenti, le figure-chiave erano state Sakuntala e Don Giovanni. Nel 2006, nel castello di Elsinore, metterà in scena *Il Principe* dedicato ad Amleto e Machiavelli.

L'ensemble Theatrum Mundi è stabile e intermittente.

Stabile, perché coloro che ne fanno parte collaborano con Eugenio Barba da molti anni all'interno dell'ISTA. Hanno stabilito fra di loro continue relazioni di lavoro, hanno in comune un repertorio e una prassi scenica. Intermittente, perché i diversi maestri che costituiscono l'ensemble si riuniscono una o due volte l'anno per lavorare assieme, e per il resto del tempo si dedicano ciascuno al proprio campo professionale, all'interno del paese e della tradizione cui appartengono. Le ricerche dell'ISTA costituiscono, per ciascuno di loro, una prospettiva ulteriore, un ponte che permette alla loro tradizione e al loro personale sapere di unirsi in un ideale «villaggio del teatro» che malgrado le distanze geografiche e le differenze biografiche e culturali riesce a trasformare la diversità in complementarità.

Il modo in cui Barba lavora con i maestri delle diverse tradizioni è caratterizzato da due aspetti contrastanti: da un lato pretende il rispetto scrupoloso delle partiture sceniche e degli stili di provenienza; dall'altro intesse i pezzi eterogenei appartenenti al repertorio personale di ciascuno degli artisti in un insieme unitario nel quale, alla fine, non v'è alcun sentore di miscuglio. Questa sorta di quadratura del cerchio, che unisce senza uniformare e che permette a ciascun attore-danzatore di restar radicato nella propria identità professionale, è l'altra faccia delle ricerche empiriche dell'Antropologia Teatrale sul livello d'organizzazione «pre-espressivo» dell'attore. La tessitura, cioè, non lavora sul tessuto espressivo originario di ciascun pezzo, ma sui fili che lo compongono, in quella zona degli impulsi fisici, della logica biomeccanica dell'attore che costituisce un materiale duttile e resistente,

capace di sopportare variazioni di superficie senza perdere la forma delle sue radici nel corpo-mente dell'attore.

Assieme ad Augusto Omolú (brasiliiano, proveniente dalla tradizione del Candonblé e danzatore professionale, entrato nello staff dei maestri dell'ISTA a partire dalla sessione del 1994), Eugenio Barba crea lo spettacolo *Otelo* (collaborazione alla regia di Julia Varley). Per Kanichi Hanayagi (fra i maestri dell'ISTA a partire dalla sessione del 1986) cura la drammaturgia (assieme a Nando Tavian) dello spettacolo *La neve che non si scioglie*.

L'enclave dell'Odin incrementa l'alternanza fra momenti di raccoglimento e momenti di ampie aperture.

Rispetto alla distinzione fra «spettacoli nuovi» e «spettacoli di montaggio» fa eccezione *Dentro lo scheletro della balena* (1997): deriva anch'esso da un precedente spettacolo (*Kaosmos*), ma invece di spingere i materiali previi verso la diffusione e il grottesco, li spinge al contrario verso la concentrazione (non più di cinquanta spettatori, invece dei centonovanta di *Kaosmos*. Col tempo, il numero degli spettatori ammessi aumenterà fino a raddoppiarsi) e la ritualità (viene presentato come «spettacolo segreto» o «rituale vuoto»).

A partire dal 1991, l'Odin organizza a Holstebro, ogni tre anni, una grande «settimana di festa» (Holstebro Festuge), ospitando gruppi e artisti stranieri, collaborando con le associazioni e i gruppi culturali della città, intrecciando teatro, musica, danza, arte figurativa, conferenze e dibattiti sull'interculturalità. Infiltra in tutto il territorio, per una settimana, la cultura dello spettacolo, dai grandi spettacoli all'aperto e dai baratti alle «visite» degli attori a scuole, chiese, istituti amministrativi, centri commerciali, famiglie. Lo stesso schema d'azione viene proposto in collaborazione con altre città ospitanti: sono i progetti che l'Odin chiama «*Transformances*», incrociando i termini «performance» e «*transformation*».

Ogni anno, organizza nella propria sede una «Odin Week», durante la quale gruppi di trenta-cinquanta persone provenienti dai differenti paesi vengono immessi nella vita dell'Odin, assistono a tutti i suoi spettacoli, partecipano alla vita quotidiana del teatro, svolgono lavoro pratico con gli attori e con Eugenio Barba.

Negli ultimi mesi del 2001, Eugenio Barba pone le basi, assieme all'Università di Århus, in Danimarca, per una Fondazione per lo studio del Teatro come laboratorio, che si propone di unificare il lavoro e la documentazione di altri centri teatrali e università europee, a partire dall'Archivio del Teatr Laboratorium di Wrocław e dall'Archivio del Living Theatre. Il CTLS, Centre for Theatre Laboratory Studies, viene inaugurato nell'ottobre del 2004, in occasione dei festeggiamenti per i quarant'anni dell'Odin Teatret. Presso l'Università di Århus si tiene il simposio internazionale «*Why a Theatre Laboratory?*».

I bilanci dell'Odin Teatret si aggirano intorno agli undici-dodici milioni di corone danesi. Rispetto alle sovvenzioni ricevute dallo Stato danese e dal-

la municipalità di Holstebro, i guadagni derivanti dal lavoro del gruppo oscillano in percentuale fra il 30 e il 50%.

Nel 2004, il repertorio dell'Odin è costituito dagli spettacoli *Il sogno di Andersen*, *Mythos*, *Dentro lo scheletro della balena*, *Ode al progresso*, *Le grandi città sotto la luna*; dai numeri da usare nei baratti e negli spettacoli itineranti; dai *Kammerspiele Judith*, *Itsi-Bitsi*, *Il Castello di Holstebro*, *Le farfalle di Doña Musica*, *Sale*; dalle dimostrazioni-spettacolo *Bianco come il gelsomino*, *Orme sulla neve*, *L'eco del silenzio*, *Il fratello morto*, *I sentieri del pensiero*, *I venti che sussurrano nel teatro e nella danza*. A questi si sono aggiunti due dimostrazioni-spettacolo dedicate all'interpretazione dei testi, una di Roberta Carreri e Torgeir Wethal sull'ultima scena di *Casa di bambola* di Ibsen, l'altra dal titolo *Testo, azioni, relazioni*, di Tage Larsen e Julia Varley, su una scena dell'*Otello* di Shakespeare.

Le tournée dell'Odin tendono a trasformarsi in permanenze prolungate, con un ampio ventaglio di attività artistiche, pedagogiche, culturali. Qualcosa che sostituisce alle forme tradizionali della tournée e del festival l'incontro con le manifestazioni di una cultura «differente».

Eugenio Barba parla sempre più spesso della «differenza» come identità da «conquistare».

Appendice II: La «Leggenda nera». Catalogo degli spettacoli dell'Odin Teatret

Il catalogo degli spettacoli dell'Odin è ordinato cronologicamente. Al titolo e alla data dello spettacolo seguono: a) una scheda più o meno lunga che contiene alcuni fotogrammi mentali, una sintesi descrittiva, un'impressione; b) notizie sul tempo e il luogo in cui si è svolto il lavoro di composizione; c) numero delle rappresentazioni (approssimativo nei casi di spettacoli ancora rappresentati); d) elenco degli attori; e) indicazioni sul testo, la drammaturgia, la lingua o le lingue usate degli attori; f) numero massimo di spettatori.

Vengono dati in lingua originale, seguiti eventualmente da traduzione, quei titoli che restavano o restano invariati anche nelle tournée.

Convienne dir subito che il lettore che ha visto qualche spettacolo dell'Odin Teatret proverà irritazione per il modo in cui lo vedrà qui ricordato. Non troverà riscontro alle proprie esperienze di spettatore. Nelle schede si parla infatti di trame, di situazioni rappresentate, e per di più così come può ricostruirsele uno spettatore particolare, che non potrebbe essere oggettivo e comunque non riporta il pensiero degli autori dello spettacolo, regista e attori, i quali, per altro, parlerebbero dei propri spettacoli, se ne dovessero riassumere la trama, ciascuno a suo modo.

Ho spesso pensato che il segreto dell'Odin Teatret sia il pensiero paradossale.

Ma è facile pensare in termini paradossali.

Agire in maniera paradossale invece è difficile.

È evidente che Eugenio Barba e l'Odin Teatret non «fanno politica». Ma hanno una politica?

«Agire in modo paradossale» e «avere una politica» credo siano due modi diversi per significare la stessa cosa.

Dei paradossi dell'azione politica, due sono i più difficili, diversissimi nel percorso, identici nell'orientamento, ambedue estremi – uno è l'utopia, l'altro è stato formulato così: pessimismo dell'intelletto e ottimismo della volontà.

In genere, si fa risalire questa formulazione ad Antonio Gramsci, il fondatore del Partito comunista italiano, imprigionato dai fascisti e morto senza poter vedere la fine del regime nemico. Alcuni dicono che viene da più lontano. Importa ciò che indica: un comportamento esattamente opposto al comportamento usuale, quando l'ottimismo dell'intelletto serve a consolare, a riempire di speranze una volontà che non trova dove esercitarsi per cambiare il mondo che ci circonda.

Il paradosso in azione dell'utopia è praticato dal Living Theatre. A differenza del Living, l'Odin non difende e non diffonde la visione di una società giusta possibile. Ne conseguono strade molto diverse. Ma hanno una simile, forse identica politica.

Gli spettacoli dell'Odin Teatret incarnano il secondo dei due paradossi dell'azione politica. Mostrano la «Leggenda nera», eppure non sono mai spettacoli cupi. Quel che mostrano e raccontano non è incoraggiante, è quel che Eugenio Barba o l'Odin reputano essere vero, non ciò che considerano buono. Ma nel dire le loro nere verità creano un nodo vivo e profondo con gli spettatori. Fanno discorsi disillusi e pessimisti, persino da nichilisti o da misantropi, ma con il dispendio di energie, con l'eccesso di cura per i più piccoli dettagli, con l'incandescenza e la sensualità dell'amore («Amore e arte fanno grandi le piccole cose» dice un verso di Goethe).

La tensione fra ciò che lo spettacolo dice e quel che fa, fra i suoi contenuti e la sua efficacia, crea una particolare dimensione politica del teatro.

Gli spettacoli dell'Odin Teatret – che non appartengono al genere del «teatro politico» – sono politici perché intrisi degli aromi e dei fumi che provengono dai tempi in cui viviamo. Sono stati composti in un'atmosfera esposta alle mutazioni. Simili a certi frammenti rocciosi conservano nella loro stratigrafia i segni delle catastrofi e dei climi. Oppure, come accade a certi esseri particolarmente sensitivi, reagiscono a terremoti che non sono ancora arrivati a tremare.

E soprattutto sono politici perché espongono la «Leggenda nera» contrastata o contraddetta da un'ottimistica dilatazione della vita scenica, che è impeto sensualità e precisione. Tale dialettica fra una visione in nero della Storia e ottimismo spinge in molti casi lo spettatore fuori del suo usuale equilibrio e quindi può sollevarlo verso la riflessione su di sé, sul proprio ambiente, sul proprio tempo, e sul modo in cui egli vi prende posizione.

1. «ORNITOFILENE» (Gli amici degli uccelli), 1965

- Che cosa fecero i romani ai cristiani?
- Li bruciarono vivi come torce.
- Che cosa fecero i cristiani agli ebrei?
- Per duemila anni li hanno perseguitati.
- Che cosa fece la Chiesa ai protestanti?
- Li arse vivi.
- Che cosa fecero i protestanti con le streghe?
- Le arsero vive.
- I pietisti e gli altri perseguitati religiosi rifugiati in America per la libertà, che cosa fecero ai negri?
- Li appesero agli alberi e li bruciarono vivi.
- Che cosa fecero i turchi agli armeni?
- Li cacciarono nel deserto e li lasciarono morire di sete. Donne, lattanti e vecchi, fino alla fine.
- Che cosa fecero gli inglesi agli irlandesi?
- Gli spararono addosso, li impiccarono. Bruciarono le loro città.
- Che cosa fecero i giapponesi ai prigionieri di guerra?
- Li legarono ai pali, li lasciarono morire di sete.
- Che cosa fecero i comunisti quando giunsero al potere?
- Usarono violenza e tortura e costruirono campi di concentramento.
- Che cosa fecero i francesi agli algerini?
- Elettricità.
- Che cosa fecero gli americani ai giapponesi?
- Fecero cadere su di loro due bombe atomiche. Bruciarono vivi seicentomila donne, bambini, vecchi e malati, donne gravide e piccoli non ancora nati.
- E che cosa fecero a voi i tedeschi?
- Ci pestarono coi bastoni. Ci misero contro un muro e ci fucilarono.
- E a loro cosa volete fare?
- Giustizia!

Questi dialoghi, o piuttosto queste litanie, vengono salmodiate in un villaggio del Sud Italia, quando il leader del paese riconosce in un gruppo di ricchi turisti tedeschi alcuni dei nazisti occupanti che durante l'ultima guerra avevano oppresso, torturato e ammazzato la gente del posto. È una storia beffarda, inventata da Jens Bjørneboe agli inizi degli anni Sessanta, gli anni belli del boom economico. I tedeschi sono ricchi e nemici della violenza. I poveri italiani del villaggio sono feroci: amano le stragi degli uccelli che migrando sorvolano quelle coste rocciose e assolate. Vengono cucinati a migliaia: ogni uccello non più d'un bocconcino. Ma saporito. È una festa. I tedeschi dicono: «Dovete smetterla. Costruiremo qui, nel vostro paese, un paradiso turistico. Diventerete benestanti. Ma nessuno straniero civile verrebbe in un posto in cui si fanno tali inutili stragi». Sono gli anni in cui l'esplosione del turismo straniero, soprattutto tedesco, diventa una delle più importanti industrie italiane; e, in Europa, l'ecologia diventa quasi una religione popolare. Gli ex-torturatori ed ex-occupanti ora vengono a portare benessere e a difendere la vita (degli uc-

celli). Le loro ex-vittime, povere ancora come allora, vorrebbero resistere al nuovo ordine in nome della propria indipendenza e della propria dignità, cioè vorrebbero continuare a saccheggiare la natura. Ma alla fine, tutti gli uomini del villaggio scelgono il progresso, la modernizzazione e il benessere, non importa da quali mani provenga. La figlia del leader del villaggio si suicida: «Quelli che mi volevano bene / da tempo m'hanno abbandonato. / Adesso vedrò come si è soli a morire». Il padre ridacchia e rivolto agli spettatori afferma: «I vostri bambini».

(È il primo di molti suicidi che incontriamo nei diversi momenti della «Leggenda nera».)

Composto a Oslo, nei primi mesi di vita dell'Odin Teatret, in pieno isolamento, nei locali di un rifugio antiatomico.

Rappresentato 51 volte fra l'ottobre 1965 e il marzo 1966.

Attori: Anne Trine Grimnes, Else Marie Laukvik, Tor Sannum, Torgeir Wethal.

Testo di Jens Bjørneboe.

Adattamento e regia di Eugenio Barba.

Lingua norvegese.

Per 120-130 spettatori.

2. «KASPARIANA», 1967

In una piazza di Norimberga, il mattino al risveglio. Un fanciullo solitario, innocente (o selvaggio) compare fra la gente. Viene educato dall'intera comunità. Come si diventa... un vero uomo? Il punto di arrivo dell'iniziazione è una lotta, le mani del fanciullo solitario, ora adolescente, e quelle del suo avversario si protendono per afferrare un coltello. Su questa immagine cade improvvisamente il buio. Uno spettatore danese, al riaccendersi della luce dopo la fine dello spettacolo: «Ed ecco i visi, dietro tutto questo, gli spettatori dall'altra parte che si chinano sull'acqua com'io mi chino, e che vedono alla fine il mio viso com'io vedo il loro, e gli occhi che mi vedo davanti divengono per un momento così commossi che io credo di capire cosa vedono».

Composto a Holstebro, nei primi mesi dopo che l'Odin è emigrato dalla Norvegia.

Rappresentato 74 volte, fra il settembre 1966 e il febbraio 1968.

Attori: Jan Erik Bergström, Anna Trine Grimnes, Lars Göran Kjellstedt, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Dan Nielsen, Torgeir Wethal.

Testo di Ole Sarvig.

Adattamento e regia di Eugenio Barba.

Nelle diverse lingue scandinave, a seconda della provenienza degli attori.

Per non più d'una settantina di spettatori.

3. «FERAI», 1969

Un'isola in Grecia o nel Mare del Nord. C'era una volta un Autocrate che teneva l'ordine nello Stato e nelle famiglie con la paura di leggi spietate. Morì. Prese il potere un giovane giusto, che voleva redimere il popolo dalla soggezione all'autorità e agli dèi, che voleva abolire le carceri e trattare i criminali come malati da recuperare al bene, che amava la pace e la non-violenza. Come in tutte le favole, il giovane re conquista insieme il potere e la figlia del re defunto, la sua sposa. Lo spettacolo inizia lì dove finiva *Kaspariana*: una lotta per il possesso di un coltello. Il giovane principe che prenderà il potere mostra un altro tipo di violenza: rinuncia all'arma, combatte e vince a mani nude, sempre col sorriso sulle labbra, violento non come un cane rabbioso, ma come un felino amabile armonioso acrobatico danzante, che solo nel preciso momento in cui colpisce mostra ferocia.

– Ora non è più un re a portare questo vello di lupo sopra le spalle. È un fratello. I fratelli vanno fra gli uomini come fra frammenti d'avvenire. Salvare il passato, cambiare ciò che è stato in ciò che avrebbe potuto essere.

– Hai avuto un maestro di scuola fanatico, per tutte queste litanie, Signore e re?

Il re salta ad appollaiarsi sulle sue spalle: – Siamo tutti uguali in quest'ora di democrazia.

Necessità di usare la violenza per instaurare il regno della non-violenza, la forza per far trionfare il regno della ragione.

La lotta per il potere non è in fondo diversa da prima. Ma il fatto che ora si compia in nome di principi assoluti di cui nessuno ha concreta esperienza, dà spazio alla nostalgia per l'ordinata tirannia del defunto Autocrate. E la sposa, la figlia del vecchio re autoritario, presa nella morsa fra due ingiustizie, si fa giustizia e si suicida. «Inutilmente», perché il giovane re ne aveva bisogno, e dopo averla brevemente piantata, calpesta le sue spoglie e finalmente imbambola il popolo.

(Il lavoro per lo spettacolo si compie nei mesi di Dubček e di Jan Palach.)

Composto a Holstebro, in isolamento, nel 1968.

Rappresentato 220 volte, fra il giugno 1969 e il luglio 1970.

Attori: Ulla Alasjärvi, Marisa Gilberti, Juha Häkkänen, Sören Larsson, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Carita Rindell, Torgeir Wethal.

Testo di Peter Seeberg, adattamento dell'ensemble.

Regia di Eugenio Barba.

Gli attori parlano nelle diverse lingue scandinave.

Per non più di 60 spettatori.

4. «MIN FARS HUS» (La casa del padre), 1972

Un cortiletto in festa, festoni di lampadine colorate. Stanze, isbe e spiazzi fangosi della Russia di Dostoevskij. «Paraclito! Paraclito!»: al richiamo, la farfalla di luce che vola nelle tenebre scende a posarsi sulla sua spalla. Un colpo di mano la soffoca. La musica sale nel buio pesto, come da un pozzo.

- Qual è un grande pensiero?
- Trasformare le pietre in pane, questo è un grande pensiero.
- È realmente il più grande?
- È grande ma non il più grande. Quando l'uomo è sazio si dice: adesso sono sazio. E ora, che fare?

È uno degli spettacoli-chiave del Novecento.

Composto a Holstebro, fra l'aprile del 1971 e l'aprile del '72, in isolamento, mentre l'Odin Teatret discute se trasformarsi in una comune agricola.

Rapresentato 322 volte, fra l'aprile 1972 e il gennaio 1974.

Attori: Jens Christensen, Ragnar Christiansen, Malou Illmoni (che abbandona lo spettacolo dopo le prime settimane di rappresentazioni), Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Ulrik Skeel, Torgeir Wethal.

Regia e drammaturgia di Eugenio Barba.

Gli attori parlano in russo (reinventato).

Per 60 spettatori.

5. «IL LIBRO DELLE DANZE», 1974

Privo di storie. Pieno di personaggi. Nani, guerrieri, alte dame sui trampoli, un banditore danzante e fatto prigioniero. Nasce dall'allenamento dei diversi attori trasformato con costumi maschere musiche bandiere e canzonni, fissato in precise partiture di azioni reazioni e relazioni. Musica rudimentale: tamburi e uno xilofono ottenuto con bottiglie riempite a diverse altezze. Per il finale, Eugenio Barba e Torgeir Wethal hanno lavorato gli esercizi del training acrobatico fino a farne zampillare una sorta di solitaria aggressività. Una danza di salti e cadute che lascia l'attore apparentemente esausto. La musica incalza. L'attore ricomincia da capo. Il numero grottesco e acrobatico si trasforma nell'ultimo atto d'una corrida, d'una mattanza, d'una lotta di galli. Con tale feroce spettacolarità, l'attore vola ancora una volta in aria, cade, perde la maschera, si nasconde il volto, vola di nuovo e piomba con la schiena per terra dopo l'ultimo salto mortale. Uno dei paradossi dell'attore è che la sua «violenza» (o «veemenza») è anche la sua «vulnerabilità». Danza come virtuosismo e virtù; vitalità colori veemenza; soliloquio. «Ho paura. / La terra è grigia / E la tristezza del cielo si apre / Come una testa di morto».

Composto nel cortile dell'abitazione dell'Odin a Carpignano Salentino, nell'estate del 1974.

Rappresentato 350 volte, fra il luglio 1974 e il gennaio 1980, al chiuso, ma soprattutto all'aperto, nei teatri e nelle piazze; al centro delle grandi città e nelle loro periferie; in ospedali psichiatrici e carceri; a casa (a Holstebro), e agli antipodi, nell'Amazzonia venezuelana, in uno shabono degli Yanomami di Karohi, presso i quali viveva l'antropologo francese Jacques Lizot, che invitò l'Odin ad addentrarsi nel «cuore di tenebra». È lo spettacolo con cui l'Odin compie tutti i suoi primi baratti di teatro.

Attori: Roberta Carreri, Tom Fjordefalk, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Torgeir Wethal (all'inizio fanno parte dello spettacolo anche Odd Strom ed Elsa Kvamme, che però abbandonano il gruppo nei mesi seguenti).

Un montaggio di numeri con la regia di Eugenio Barba.

Senza limitazioni per il numero degli spettatori.

6. «COME! AND THE DAY WILL BE OURS» (Vieni! E il giorno sarà nostro), 1976

Un piccolo circo bianco, sedili di velluto rosso. Terre di frontiera. Il primo spettacolo dell'Odin sulla Storia. Uno scontro di popoli e di culture. Ciascun attore è come se incarnasse una schiera, una tribù, una folla di emigranti. Ogni azione è il distillato d'un episodio storico, lo schema d'una battaglia, d'un'imboscata, d'un mutamento sociale, d'un'acculturazione violenta, d'un massacro attestato dai documenti. Il tema è la seduzione e le stragi che realizzano l'incontro fra le civiltà, come quando i pionieri incontrarono gli indiani d'America, la Frontiera avanzò verso Ovest, le praterie vennero conquistate e la Riserve furono, alla fine, dopo l'«inutile» vittoria di Little Big Horn, la sola salvezza per i «selvaggi». Rapimenti e raptus. Come ci si arrende alla forza. Come ci si arrende alla Visione. La fiera d'esser finalmente una prostituta nei bordelli di Sonora. Al centro dello spettacolo c'è uno sciamano, luminoso, in vesti gialle e rosse. Parla nelle lingue autoctone, che ai nostri orecchi suonano a volte come puri versi d'animali, gemiti e grugniti. Ma i suoi canti hanno il sapore dei grandi spazi, il sapore del cielo e delle nuvole. Se ne va, alla fine, in vesti lacere e scure, un mendicante che si porta sulle spalle il suo fagotto «inutile» (il nero fagotto conteneva la bara bianca d'un bambino: gli spettatori avevano assistito alla trasformazione di quell'oggetto, nel corso dello spettacolo). Va via con passo claudicante, senza più la forza di saltare e volare, cantando solitario la propria «inutile» irriducibilità. Quel canto resta qualche secondo nelle orecchie degli spettatori, anche quando lo spazio dello spettacolo è ormai vuoto. Nel presentarlo agli spettatori, l'Odin scrive: «Era chiamato Crazy Horse perché aveva sperimentato che esistono due realtà: quella che condividi con i tuoi simili, e

quella che appartiene a te solo, personale, dove i cavalli possono danzare come folli».

Composto fra l'estate del 1974 e la primavera del '76, a diverse riprese, nella vasta sala di un'ex manifattura di tabacco a Carpignano Salentino; a Holstebro, nella «sala bianca» dell'Odin Teatret; in uno stanzone a Ollolai, nelle montagne della Barbagia in Sardegna.

Rappresentato 180 volte fra il maggio 1976 e il giugno 1980.

Attori: Roberta Carreri, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Tom Fjordefalk, Tage Larsen, Torgeir Wethal.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

In lingua inglese, con frammenti nelle lingue autoctone degli indiani d'America.

Spazio per 60 spettatori alle prime repliche. Poi lo spazio viene arrangiato fino ad accoglierne un massimo di 150.

7. «ANABASIS», 1977

Per le strade e le piazze. Una traversata di stranieri fra gli stranieri. Gli attori a volte si intrattengono amichevolmente con l'uno o l'altro dei loro spettatori, ma il rapporto appena annodato viene bruscamente rotto da un richiamo proveniente dai compagni. A volte fanno tappa, gli spettatori si dispongono in cerchio attorno a loro, e gli attori mostrano un numero grottesco o di danza acrobatica. Ma appena terminato, fendono gli applausi e in formazione compatta, col rullo dei loro tamburi, il suono delle loro trombe, lo sventolare delle loro bandiere, caricano la folla, o la tagliano con una formazione a cuneo, per continuare il cammino. A volte le figure altissime sui trampoli crollano a terra, altre figure compaiono improvvisamente ai balconi o sui tetti, in alto sul campanile, si calano sulla piazza o sulla via, invertono il senso di marcia, si disperdono, disorientano la gente che li segue. Un gruppo compatto, che resta tale fino a che riesce a non raggiungere una meta. La meta appare sotto forma di dissoluzione (in questo senso, il titolo ripreso dal classico greco Senofonte e dalla sua opera autobiografica e militare non era pretestuoso). Alla fine tutti gli attori si ammucchiano e vengono coperti da un telo nero, fino a formare un buio informe monumento presidiato da alte e allampanate figure di morte.

Composto a Holstebro a partire dalle esperienze di parate compiute negli anni precedenti, dall'estate del 1974 in poi.

Rappresentato 180 volte fra l'aprile del 1977 e il settembre del 1984.

Attori: Torben Bjelke, Roberta Carreri, Toni Cots, Tom Fjordefalk, Francis Pardeilhan, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Ulrik Skeel, Julia Varley, Torgeir Wethal (alcuni di questi attori hanno partecipato solo a una delle diverse versioni).

Spettacolo itinerante, basato su una drammaturgia primaria, che sfrutta in diversi modi l'opposizione di base fra gli attori con il loro bagaglio di tecniche e gli spettatori che essi trovavano sul loro passaggio.

Regia di Eugenio Barba.

Senza limitazioni per il numero degli spettatori e dei passanti.

8. «IL MILIONE», 1978

Un viaggio fra i carnevali delle culture, dall'India a Bali, dal Giappone al Brasile, dall'Africa alle «danze di società» europee. Un «musical» alla maniera dell'Odin: un album beffardo dell'esotismo le cui figure in carne e ossa balzano davanti a uno strano viaggiatore in veste da prete, con gli occhietti dell'intellettuale miope e sulle spalle lo zaino dell'escursionista. La spettacolarità e la franca allegria delle prime scene va mano a mano ispessendosi col suo rovescio: lo sgomento per le brutalità che accompagnano le esplosioni di vita, le miserie che circondano i carnevali alle periferie degli imperi, lo sfruttamento e l'umiliazione delle donne, i bambini senza un destino. L'album esotico diviene un album di meditazione ridotto all'essenziale: l'amore, l'abbandono, la vecchiaia, la morte. E per il viaggiatore civilizzato, veemente, intimidito e vulnerabile, il viaggio si trasforma in fuga, in distanza, in una sorta di non maligno cinismo. Un corteo di Re Magi canta la ninna-nanna allo scheletro d'un bambino: «*En un portal de Belém / La Virgen y San José...*».

Composto a Holstebro, a Lima e Ayacucho, in Perù, sulla base di materiali scenici preparati dagli attori nel corso di viaggi solitari o di coppia in diverse zone del mondo.

Rappresentato 223 volte, sia all'aperto che al chiuso, fra il settembre 1978 e l'ottobre 1984.

Attori: Torben Bjelke, Roberta Carreri, Toni Cots, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Francis Pardeilhan, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Gustavo Riondet, Ulrik Skeel, Julia Varley, Torgeir Wethal (alcuni di questi attori parteciparono soltanto a una delle diverse versioni succedutesi fino all'84).

I diversi numeri di danza e di musica come tappe d'un viaggio. Montaggio e regia di Eugenio Barba.

Senza limitazioni per il numero degli spettatori.

9. «CENERI DI BRECHT», 1980 (seconda versione: 1982)

Una traversata: nazismo, guerra mondiale, guerra dei trent'anni, commissione McCarthy – fino alla salvezza nella Berlino di Ulbricht. Simultaneità e anfibia (e cioè la costruzione di linee d'azione indipendenti pre-

sentate in simultanea, obbligando lo spettatore a compiere con lo sguardo un montaggio alternato; e reciprocamente la capacità di condensare in una sola sequenza un doppio sistema di riferimenti), che sono due delle principali caratteristiche della drammaturgia di Eugenio Barba, in *Ceneri di Brecht* vengono messe al servizio d'un grande saggio storico che intreccia 1) la biografia dello scrittore, 2) gli avvenimenti storici, 3) le trasposizioni che essi subivano nell'opera brechtiana. Gli anni dell'esilio relativamente sicuro del poeta sono di fronte alle morti lontane degli amici; la guerra mondiale trascolora nella guerra dei trent'anni di Madre Coraggio (e la muta Kattrin, che ha svegliato una città che stava per essere sorpresa di notte e massacrata, viene fatta prigioniera, violentata e messa a morte); l'abiura di Galileo è anche la deposizione di Brecht di fronte alla commissione McCarthy per le indagini sulle cosiddette attività antiamericane. Le immagini teatralmente potenti condensano ben riconoscibili nodi concettuali, come nelle stampe satiriche e nelle vignette d'argomento politico. Fino all'ultima, nella Berlino Est stalinista, alla sua atmosfera grigia e depressa, dove una ragazza ingenua come Kattrin, che danza piena di gioia per la libertà e il socialismo, viene soffocata ficcandole in bocca la «Prava» (che in russo vuol dire «Verità»). Molto humour nero. Dice ad esempio la cuoca: «*Die Finsternis nimmt zu. / Fa sempre più buio*». Risponde Brecht: «*Wir aber haben Fehler gemacht, es ist nicht zu leugnen. / Anche noi abbiamo commesso degli errori, non si può negarlo*». La accarezza i capelli e prevede: «La prossima volta sarai tu la protagonista».

Composto a Holstebro, parallelamente a Il Milione. Le prove sono sempre aperte e lo spettacolo – anche quando ha trovato la sua forma e la sua forza – è trattato come un work in progress continuamente lavorato e variato.

Rappresentato 166 volte, fra il marzo 1980 e l'ottobre 1984.

Attori: Torben Bjelke (solo nella prima versione), Roberta Carreri, Toni Cots, Tage Larsen, Francis Pardeilhan, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Ulrik Skeel, Julia Varley, Torgeir Wethal.

Testo e regia di Eugenio Barba attraverso il montaggio di poesie di Brecht, canzoni e altri documenti d'epoca. (Dopo che gli eredi di Brecht ritirano il permesso d'utilizzarne i testi, Barba procede alla composizione di un nuovo montaggio che spesso riporta, invece dei versi di Brecht, quelli degli autori da cui egli aveva pescato e di cui s'era servito. In altri casi, sono i versi di Brecht a essere imitati. Nel passaggio dalla prima alla seconda versione, anche dal punto di vista del parlato, non cambia nulla di sostanziale.) I testi sono in tedesco, e vengono tradotti dall'attore che fa Mackie Messer nella lingua del posto in cui ha luogo la rappresentazione. (Il testo della prima versione, tedesco con traduzione italiana, è pubblicato in libro.)

Spettatori: circa 150.

10. «MATRIMONIO CON DIO», 1984

Una casetta sulla neve, due coniugi anziani, Vaslav-Romola.

«Ho sete». «Ho vissuto folle trentatré anni. / Ho vissuto con un folle trentatré anni». «Ho sete». Non c'è differenza: le due persone in scena sono lo stesso personaggio, sfumano l'una nell'altra, si sovrappongono, due facce d'una sola realtà. L'estasi e la follia vengono mostrate dall'esterno e dall'interno, la miseria del visionario quando noi lo vediamo, la sua grandezza quand'egli danza nel mondo che egli vede. Uno spettacolo di cui è difficile parlare secondo le convenzioni «oggettive», com'è per *Min Fars Hus*.

Composto a Holstebro sulla base di materiali elaborati dai due attori.

Rappresentato 210 volte, fra il febbraio 1984 e il 1990..

Attori: César Brie e Iben Nagel Rasmussen.

Testo e regia di Eugenio Barba attraverso il montaggio di frammenti del diario di Nijinskij e di santa Teresa de Avila, Jorge Luis Borges, san Juan de la Cruz, Vincent Gaeta, Miguel Hernández, Juan Ramón Jiménez e soprattutto Jalal ud-Din Rumi.

Nella lingua comprensibile nel posto dove ha luogo la rappresentazione.

Senza limitazioni per il numero degli spettatori.

11. «EL ROMANCERO DE EDIPO», 1984

Sulla strada di un disilluso contastorie in fuga dalle città di Creonte. Un solo attore mostra tutti i personaggi. Giocasta prende vita senza esserci: materialmente non è altro che una lunga parrucca corvina e un grande broccato animato dall'attore che contemporaneamente rappresenta il giovane Edipo. Eppure lo spettatore sotto quel broccato «vede» un corpo appassionato rispondere alle carezze del giovane guerriero, una Giocasta ancora giovane per amare. Nella commozione dell'amplesso la donna dice al suo giovane re: «Sei un ragazzo! Potresti essere mio figlio!». E si tocca con mano, nella maniera più semplice, come funzioni la raffinata crudeltà delle potenze superiori, che organizzano le loro allegre carneficine realizzando alla lettera ciò che gli esseri umani sognano negli istanti felici.

Composto a Holstebro.

Rappresentato 110 volte fra il febbraio 1984 e il 1990.

Attore: Toni Cots.

Testo e regia di Eugenio Barba.

Nella lingua comprensibile nel posto dove ha luogo la rappresentazione.

Senza limitazioni per il numero degli spettatori.

12. «IL VANGELO DI OXYRHINCUS», 1985

Un ponte stretto fra due ali di spettatori: «*Maran Ata!* Il Signore viene! Un bambino è nato a Betlehem. Distruggerà Gerusalemme. *Kyrie Eleison*. Non è venuto a seminare la pace. Cinque persone in una casa: tre contro due e due contro tre. Il Signore viene». «Non desidero il tuo cielo. Desidero Te. Te solo. Desidero me stesso». Le persone che agiscono e parlano davanti a noi, sullo strettissimo sentiero che divide le due tribune degli spettatori, vivono in un'epoca e in un luogo imprecisati, arcaici o a-venire. Usano una lingua che non sappiamo capire (l'yiddish d'un ebreo, il greco, il copto). Ma c'è un momento in cui le parole ci arrivano chiare, nella nostra lingua. Una figura imponente, inturbantata, dal sesso imprecisato, ci guarda seria negli occhi, e ci legge quest'inizio d'un esotico eppur familiare Vangelo:

In principio era l'Idea. E l'Idea era presso Dio. E l'Idea era Dio. Dio è un mangiatore di uomini: per questo l'uomo gli è immolato.

Nero, rosso e oro, buio e lame di luce (predomina il buio); rumori dietro le spalle; bianche apparizioni che non sai se siano persone vive o automi; a volte le tribune degli spettatori vengono fatte tremare da forze nascoste, una grande pietra si scuote da sé sul pavimento e sembra parlare una sua lingua eterna e inaccessibile; si aprono i Rotoli della Legge, e nascondono carabine; negli angoli, biancheggiano piccole croci, lampeggiano larghe spade; le cose inanimate sembrano animate, compare il simbolo della liberazione, la ghigliottina. Lontani dalla vista degli spettatori si sentono i martelli dei fabbri che trasformano le falci in spade, lo stridere delle lame sulla mola che le affila.

Alla fine, tutti i Messia compaiono in un tableau, e dalle loro bocche cola sangue. Lo raccolgono in un calice d'oro, passandoselo l'un l'altro, come in una concelabrazione eucaristica, come in un'Ultima Cena che scorre all'incontrario. All'altro estremo, la testa di Antigone, sepolta viva, emerge dal terreno. Canta un canto disperato e pieno di fede. Lo spettatore desidererebbe abbandonarvisi: è il solo momento in cui l'emozione rompe la crosta rituale delle voci e delle salmodie, e un empito personale prende il sopravvento sull'incalzare degli avvenimenti fanatici e feroci. Brevissimo sopravvento. Subito cala un siparietto e nasconde la ribelle.

Ogni fede è trasformata in ferocia. Ogni sete di futuro, in dominio. E persino la danza finale del sartino ebreo – i passi corrispondono ad altrettanti nomi di Dio – si compie fra le armi e le ossa abbandonate sul campo. Quest'uomo pio continua a pregare e a piangere aspettando il Messia, non contento d'averne già visti tanti in azione. È il personaggio più sincero, più commovente, più onesto dello spettacolo. Ha il cuore colmo di speranza. Ma ha una testa che non vuol capire, e occhi che non vogliono vedere. La sua fede testarda suggerisce forse che alle vittorie del fanatismo non c'è fine

e che la storia non ammaestra? Rappresenta il terreno innocente in cui l'idolatria e la violenza possono affondare le loro robuste radici? È l'incarnazione del detto secondo cui peggio della malafede vi è solo la buona fede?

Resta Antigone. O meglio la sua eco.

Il solo modo di realizzare un'azione giusta è soccombere all'ingiustizia?

Composto a Holstebro nella «sala bianca» e poi nella «sala rossa». Lunghie prove al buio. Per alcuni mesi l'aria della sala bianca è ammorbata da un sottile odore pestilenziale (un topo morto nelle condutture per il riscaldamento). Resterà il «profumo» segreto dello spettacolo più sontuoso dell'Odin.

Rappresentato 214 volte, fra il marzo 1985 e il giugno 1987.

Attori: Roberta Carreri, Else Marie Laukvik, Tage Larsen, Francis Pardeilhan, Julia Varley, Torgeir Wethal.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

In lingua copta (reinventata), nel greco delle koinè, e in yiddish. (Lo spettacolo dalle parole senza vocabolario, dove le parole erano usate come puri stampi e custodie della voce, delle sue sonorità e dei suoi echi, coniate per essere incomprensibili, è stato tradotto e pubblicato in libro, in italiano e in inglese. È un vero e proprio testo drammatico.)

Per un massimo di circa 250 spettatori.

13. «JUDITH», 1987

Una chaise-longue bianca, un grande ventaglio, un bonsai, pettini di madreperla, una testa decapitata di legno, spilloni per trafiggerle gli occhi e la lingua (e per acconciarsi i capelli), una vestaglia rossa, una camicia da notte di seta bianca. Lo spettacolo isola ed esplora il campo di violenza-e-vulnerabilità immergendosi nell'oceano dell'erotismo luminoso e assassino con la giustificazione drammaturgica della storia ebraica di Giuditta. Quel che in altri spettacoli affiora per lampi, qui è invece dipanato e dilatato, quasi meticolosamente analizzato e fuso nella precisione d'una sinfonia. La storia, la favola, è tutta raccontata all'inizio. Alla fine, una graziosa coda del racconto lascia sospettare che il personaggio monologante non sia stata Giuditta, la protagonista, ma la serva che la rievoca (quella che vediamo in molti quadri celebri, spesso la figura più mossa e affascinante, la serva che porta la testa di Oloferne nel suo paniere, seguendo quasi a passo di danza le orme della padrona un po' rigida dopo il suo eroico exploit, nella quale alcuni pittori hanno dato forma alla reincarnazione in tono minore d'un'antica menade). Per tutto il resto dello spettacolo, la favola di base non c'è più. Il vento passa liberamente a scompigliarne e disperderne la fronda. Vediamo le onde dei sentimenti e delle passioni confondersi, cancellare i confini delle mappe morali, e soprattutto vediamo la letizia abbagliante e quasi purificatrice dell'orrore.

*Composto a Holstebro sulla base di materiali elaborati dall'attrice.
Rappresentato 274 volte dall'agosto 1987 a oggi.
Attrice: Roberta Carreri.
Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.
Nella lingua comprensibile nel posto dove ha luogo la rappresentazione.
Senza limitazioni per il numero degli spettatori.*

14. «TALABOT», 1988

Nel «popolo nascosto» dei morti il «Che» è un Capitano con le piume sul cappello, e assomiglia a Cyrano. Ossa leggere dalle risa argentine. Un bambino allattato con sabbia. Un cumulo di rifiuti. E la storia vera e a lieto fine di un'antropologa danese quarantenne con molti figli. L'Odin presenta *Talabot* scrivendo: «Uno spettacolo sull'allontanarsi dalla realtà familiare. Il titolo è il nome di una nave». All'uscita, c'è una cartolina, che viene data a ciascun spettatore in busta chiusa. Mostra un'immagine dello spettacolo, il Trickster, uno strano folletto con le ali e un volto da felino, che danza accanto alle scorie dello spettacolo radunate attorno a un alberello su cui è caduto un fil di ferro bruciacchiato. Nella faccia posteriore della cartolina è stampata una frase di Walter Benjamin sull'Angelo della Storia:

Il suo viso è rivolto verso il passato. Laddove noi percepiamo una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che continua ad ammucchiare relitti su relitti, e li getta ai suoi piedi. L'Angelo vorrebbe restare, risvegliare i morti e rimettere insieme ciò che è stato distrutto. Ma dal paradiso soffia una tempesta; si impiglia fra le sue ali in modo tale che l'Angelo non può serrarle. La tempesta lo spinge irresistibilmente verso il futuro, cui volge le spalle, mentre di fronte a lui la montagna di detriti si innalza verso il cielo. Questa tempesta è ciò che chiamiamo progresso.

Composto a Chicxulub (Yucatan, Messico) e poi a Holstebro, «sala blu», la più piccola sala di lavoro dell'Odin Teatret. Lo spettacolo mantiene le dimensioni ristrette della stanzetta in cui prese inizio nello Yucatan. Tutte le scene derivano da «proposte di messinscena» degli attori e dei collaboratori del teatro.

Rappresentato 279 volte, fra l'agosto 1988 e l'ottobre 1991.

Attori: César Brie, Jan Ferslev, Richard Fowler, Naira Gonzalez, Falk Heinrich, Iben Nagel Rasmussen, Isabel Ubeda, Julia Varley, Torgeir Wethal (Falk Heinrich e Isabel Ubeda entrano nello spettacolo in sostituzione di César Brie e di Naira Gonzalez nel 1990. Si tratta in realtà di una 2ª versione dello spettacolo, che viene rappresentato fino all'anno seguente).

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba (in parte sulla base di materiali autobiografici scritti appositamente da Kirsten Hastrup).

Parte in lingua inglese, e parte nella lingua comprensibile nel posto dove ha luogo la rappresentazione.

Per un massimo di 250 spettatori circa.

15. «MEMORIA», 1990

In un salottino, davanti a una teiera fumante, con una *story-teller* e un musico ambulante. Attorno a loro, su tre divanetti e su una fila di sedie, c'è il gruppetto degli spettatori. Tutt'insieme – attori e spettatori – occupiamo lo spazio d'una camera. In uno spazio tanto intimo, più che guardare, ci sentiamo guardati. Il violinista ci osserva con un risolino tranquillo che a volte sfiora il sarcasmo; la donna, la *story-teller*, la sacerdotessa della memoria dell'orrore (perché loro sono qui a ricordare l'orrore), ci guarda come se attraverso i nostri volti vedesse altri volti, volesse scoprire in loro il refrigerio della misericordia. Parla come quando si raccontano le favole. Due favole. Due storie vere. Riguardano dei bambini, testimonianze dai campi di sterminio nazisti. Ma che finiscono bene. Canti ebraici. A tratti la *story-teller* sembra abitata e obnubilata dalle sue storie: ha soprassalti, interferenze di immagini, pause e sgomenti infantili. Il violinista si prende cura di lei come l'accompagnatore d'una medium, d'una sacerdotessa la cui suprema energia è sempre sul ciglio dell'afasia o della demenza. A volte le parole del racconto sono scompigliate e interrotte da un canto yiddish. Allora la *story-teller* mostra il prodigio della sua voce, la fa salire alta come una farfalla, e la lascia precipitare. Chi l'ascolta non sa decidere se sia un arabesco del canto o un singhiozzo che l'acutezza stessa della memoria orrificata rende cristallino. Ed ecco che quando i due racconti sono terminati, la vediamo cadere in una sorta di muta atarassia. Qualcosa cova dentro di lei, la scuote e insieme la culla. Poi le storie che non può dimenticare tornano a non darle requie, a pungerla, a sollecitarla, e lei di nuovo racconta, inseguendo sentieri che si cancellano. Il vento della mente, l'impossibilità di dimenticare, la fa vagare come una foglia d'autunno, scivola da una frase all'altra, da un episodio all'altro, confonde le persone, perde la parola e la ritrova, collega vicende di vite diverse. Guarda gli spettatori con gli occhi d'una bambina che s'è appena svegliata. Poi riprende il filo delle sue testimonianze tremende. È tenera e agghiacciante. Si interrompe. Per la terza volta vuol ricominciare. Il suo fiato tenta ancora di trasmettere il racconto, i suoi occhi continuano a vedere il passato come se fosse qui e ora. Ma qualcosa di essenziale si sta perdendo: non la memoria, ma la forza e la parola in grado di trasmetterla senza soccombere. Finché il silenzio la sommerge. È un silenzio che viene da fuori, dalla compattezza dell'indifferenza circostante, che sta dietro le nostre file. Ed è un silenzio che viene da dentro, dal concentrarsi della materia che vuol esser ricordata e ancora raccontata, dal suo raddensarsi in un

buco nero. Compagno in fotografia i volti di due scrittori, arguto sorridente Primo Levi, mesto Jean Améry, ebrei ambedue sopravvissuti ad Auschwitz, suicidi anni dopo. «Siamo rimasti in due. Ci occupiamo di ossa».

Composto a Holstebro, sulla base dei materiali elaborati dall'attrice e dal musicista.

Rappresentato circa 100 volte dal marzo 1990 al 1992.

Attrice: Else Marie Laukvik. Musicista: Frans Winther.

Testo di Else Marie Laukvik in collaborazione con Eugenio Barba e Frans Winther. Musiche di Frans Winther e canti yiddish. L'attrice parla nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

Per non più d'una trentina di spettatori.

16. «IL CASTELLO DI HOLSTEBRO», 1990

In una cameretta rossa, un vecchio burlone e cinico dalla testa di morto (si chiama Peanut) e una ragazza vestita di bianco. Due personaggi e una persona sola: «Se vedono barba e baffi, lo chiamano uomo. Se vedono lunghi capelli e seni, la chiamano donna. Ma guarda! L'anima che sta in mezzo non è né uomo né donna». Più d'ogni altro spettacolo dell'Odin Teatret, questo si rifiuta di attraversare la terra di nessuno fra l'attore (l'attrice) e lo spettatore. Lo spazio autobiografico è qui lo spazio della vulnerabilità. Come se osservando le fantasticherie d'una ragazza chiusa in una «camera tutta per sé», si scendesse scalino dopo scalino nei substrati dove la giovinezza danza con la morte, l'ingenuità è l'altra faccia della preveggenza, e persino gli amori, con tutte le ironie dei loro destini, possono insegnare il vero. Alla fine, accoccolata per terra, l'attrice tiene in braccio il vecchio Peanut rimpicciolito, come se fosse il suo bambino, un nonno-infante da allattare. O la Morte appena nata.

Composto a Holstebro e in viaggio, sulla base di materiali elaborati dall'attrice.

Rappresentato 252 volte fra il novembre 1990 e oggi.

Attrice: Julia Varley.

Testo: Julia Varley ed Eugenio Barba. Nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

Per 120 spettatori.

17. «ITSI-BITSI», 1991

Sole e neve. Spazio vuoto. Frammenti della sua vita agli inizi degli anni Sessanta: «Itsi-Bitsi, vieni con me in Nepal». I diversi sensi della parola «viaggi»: «... Dovevano spalancare le porte e divennero porte sbarrate. Quando le porte si chiusero, alcuni si trovarono dalla parte sbagliata». «La strada è fatta di suole di gomma / Lasciami navigare negli oceani dei tuoi occhi / Lasciami raccogliere banane nella tua isola / Itsi-Bitsi, vieni con me in Nepal». L'Attrice racconta degli anni che precedettero il suo arrivo all'Odin, anni di viaggi in autostop, di musica e poesia, di radicalismo politico e di droga. La storia sua, quella di Eik Skaløe (il primo poeta beat a cantare in danese, suicida in India nel 1968), e quella della loro generazione.

Fu nel buio che incontrai Eik per la prima volta. Nel 1961, durante la campagna contro la bomba atomica. Era notte, eravamo andati insieme ad attaccare manifesti e fummo fermati dalla polizia. Lui ringhiò un bel po'. Ma si vergognava. Un piccoletto dal ciuffo rosso.

In che cosa credevamo a quei tempi quando marciavamo per giorni e giorni o rimanevamo sdraiati per ventiquattro ore davanti a Radhusplassen? Credevamo che servisse a qualcosa.

Se Eik ci vedesse, riuscirebbe a scorgere la piccola fiamma che cerco di proteggere e che parla attraverso le figure che rappresento e che gli altri chiamano teatro?

Eugenio Barba ha lavorato sull'autobiografia di Iben Nagel Rasmussen come una memoria di secondo grado, come se toccasse a lui rivivere la storia dell'attrice sul piano della trascendenza, contrapponendo alle memorie autobiografiche il loro doppio, inventando figure, situazioni, relazioni che non commentano ma saltano oltre l'immagine, la conducono oltre i confini della memoria autobiografica. In *Itsi-Bitsi* vengono usati alcuni frammenti dei precedenti spettacoli dell'attrice, non come citazioni ed esempi, ma come metafore rivelatrici: Katrin la muta di *Ceneri di Brecht*, lo sciamano randagio di *Come! And the day will be ours*, il Trickster di *Talabot*.

Composto a Holstebro e in viaggio sulla base di materiali elaborati dall'attrice.

Rappresentato circa 244 volte fra il gennaio 1991 e oggi.

Attrice: Iben Nagel Rasmussen. Musicisti: Jan Ferslev e Kai Bredholt.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

Testo: Iben Nagel Rasmussen. Montaggio del testo: Eugenio Barba. Musiche rielaborate da Jan Ferslev con la collaborazione di Kai Bredholt. Nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione.

Senza limitazioni per il numero degli spettatori.

18. «KAOSMOS», 1993

Un villaggio nel cuore dell'Europa. Falci che mietono il grano, piedi che lo calpestano. Assistiamo a un mondo che finisce allegramente, fra qualche pianto e qualche malinconia, ma soprattutto con folle fiducia in se stesso. Un paese sensuale e attraente, i cui abitanti hanno vesti dai bei tessuti pesanti e multicolori, acconciature come se ne vedono solo nelle antiche illustrazioni del folklore – o come nelle illustrazioni dei libri di favole. Ma un libro di favole infestato dalla guerra e dalla modernità. Il sottotitolo di *Kaosmos* è «*Il Rituale della Porta*», una porta che resta chiusa per chi per tutta una vita attende di entrarvi. Ci aspetteremmo, quindi, uno spettacolo sulle divisioni, sui muri invalicabili. Non ci sono invece divisioni, distinzioni, punti di orientamento. Non c'è un dentro e un fuori, un «noi» e un «loro», un «questi» e un «quelli». C'è la porta, ma volante, e gli attori la spostano qua e là, poggiandola stesa per terra come una cassa o una tomba, se la trascinano in spalla come una croce, oppure la rizzano sui suoi stipiti a dividere il niente dal niente. È la negazione d'una porta: senza una casa o un muro intorno, immette e separa in astratto o – se si preferisce – per finta. Su di essa gli attori bussano, dietro di essa si nascondono, da essa escono e in essa entrano, accanto a essa una campagnola, simile a una maestrina di paese con gli occhiali sul naso, attende inutilmente di poter entrare, come se quell'attesa, quelle entrate e uscite, quell'andirivieni attorno alla negazione d'una porta avessero un senso. Non ce l'hanno. Chiudere dentro, chiudere fuori sono espressioni derisorie quando si può sbattere il battente e girare la maniglia quanto si vuole, ma non c'è alcun dentro e non c'è alcun fuori. L'Ordine e il Disordine, caos e *cosmos*, sono la stessa cosa: *Kaosmos*.

Composto a Holstebro.

Rappresentato 298 volte dall'aprile 1993 al dicembre 1996.

Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tina Nielsen, Iben Nagel Rasmussen, Isabel Ubeda, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

Gli attori parlano ciascuno nella propria lingua madre.

Per un massimo di 200 spettatori.

19. «LE FARFALLE DI DOÑA MUSICA», 1997

È uno spettacolo sull'identità, che la protagonista definisce come una «*tendenza a esistere*»: infatti è un personaggio che parla, la Doña Musica che compariva in *Kaosmos* e la cui lontana origine è in *Le soulier de satin* di Paul Claudel. Il personaggio presenta l'attrice che la interpreta, racconta l'incontro. Insieme evocano la figura del regista e parlano di crisalidi e farfalle, tecnica e scienza delle trasformazioni: entomologia teatrale. Il sogno e il mito del volo preludono ad altre figure e altri personaggi imminenti: De-

dalo e Icaro. Ma non siamo ancora nel labirinto, siamo nella miniatura d'un giardino circolare. Fiori e farfalle di stoffa. Una parrucca dai lunghi capelli bianchi. Un minuscolo tavolino da lavoro. Una poltroncina vezzosa. Penombra. È il limbo fra due spettacoli; fra l'autobiografia e la finzione; fra la tecnica e la poesia; fra il verso e la prosa; fra l'una e l'altra persona. E questo limbo è in realtà un «cerchio d'attenzione».

Composto in viaggio e a Holstebro, sulla base di materiali elaborati dall'attrice.

Rappresentato 104 volte dal settembre 1997 a oggi.

Attrice: Julia Varley.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

Testo: di Julia Varley ed Eugenio Barba. Nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione.

Per 120 spettatori.

20. «DENTRO LO SCHELETRO DELLA BALENA», 1997

«Una generazione perversa e adultera pretende un segno! Ma nessun segno le sarà dato, se non il segno di Giona» (Mt 12, 39). Viene presentato come «spettacolo segreto» e «rituale vuoto». Uno spettacolo che viene da un altro spettacolo – *Kaosmos* – e si rinnova. Diventa conviviale e insieme segreto. In una sala dalla luce fioca, fra due bianche tavolate dove siedono cinquanta spettatori che mangiano pane e olive e sorseggiano vino, si svolge un «rituale vuoto». Lo scheletro è ciò che resta quando il teatro ha perduto tutto ciò che è fatto per essere visibile e raccontato, conservando però quel che lo regge dall'interno e lo tiene in piedi: le storie sotterranee che guidano gli attori; la relazione fra attori e spettatori; la ricerca di un contatto e di un vuoto fecondo, dal quale il *senso*, differente per ciascuno spettatore, possa lentamente emergere o zampillare. Di *Kaosmos* non ci sono più i costumi, né i colori, né gli accessori. Restano i disegni di tutte le azioni, senza gli oggetti che erano mossi e manipolati da quelle azioni. Gli attori hanno abiti quotidiani. Si muovono con una loro intensa e interna necessità, le cui motivazioni rimangono oscure agli spettatori. I testi pronunciati dagli attori provengono in parte da *Kaosmos* e in parte dal *Vangelo di Oxyrhincus*. In quello spettacolo erano detti in lingue arcaiche e incomprensibili. Qui vengono tradotti: sono eretici e blasfemi, trasformano in modo nichilista le parole dei Sacri Libri. La condanna si traveste da speranza. O viceversa. Si direbbe che le tenebre si siano talmente condensate da emanare luce. Una luce nera. Una luce ferma, come un nocciolo di gioia. E in questa condivisa solitudine, il *dramma* – il valore delle azioni concatenate – prende forma e consistenza nello spazio vuoto che unisce e distingue gli spettatori e gli attori.

*Composto a Holstebro, fra la fine del 1996 e l'inizio del 1997.
Rappresentato 48 volte dal 12 febbraio 1997 a oggi.
Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther.
Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.
Gli attori parlano nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione.*

21. «ODE AL PROGRESSO – BALLETO», 1997 (seconda versione: 2003)

Un biglietto d'invito: «L'Odin Teatret ha il piacere di presentare alcune figure del *popolo nascosto*, le quali canteranno le conquiste della specie umana alla luce della loro cultura e della loro scienza». Le «conquiste» sono notizie tratte dal *Guinnes dei primati*. Lo spettacolo naviga sul mare dell'ironia, intrecciando canzoni e inni che hanno caratterizzato le vicende del XX secolo. Ma dal fondo dell'ironia crescono figure impreviste. Le notizie registrate nel libro – di per sé curiose o insipide o comiche – diventano emblemi buffi o commoventi. La madre che ha fatto cinquanta figli; l'uomo che ha avuto il singhiozzo tutta la vita; lo zappatore prodigioso; la donna che ha vissuto novantanove anni in manicomio; il domatore di grandi masse di animali accennano a un senso della nostra storia in cui non vogliamo riconoscerci. Siamo o non siamo «noi», la specie di questi primati? Le partiture e le maschere appartengono al repertorio degli attori dell'Odin, ma subiscono ancora una volta una metamorfosi. Lo spettacolo è come un *morality play* visto e pensato da un libertino. Uno spettacolo-safari: il popolo dei folletti, degli animali fantastici, delle fate e degli gnomi celebra il passaggio al nuovo millennio dell'animale due volte sapiente, l'*homo sapiens-sapiens* – e viene fatto fuori.

*Composto a Holstebro, nei primi mesi del 1997.
Rappresentato 88 volte dalla primavera del 1997 a oggi.
Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther. Nella seconda versione, prende parte allo spettacolo anche Augusto Omolú.
Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.
Gli attori parlano nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione.
A seconda che sia presentato al chiuso o all'aperto può avere da 250 a 500 spettatori.*

22. «MYTHOS – RITUALE PER IL SECOLO BREVE», 1998

Un mare senz'acqua. Un giardino di ghiaia. Un cimitero. Un sentiero che attraversa il tempo. Un terreno da cui fioriscono mani mozzate, come anemoni. Il campo dopo la battaglia:

Ricordo mia madre / e le rondini che volavano basse / sul campo dove la pioggia di aprile / dava un po' di conforto agli assetati / nella tregua della notte dopo la battaglia. / Ricordo i lamenti d'addio / e le preghiere di nemici morenti, / gettati lì anche loro, / nemici al mattino, amici la sera, / indifferenti alla patria e alla gloria, / disingannati / dalla verità d'un proiettile. / Adesso tutti noi giacciamo nel fango / sopra di noi il volo basso delle rondini / e ovunque silenzio.

Una veglia funebre seppellisce la Rivoluzione, alla fine del secolo, e la trasferisce nell'arido mare dei miti, sull'arena dove Edipo incontra Odisseo; dove Medea si scontra con Cassandra; dove Orfeo accompagna Dedalo, che lamenta suo figlio caduto nel volo; e dove Sisifo fa e disfa eternamente il paesaggio.

I versi del poeta danese Henrik Nordbrandt si sono trasformati nei monologhi e nei dialoghi dei protagonisti degli antichi miti e del loro giovane fratello moderno: il mito della Rivoluzione. Quest'ultimo non smette di marciare anche dopo la morte: è incarnato da un ribelle sudamericano, un fante della «colonna Prestes».

Eugenio Barba ha pensato a Edipo e ai suoi compagni come ad «attori della ferocia». Scrive: «Possiamo immaginarli stanchi di uccidere e di essere uccisi, stanchi di rapire e distruggere, di violare ed essere violati. Ecco i protagonisti dei miti dell'antica Grecia che ripetono da millenni le loro azioni di ferocia».

Thomas Bredsdorff, consulente letterario per lo spettacolo, riflette *a posteriori* sul senso del lavoro: «L'Odin Teatret caparbio continua per la sua strada. Non ha mai definito se stesso un teatro "politico" quando tutti lo facevano. Oggi, invece, si definisce orgogliosamente così. Che cosa vogliono cambiare? Il teatro? Gli altri teatri non diventeranno mai come loro. Vogliono cambiare il mondo? È rimasto intatto, come trent'anni fa. Che cosa, allora?».

Composto a Holstebro.

Rappresentato 176 volte dal primo maggio 1998 a oggi.

Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

Gli attori parlano nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione.

Per 160 spettatori.

23. «SALE», 2002

«Sono sbarcata in quest'isola alla fine del pomeriggio... Ti ho cercato, amore mio...». Il testo dello spettacolo è basato su *Lettera al vento* di Antonio Tabucchi, dal suo romanzo epistolare *Si sta facendo sempre più tardi*.

Vorrei scriverti una lettera, una lettera vera. Ti direi che io sono ancora io, e mantengo sogni. Ti direi che amo ancora, anche se i sensi sono stanchi... Nella piazzetta c'è un ristorante popolare... mi sono seduta a un tavolino... Stava calando la notte... C'è un battello all'orizzonte, lascia una scia di spuma bianca. Sarai tu anche quella?

Un caso unico nella drammaturgia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret: lo spettacolo racconta una storia univoca e intima. Sembra non voler dire nient'altro di quel che dice: una passione d'amore che non riesce a estinguersi. Una signora borghese va in giro per le isole della Grecia alla ricerca del suo amante: se n'è andato a morire laggiù, senza che lei neppure sappia dove si nasconda la sua tomba. Lontano, al tavolino di un caffè mediterraneo, un uomo elegante, sulla cinquantina, beve, fuma, suona e canta come se non la vedesse. O forse guidandola come un sogno – o un burattinaio senza fili. La giovane signora borghese vola fra i suoi ricordi, si lascia andare e si riprende, rivela il proprio erotismo e ricompone le equilibrate proporzioni della sua vita di madre di famiglia, intellettuale e scrittrice.

Quindici anni dopo *Judith* (che viene ancora rappresentato), ora siamo di fronte a una donna «normale», in una «normale» storia sentimentale. I nostri occhi, penetrando sotto l'aspetto d'una colta signora non ancora invecchiata, intravedono un mondo selvaggio. Come se potesse apparire un'Arianna passionale o un'ancestrale tagliatrice di teste.

Lo spettacolo è incorniciato da una musichetta da fiera. All'inizio, l'uomo elegante apre il sipario, alla fine lo chiude, quasi esibisse un caso curioso, un po' mostruoso e osceno.

Composto a Holstebro, sulla base di materiali elaborati da Roberta Carreri e Jan Ferslev.

Attori: Roberta Carreri e Jan Ferslev.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

Rappresentato 54 volte, dall'8 settembre 2002 a oggi.

In lingua italiana. Il testo, da Lettera al vento di Antonio Tabucchi (nel suo romanzo epistolare Si sta facendo sempre più tardi, 2001), è rielaborato da Eugenio Barba.

Musica di Jan Ferslev.

Per 150 spettatori.

24. «LE GRANDI CITTÀ SOTTO LA LUNA», 2003

Un concerto dell'Odin Teatret nello spirito di Bertolt Brecht. La luna osserva e scavalca le grandi città che ardono sotto di lei, dalle metropoli europee a quelle dell'Asia Minore; da Hiroshima a Halle; dalla Cina imperiale all'Alabama. La voce della luna è beffarda o attonita, indifferente o doloro-

sa, fredda o incandescente. La sua misericordia ignora melanconia e consolazione.

Composto a Holstebro, a partire da testi cantati e musiche del repertorio brechtiano, con testi di Jens Bjørneboe e di Halfdan Rasmussen. Vi compaiono, rielaborate, alcune scene di Ceneri di Brecht.

Rappresentato una ventina di volte, dal settembre 2003 a oggi, sempre in occasione di incontri, permanenze prolungate, scambi di lavoro.

Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Augusto Omolú, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winter.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

Nella lingua comprensibile nel posto in cui ha luogo la rappresentazione.

25. «IL SOGNO DI ANDERSEN», 2004

Un'estate con la magia dell'inverno. Maschere africane. Catene ai polsi e alle caviglie. Letti in cui si muore. Scarpette rosse e arti amputati. Una Principessa vola sopra le nostre teste in groppa a un grande cane. I fantasmi degli schiavi si intrecciano al grill-party d'una società elegante e un po' involgarita. Andersen aveva sognato: invitato a una traversata sul vascello del re, si ritrova in una nave di schiavi.

Noi spettatori prendiamo posto in uno spazio che si morde la coda. Un piccolo anfiteatro chiaro coi sedili eleganti, comodi, rossi. Li vediamo riflessi nel soffitto, come una decorazione: un grande specchio al posto del cielo. Possiamo osservare quel che accade davanti a noi, oppure possiamo vederlo riflesso là in alto, dove ogni scena trova la sua gemella, come in bella copia. Cade la neve. Un cavalluccio a dondolo occupa solitario lo spazio: qui non ci sono bambini. Solo fiabe.

Gli attori stanno dappertutto, su postazioni in alto, fra noi e alle nostre spalle. Ma scendono sempre al centro per sviluppare le proprie azioni, nel cerchio d'un giardino d'inverno che a volte è una bianca e scompigliata aiuola, e a volte un isolotto incantato. Sentiamo in continuazione gli scricchiolii d'un veliero in navigazione. Schegge di fiabe si disperdono attorno e davanti a noi. C'è un'allegria che sembra salire in spalla all'angoscia e persino all'orrore. Gli attori si muovono con ironia e sprezzatura in un teatro pieno di macchine e trucchi. Finché ricompaiono in pigiama, proprio come gente che alla fine della giornata se ne va a letto. Le loro immagini, le loro locandine da attori, bruciano. Celebrano l'allegro funerale delle storie?

Agli spettatori si mischiano *altri* spettatori. Agli attori si mischiano le marionette di Andersen e Shahrazad: gli autori delle storie. L'Odin lascia cadere la furia grottesca e l'eccesso dei suoi precedenti spettacoli, ma senza minimamente dimenticarli. Né dimentica gli sguardi spietati sulla Storia in cui viviamo. Ricopre tutto questo con le forme ovattate della neve da fiaba.

È lo spettacolo d'un teatro che compie quarant'anni, e finge un addio. Nella sfera di questa finzione, anche le tempeste smettono d'essere tempestose e sboccano in una paradossale riconciliazione fra sé e il proprio sosia, il doppio, l'Ombra. Similmente, tempo fa, ma solo all'ultimo minuto, si scioglievano i nodi di *Min Fars Hus*.

Composto a Holstebro, fra la prima metà del 2002 e il 2004, negli intervalli fra viaggi e permanenze all'estero.

Rappresentato per le prime volte nel settembre-ottobre del 2004. Gli spettacoli dell'Odin in genere non hanno una «prima» ufficiale, ma in questo caso potremmo indicare simbolicamente la data del primo ottobre 2004, quarantesimo compleanno del teatro.

Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Augusto Omolú, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther.

Spazio scenico: Luca Ruzza e Odin Teatret.

Concetto luci: Luca Ruzza, Knud Erik Knudsen, Odin Teatret.

Disegnatore luci: Jesper Kongsbaug.

Musica: Kai Bredholt, Jan Ferslev, Frans Winther.

Maschere e marionette: Fabio Butera, Danio Manfredini.

Oggetti artistici: Plastikart e Studio PkLab.

Drammaturgia e regia di Eugenio Barba.

In lingua danese, con alcuni tratti del testo tradotti nella lingua del posto in cui ha luogo la rappresentazione.

Per 120 spettatori.

SUI 25 MOMENTI D'UNA «LEGGENDA NERA»

La scheda più smilza del catalogo è quella relativa a Min Fars Hus, che da alcuni punti di vista può essere considerato il più importante spettacolo dell'Odin. È stato uno spettacolo che ha cambiato, letteralmente, molte vite: sia fra coloro che l'hanno fatto, che fra coloro che l'hanno visto. Se intendiamo con l'aggettivo «politico» l'efficacia di un'azione che cambia il contesto in cui avviene, è stato lo spettacolo più «politico» dell'Odin.

Non per pudore, ma per difficoltà tecniche, nella sua scheda si dice tanto poco. Perché in esso l'impasto fra «pessimismo dell'intelletto» e «ottimismo della volontà» era talmente denso che le due parti del paradosso non trovano appigli per essere separate nell'analisi. Era la dimostrazione tangibile che è possibile un altro tipo di relazioni, ciò di cui abbiamo sete, di cui sentiamo la mancanza quotidianamente. Relazioni fra attori e spettatori? Non solo. Fra esseri umani? Certamente. Fra sé e sé? Forse.

La grandezza di quello spettacolo non derivava da una concezione geniale, ma da una geniale accettazione di ciò che nacque nel corso del lavoro attraverso le azioni degli attori-e-del-regista, e che secondo le corrette misure del mestiere teatrale avrebbe dovuto essere giudicato inaccettabile. Quando lo vedemmo era

come essere calati in un vetro bollente. Ma durante il processo (ho raccolto le testimonianze di chi vi lavorava, ho visto anche alcuni documenti registrati) doveva apparire d'una banalità imbarazzante, al limite della vita privata. Non venne scartata. Era una pietra dello scandalo: ci costruirono sopra.

La «Leggenda nera» è un po' come la volgarità. È stato detto che la persona volgare non è quella che ha in sé della volgarità. Infatti è impossibile non averne. È volgare colui che sta dalla parte della propria volgarità. Similmente si può dire che riconoscere l'evidente «Leggenda nera» della Storia non vuol dire stare dalla parte della Storia.

Mythos è uno di quegli spettacoli che non è uguale per tutti coloro che lo vedono, che si annida, si infila nella testa e negli occhi in maniera diversa a seconda delle diverse persone.

All'inizio c'è un gruppo di amici. Danno l'impressione di essere vecchi amici e di essere rimasti in pochi. Stanno celebrando uno di loro che, probabilmente, è morto. Sono talmente legati da essere quasi indifferenti gli uni agli altri. Celebrano un morto. Veniamo a sapere che il morto era un rivoluzionario. Hanno davanti a loro una grande tavola bianca, imbandita. C'è del vino. Ma la tavola non è una tavola. La tavola sparisce. Compare una strada di sassi. Poi una pianura. La storia procede. In realtà non procede, ma sprofonda: è come se entrassimo dentro quella vita o quella dimensione che sta più sotto, più in profondità della superficie di una persona che è morta. E là sotto, man mano che scendiamo da una dimensione all'altra, è come se lo spazio si popolasse di insetti, di animali intorno al cadavere, che però non sono animali, sono esseri viventi, sono persone, sono il mito, sono queste grandi figure. Continuamente scendiamo giù o saliamo su perché queste persone cominciano ad aggirarsi nello spazio: Edipo, Medea, Orfeo, Ulisse, Cassandra, Sisifo, Dedalo che ha insegnato al figlio a volare, ma non gli ha insegnato come cadere.

Queste persone stanno tutte intorno a quello che continua a esistere del rivoluzionario, ma soprattutto c'è una canzone, una musica e le persone del mito. Adesso ci accorgiamo che non siamo tanto sprofondati, ma piuttosto è come se vedessimo una storia vista dall'alto, vista attraverso qualche nube che si trova più in alto delle montagne e che vede la storia senza porsi il problema di quello che è bene o male, di quello che è giusto o ingiusto – questa ferocia dell'indifferenza tra bene e male. Le persone del mito sono sensuali, innamorate, sono feroci. E lentamente da questa altezza, o da questa profondità, vediamo la storia. E la pianura diventa un deserto, e il deserto diventa un giardino di pietra, e il giardino di pietra diventa un cimitero, e diventa un campo con i morti dopo una battaglia, nemici al mattino e amici la sera. E andiamo ancora più giù o più su, come se vedessimo il fondo del mare da una barca di vetro. Che cos'è questo mare? Sono le apparenze fra la sua profondità e le sue onde. È il contrasto tra la sua dolcezza e le sue tempeste. E il mondo, lo vediamo decantato in fondo al mare. La voce del mare è presente durante tutto lo spettacolo, ma quello che vedono i nostri occhi non è acqua, ma sassi e ossa.

È questo che gli attori o il loro poeta-regista (o regista-drammaturgo) volevano dire?

La distinzione fra l'intenzionalità drammaturgica e ciò che la lacera non coincide con la distinzione fra il regista e gli attori. Ma forse coincide con la distinzione fra ciò che gli attori-e-il-regista pensano e ciò che attraverso di loro traspare quando si immergono nel mondo amorale della finzione.

(autunno 2004)

«ANDERSENS DRØM» (IL SOGNO DI ANDERSEN): PROGRAMMA

26 settembre 1874

Questa notte ho fatto un sogno strano, che mi ha messo paura. Ho sognato che dovevo imbarcarmi con il re. Ero ancora a terra. Un messaggero mi ha annunciato che il re mi stava aspettando. Dovevamo partire. Ho preparato in fretta due valigie, ma non riuscivo a finire, mancava sempre qualcosa, ero affannato. Risuonò un colpo di cannone: il re era a bordo, dovevo sbrigarmi. Ho chiuso le valigie, le ho date a un servitore e mi sono precipitato verso un fiume, ma mi è stato detto di andare in un'altra direzione, attraverso un bosco. È risuonato un altro colpo di cannone: l'annuncio che la nave del re era salpata. Ma c'era un'altra nave reale sulla quale potevo imbarcarmi. La potevo vedere di lontano, e un uomo con un caffettano rosso e una sciabola sguainata mi fece segno, sembrava il vecchio Rambusch di Korsør. Quando fui vicino, mi accolse con insulti e mi sospinse a bordo colpendomi sulla schiena. Furioso, mi sono girato, ma sono stato scaraventato nella stiva e lì mi sono reso conto che ero a bordo di una nave di schiavi. Qui mi sono svegliato.

(Hans Christian Andersen, *Diari 1873-1875*, Copenaghen, G.E.C. Gads Forlag, pp. 329-330.)

Eugenio Barba, *Figli del silenzio. Riflessioni per i quarant'anni dell'Odin Teatret*

Spesso reagisco come cinquant'anni fa. «Guarda quella persona anziana», mi dico osservando un uomo o una donna d'una quarantina d'anni. E subito rido di me. Mi rendo conto che ha l'età del mio teatro ed era ancora nell'infanzia quando io già pensavo che ogni mio nuovo spettacolo fosse l'ultimo.

Mi viene da sorridere anche quando l'Odin Teatret arriva in tournée in una nuova città e incontriamo dei giovani che ci conosco-

no dai libri. Ci credono un capitolo della storia del teatro e la nostra abnorme persistenza scompiglia il loro modo di pensare.

Le ossa fanno male, la vista si è affievolita e costa più fatica lavorare dodici ore al giorno. Eppure è come se una forza poco sensata tenesse viva la mia necessità di far teatro. Sono molti i motivi per cui continuo. Posso sintetizzarli con una frase: la professione teatrale è la mia sola patria, e Holstebro la sua casa.

Ed eccomi qui a festeggiare i quarant'anni del mio teatro preparando uno spettacolo su H.C. Andersen e le sue fiabe. Ho quasi settant'anni e mi diranno che sto diventando infantile.

Vorrei scriverla anch'io una fiaba. Racconterebbe di due fratelli, figli del Silenzio, che girano il mondo l'uno come l'ombra dell'altro. Hanno l'aspetto di teppisti e si chiamano Disordine ed Errore.

Disordine – Negli ultimi anni, uso sempre più spesso la parola «Disordine» quando parlo dell'artigianato teatrale – e so che crea confusione. È una parola che per me ha due significati opposti: l'assenza di logica che caratterizza le opere insignificanti; oppure quella coerenza che provoca l'esperienza dello scompiglio nello spettatore. Avrei bisogno di due parole diverse. Uso un trucco ortografico – la differenza fra l'iniziale minuscola e la maiuscola – per distinguere il disordine come perdita d'energia dal Disordine che è l'irruzione d'una energia che ci confronta anche con l'ignoto.

Quello che ho sempre desiderato con i miei spettacoli, è suscitare il Disordine nella mente e nei sensi di un particolare spettatore. Vorrei produrre una scossa nelle sue abitudini di pre-vedere e giudicare, mettere in moto un'oscillazione emotiva, seminare stupore.

Lo spettatore di cui parlo non è un estraneo, una persona da convincere o conquistare. In primo luogo sono io. Chi fa uno spettacolo ne è anche spettatore. Il Disordine (con la maiuscola) può essere un'arma o una medicina contro il disordine che ci assedia, dentro e fuori di noi.

So che non c'è un metodo per provocare il Disordine nello spettatore. Eppure ho la certezza che mi ci posso avvicinare con una particolare forma di autodisciplina. Questa presuppone una separazione dai modi giusti e ragionevoli di considerare i valori, gli obiettivi e le motivazioni della nostra professione. È un atteggiamento profondamente individuale che nessuno ci può imporre o elargire.

Si tratta di una liberazione e come tutte le liberazioni è dolorosa.

Una radura – La radura nella boscaglia è a pochi chilometri da una

città. Un pugno d'uomini e donne si radunano davanti a una baracca. Appartengono alla classe delle persone dominate e sfruttate in una colonia, in Africa, alla metà del Novecento.

Il raduno è segreto e proibito. Sembra una congiura, ma non lo è, perché i fucili sono finti, come quelli che si usano in teatro. Ma non è teatro. Eppure le persone si travestono e si trasformano in personaggi. Depongono il loro modo quotidiano di parlare e camminare, e ne assumono un altro. Fingono. È un gioco? Fanno sul serio. Compiono, di comune accordo, un'azione trasgressiva e violenta. Un cane bolle in una grande pentola, al centro della radura, e la sua carne, che per loro è tabù, viene divorata.

Le persone trasformate in personaggi sono possedute, ma non dagli dèi del loro passato. Al posto delle tradizionali divinità si manifestano i loro attuali padroni: il governatore della città, il capo della polizia, le dame dell'élite europea in un paese coloniale. Gli africani, per qualche ora, non sono più dominati dai bianchi che li governano. Li incorporano e, attraverso la possessione, diventano momentanei padroni di se stessi.

I protagonisti del rito sembrano folli e scomposti. L'europeo che fissa le loro immagini in un film li considera dei maestri e li chiama «maestri folli»: due termini inconciliabili nello sforzo di definire il Disordine.

Una notizia appena letta sul giornale mi spinge a rivedere le sequenze vecchie di mezzo secolo di quei posseduti in una radura africana. Per uno scherzo dell'immaginazione e della memoria, mi affiorano in mente le figure d'altri maestri scomparsi, a me cari e sempre vicini.

Maestri folli – Nella notte fra mercoledì 18 e giovedì 19 febbraio 2004, Jean Rouch è morto a ottantasei anni in un incidente d'auto nel Niger, a 600 km a nord di Niamey. Era un maestro della cinematografia francese, uno dei padri della «Nouvelle Vague». Lo chiamavano *le maître du Desordre*, il maestro del Disordine. Cinquant'anni fa, nei dintorni di Accra, la capitale del Ghana allora colonia britannica, aveva girato *Les Maîtres fous*, un film etnografico che mostra direttamente, in tempo presente, uno dei casi in cui le catene pesano ancora dolorosamente sulla carne e il Disordine e lo strazio si legano al tentativo di liberazione.

Per il teatro europeo del secondo Novecento questo film era la testimonianza di un'altra razionalità, sotterranea ed eversiva. Impres-

sionò Jean Genet, che avrebbe scritto *Les Nègres*; colpì Peter Brook per il suo *Marat-Sade* di Peter Weiss e accompagnò Grotowski nelle sue riflessioni sull'attore. Nell'ambiente teatrale circolavano aneddoti e leggende sulle influenze di *Les Maîtres fous*. In quegli anni si facevano sempre più frequenti i paralleli e le distinzioni fra teatro e rituale. Alcuni artisti stavano predisponendo un sottotesto, oggi evidente: il teatro può essere una radura nel cuore del mondo civilizzato, un luogo privilegiato in cui evocare il Disordine.

Passiamo per un momento a Mosca, dove le strade sono bianche di ghiaccio. Uno dei primi giorni di gennaio del 1889, Anton Čechov scrisse una lunga lettera al ricco editore e letterato Aleksej S. Suvorin. Leggendola sento lo stesso rovente sapore di sofferenza e tracotanza che provo osservando la cerimonia nella radura africana: il cocente tormento della liberazione. Con crudo realismo Čechov descrive in anticipo le tensioni e i trasporti dei partecipanti di quella cerimonia quando tratteggia un uomo «che goccia a goccia strizza fuori lo schiavo che ha in sé».

Non è un ex-schiavo africano, è il grande e famoso scrittore russo, figlio d'un servo. Malgrado il relativo benessere che lo circonda, riconosce in sé le piaghe di catene invisibili. Molte volte ha subito le frustate del padre e degli insegnanti che lo hanno educato a venerare le gerarchie, a baciare la mano ai pope, a inchinarsi alle idee altrui, a profondersi in ringraziamenti per ogni boccone di pane. Era diventato un giovane che tormentava gli animali, pranzava con piacere dai parenti ricchi, era ipocrita con Dio e con gli esseri umani senza alcun bisogno, solo perché era consapevole della sua insignificanza.

Il Čechov che confessa la lotta contro le proprie catene e il proprio senso di nullità è un acuto, sensibile e auto-ironico scrittore della civilissima Europa. Non vi è nulla di scomposto nelle sue parole. Ma la sua *compostezza* è nutrita dallo stesso Disordine che nutre le azioni di quella cerimonia africana, sconvolgenti, sconvolte e – ai nostri occhi – scomposte.

Alla notizia della morte di Jean Rouch, maestro del Disordine, mi chiedo: i suoi folli maestri dicono qualcosa anche su di me, sulla mia storia, sui miei immaginari antenati teatrali? Da quali catene cerchiamo di svincolarci?

Non lo so spiegare, ma qualcosa di non formulabile, quasi d'inverecondo, mi spinge a riconoscere in alcuni artisti teatrali del passato dei maestri folli e posseduti.

Silenzio – Appena penso all'estremismo del loro pensiero, i protago-

nisti della rivolta teatrale del XX secolo, a cominciare da Stanislavskij, diventano per me *maîtres fous*.

In un clima di rinnovamento dell'estetica teatrale, avanzarono domande talmente incongrue da esser accolte con indifferenza e derisione. Poiché il nocciolo incandescente di queste domande era avvolto in teorie professionalmente ben formulate, alcuni le considerarono semplici attentati contro l'arte del teatro, oppure «utopie», un modo inoffensivo per dire che non c'era bisogno di prenderle sul serio. Ecco alcuni noccioli:

- cercare la *vita* in un mondo di cartapesta;
- far zampillare la *verità* in un mondo di travestimenti;
- conquistare la *sincerità* in un mondo di finzioni;
- fare dell'educazione dell'attore – che imita e rappresenta persone diverse da sé – il cammino verso l'*integrità* di un Uomo Nuovo.

Per di più, alcuni dei maestri dell'estremo, avevano aggiunto demenza a demenza. Incapaci di capire che quelle «utopie» erano irrealizzabili – le avevano realizzate.

Immaginiamo un artista d'oggi che chieda una sovvenzione al ministero della Cultura per cercare, tramite il teatro, la Verità. Immaginiamo il direttore di una scuola teatrale che scriva nel suo programma: qui insegniamo l'arte dell'attore con l'obiettivo di creare un Uomo Nuovo. Immaginiamo un regista che esiga dai suoi attori la conoscenza della danza perché rispecchia l'armonia delle Sfere Celesti. Sarebbe lecito dire che farneticano. Perché allora gli storici del teatro ci presentano Stanislavskij, Copeau e Appia come se le loro folli domande fossero nobili utopie e originali teorie?

Oggi non costa niente vedere in quella apparente demenza una reazione oculata agli scricchiolii di un'epoca che stava mettendo in crisi la sopravvivenza stessa del teatro. È facile riconoscere, oggi, perspicacia, coerenza e perizia nello *scompiglio* che i maestri del Disordine portarono nel teatro del loro tempo. Ne rinnegarono l'organizzazione secolare, ribaltarono le gerarchie, sabotarono le ben sperimentate convenzioni di comunicazione fra il palcoscenico e la platea, tagliarono il cordone ombelicale con la letteratura e con il realismo di superficie. Spogliarono brutalmente il teatro fino a ridurlo alla sua essenza. Si giustificavano con un paradosso della pratica. Dettero vita a spettacoli inimmaginabili nel loro estremismo, nella loro originalità e raffinatezza artistica per negare che il teatro sia *solo* arte. Con parole diverse ognuno di loro ribadì che la vocazione del teatro era di rompere le catene intime, professionali, etiche, sociali, religiose o culturali.

Ci siamo abituati a leggere la storia del teatro moderno a rovescio. Non partiamo dai noccioli incandescenti delle domande e dalle ossessioni dei maestri del Disordine, ma dalla ragionevolezza o dalla poesia delle loro parole stampate. Le loro pagine hanno un piglio autorevole e sicuro. Ma per ognuno di loro ci furono notti di solitudine e sgomento, quando sospettarono che i mulini a vento contro cui combattevano fossero in realtà invincibili giganti.

Li vediamo effigiati in belle foto: volti intelligenti, ben nutriti e ironicamente placidi, come Stanislavskij; volti da re mendicanti, come Artaud; alteri e consci della propria superiorità intellettuale, come Craig; corrucciati e pugnaci come Mejerchol'd. È impossibile percepire che in ognuno di quegli spiriti brillanti covava l'incapacità di dimenticare o d'accettare le proprie invisibili catene. Non siamo in grado di accettare che la loro efficacia deriva in parte dallo sforzo di allontanarsi da una condizione di silenzio impotente.

L'arte capace di suscitare l'*esperienza dello scompiglio*, e quindi di cambiarci, nasconde sempre la zona di silenzio che l'ha generata. Penso a quel silenzio che non è una scelta, ma una condizione sofferta come un'amputazione. Un silenzio che genera mostri: auto-denigrazione, violenza su di sé e sugli altri, nera ignavia e rabbia inefficace. A volte, però, questo silenzio riesce a nutrire il Disordine.

L'esperienza del Disordine non riguarda le categorie dell'estetica. È il sopravvento di un'altra realtà sulla realtà. Come quando nell'universo della geometria piana piomba un solido. Come quando inaspettatamente la morte fulmina una persona cara. Come quando, nel giro d'un secondo, i sensi si infiammano e sappiamo d'essere innamorati. Come quando in Norvegia, appena emigrato, qualcuno m'ha chiamato con disprezzo «*dago*» e m'ha sbattuto la porta in faccia.

Quando il Disordine ci investe, nella vita come nell'arte, ci destiamo improvvisamente in un mondo che non riconosciamo più, e non sappiamo ancora come riassetare.

Una radura nella confusione – I percorsi artistici sono sempre sentieri individuali che tentano di sfuggire ai meccanismi prefabbricati, ai binari e alle ricette. Debbono scoprire la loro organicità che è la nostra «necessità». Sono sentieri che respirano e vivono secondo una personalissima autodisciplina.

L'autodisciplina non corrisponde alla volontaria adesione a norme inventate da altri. Lo ripeto: consiste nel separarsi dai modi giusti e ragionevoli di considerare i valori, le giustificazioni e le finalità della nostra professione. Implica anche la forza d'animo per affidarsi a

quel silenzio dentro di noi che ci incatena e incute paura, ma che intuitivamente possa guidarci come un maestro folle in una radura africana.

L'autodisciplina, che è una delle premesse per realizzare il Disordine nella mia mente di spettatore, nasce da un grumo di silenzio. Ha una natura talmente particolare da restare sconosciuta anche a me stesso quando ne sento il sommovimento. Per questo non c'è un metodo che guidi a realizzare il Disordine.

Vi sono spettacoli dove gli attori, il regista e gli spettatori conoscono in partenza la storia. Vi sono spettacoli dove gli attori e il regista la conoscono e gli spettatori la ignorano. Con gli anni, mi piace far crescere un tipo di spettacolo in cui, all'inizio, né io né gli attori riusciamo a immaginare la storia che stiamo raccontando. Dobbiamo scoprire non solo *come* raccontarla ma anche *che cosa* stiamo raccontando. Solo lo spettacolo a cui daremo vita ci può in parte svelare che cosa volevamo dire.

È un modo consapevolmente azzardato di perdersi e ritrovarmi avvalendomi di due forze in contrasto tra di loro: da una parte confido nella mia pluriennale esperienza professionale, dall'altra cerco di invalidarla costruendo sconnesse e faticose condizioni di azione. Voglio paralizzare le certezze delle mie cognizioni, disattivare i manierismi dei miei riflessi, e rivivere *l'esperienza della prima volta*, rivitalizzando il mio sapere attraverso lo sconcerto di fronte a una situazione che non padroneggio. È un'impresa attuabile solo con gli attori dell'Odin Teatret le cui forti personalità si sono temprate attraverso questa paradossale esplorazione: *sappiamo come cercare ma non sappiamo ancora cosa*.

Debbo comporre un nuovo spettacolo. Il primo sforzo consiste nel saper creare uno stato di incubazione collettiva a partire da «buchi neri»: due, tre differenti testi o storie accattivanti, un nucleo di domande inconciliabili tra di loro, l'accostamento di tematiche discordi. Gli attori e io lasciamo che questi «buchi neri» agiscano su di noi per attrarre un flusso di idee, ricordi, fantasmi, episodi biografici o immaginari, fatti di cronaca. Attraverso improvvisazioni e un lavoro di composizione cosciente diamo a questo flusso interiore un'anatomia, un sistema nervoso, un temperamento dinamico e sonoro sotto forma di azioni fisiche e vocali. Questi materiali scenici saranno macerati, miscelati e distillati nel corso delle prove lasciando apparire, a volte, nessi sensoriali, melodici, ritmici, associativi e intellettuali impossibili da prevedere: *quello che ignoravamo all'inizio*.

È un processo tallonato senza tregua da incertezza e apprensione. I giorni e le settimane volano via e sentiamo di essere arenati in

un guazzabuglio di disparate proposte, potenzialità scollegate, un ammasso di incongrue scene e direzioni: la *confusione*. Procedo a balzi, per coincidenze, incoerenze, equivoci e interferenze fortuite. Decido senza sapere perché, e intuisco a intervalli sconnessi. Solo mi conducono stanchezza e caparbia. Con il tempo, ho acquistato una certa dimestichezza con il mio modo di pensare e afferrare con parole i miei pensieri che interpreto a me stesso e ai miei compagni. Dei riflessi condizionati mi avvertono quali vicoli siano ciechi e quali, invece, portino a casa. *Inseguo dei presentimenti*. Presagisco la casa dei venti che stiamo costruendo alla cieca.

Questo modo di procedere non è certo un esempio da seguire, specialmente per un regista che inizia o si lascia sedurre dal fascino della serendipità: scoperte fortuite e soluzioni inaspettate attraverso un *voluto errare* (sbagliare e vagare senza obiettivo) per un penoso periodo di prove.

Quando cerco di appoggiarmi a regole certe mi trovo ben presto sbeffeggiato per la mia ingenuità. Se mi rassegnò all'idea d'un mondo assolutamente privo di regole, pago questa mia ingenuità con fallimenti altrettanto radicali. Che c'è, allora, in mezzo, fra la regola e l'assenza di regole? Fra la legge e l'anarchia? Se penso in astratto, sembra che non vi sia niente. Ma la pratica mi insegna che vi è qualcosa che ha insieme i caratteri della regola e quelli della sua negazione.

Questo qualcosa in genere lo si chiama *errore* ed è lui a guidarmi fuori dalla confusione. Riconosco due tipi di errori: solidi e liquidi. L'errore solido si lascia misurare, modellare o modificare fino a perdere il suo carattere di inesattezza, equivoco, insufficienza o assurdità. Si lascia riportare alla regola o trasformare in ordine.

L'errore liquido non si lascia ghermire o valutare. Si comporta come una chiazza di umidità dietro una parete. Indica qualcosa che viene da lontano. Vedo che una certa scena è «sbagliata», ma se sono paziente e non faccio uso immediato della mia intelligenza, mi rendo conto che non va corretta, ma inseguita. Proprio il fatto che sia tanto *palesamente* sbagliata mi fa sospettare che non sia semplicemente sciocca, ma che segua una sua strada laterale, che ancora non so dove va a finire.

La cosa più difficile da imparare è la capacità d'aggrapparsi all'errore, non per rettificarlo, ma per scoprire dove porti.

Questo tacito sapere è infossato in me, nei miei nervi, nel muscolo del cuore. Non si lascia insegnare o trasmettere come il disegno d'un metodo formulabile e applicabile. Ciascuno, impigliandosi nella confusione, passando per abbagli e sbandamenti e battendo la te-

sta contro il proprio silenzio e la propria solitudine, deve sapere sovvertire la propria sicurezza professionale e indovinare come aprire una falla al suo peculiare Disordine.

Anarchia delle fiabe e arte dell'errore – Il Disordine non costruisce niente. A volte è intensamente spiacevole, ma collabora a rompere le catene.

Mi hanno insegnato: ama i tuoi nemici. Nella vita quotidiana è l'impresa dei santi. Nella vita artistica è la normale pratica dell'artigiano. Quante volte, preparando uno spettacolo, piombo nella confusione e mi accorgo d'aver sbagliato strada. Confusione e disorientamento sono nemici da amare.

Mi hanno insegnato: la vita è un sogno. Non è vero. La vita è una fiaba. È un mondo di pura anarchia dove chi cerca caparbiamente di guadagnare, e si sforza di seguire una via ragionevole, perde. E chi invece si comporta in maniera dissennata, trova alla fine una principessa.

Il mondo delle fiabe è pura anarchia perché concentrato essenzialmente sulla necessità di rompere le catene. La fiaba rompe le catene che legano i racconti al mondo così com'è. Paga però questa libertà con il rischio dell'arbitrio. Perciò è popolata di mostri, di ombre dotate di vita autonoma, di donne e uomini per metà animali, di morti che parlano e di oggetti vivi e pensanti. Non è il mondo del mito o della fantasia. È quello della confusione. È un mondo che i bambini amano. Ma che non ama i bambini. Essi vi muoiono a profusione. Vi vengono abbandonati e sopraffatti. Sperimentano la realtà nuda: ansia e paura frammiste a lampi di giustizia insensata.

Che cosa mi insegna la pura anarchia delle fiabe per il mio lavoro teatrale?

Durante le prove, quando prende il sopravvento la confusione, tutto si fa indistinto. La nebbia impedisce di trovare qualsiasi direzione. Per orientarmi, debbo sforzarmi di condensare l'evanescenza della confusione in errori da correggere ed eliminare, restituendo ordine alle circostanze. Parallelamente devo saper individuare gli errori liquidi sui quali scivolare fin dove non avevo immaginato d'arrivare. Dove non volevo o credevo di poter andare.

Se fosse vero che le favole insegnano qualcosa, dovrei ammettere che ammaestrano soprattutto sulla benedizione dell'errore. La stupidità o la smemoratezza d'un protagonista, uno scambio di persona, un sonno prolungato, un corvo morto che ti metti in tasca sono spesso le premesse e le condizioni per un imprevisto lieto fine.

Esiste dunque un'arte dell'errore? Ora, dopo quarant'anni con l'Odin Teatret, credo di poter affermare che ci sono errori che potenziano la confusione, ed errori che liberano. Più che all'ispirazione, alla voce della musa, del *dáimon*, del *duende* o dell'angelo custode, credo in qualcosa di ben più concreto: gli errori che affrancano quando abbiamo l'accortezza di presagirli e rincorrerli. Sono un segno che si stacca dal silenzio. Provengono da quella parte in noi che non conosciamo. Dovremmo considerarli un messaggio che il maestro folle ci ha affidato.

Materiali organici – Tutto questo ha a che vedere con l'intero corpo, non solo la carne e le ossa, ma i muscoli, i nervi, le relazioni complesse fra organi, circolazione sanguigna, sinapsi. Il corpo è ciò che più assomiglia al pensiero proprio perché organismo-spirito: corporemente.

Per questo mi hanno sempre appassionato i materiali organici di cui è fatto il teatro. E le irradiazioni che da quei materiali si sprigionano. Amo lavorare con questa materia vivente per intrecciare dialoghi silenziosi con spettatori antropofagi – coloro che vengono con il bisogno di divorare con i sensi. Mi piace servirmene per aprire sentieri che appena aperti si richiuderanno dietro di me, ma che consentono a me e ai miei attori di rimanere in transizione.

Il cozzo inatteso con una realtà teatrale che semina scompiglio dentro di me l'ho vissuto più volte durante il mio apprendistato. Rimangono indelebili nel mio midollo e nel mio cervello *La Madre* di Gor'kij-Brecht al Berliner Ensemble, uno spettacolo Kathakali nell'umida notte indiana, *Il Principe Costante* di Grotowski.

In maniera altrettanto impreveduta e non voluta ho sperimentato e continuo a sperimentare il Disordine nel lavoro con i miei attori. Fin dai primi anni, certi disegni delle loro azioni fisiche o vocali, a forza di essere ripetuti e raffinati, saltavano verso un'altra natura o realtà d'essere.

L'ho constatato personalmente: da un *altrove* che non so dove sia e che cosa sia, nella mia arena di galli piomba o emerge un corpo più denso, incandescente e luminoso dei corpi che possediamo. Questo corpo-in-vita vi fa irruzione, incurante del buono o del cattivo gusto, per l'imprevisto d'una laboriosa previsione o per la congiunzione del caso e del mestiere.

Il teatro ha costituito – oggi me ne rendo conto con chiarezza – uno strumento prezioso per fare *incursioni* in zone del mondo che sembravano fuori dalla mia portata.

IncurSIONI nelle terre incognite che caratterizzano la realtà verticale, o spirituale, dell'essere umano. E incurSIONI nello spazio orizzontale delle relazioni umane, degli ambiti sociali, dei rapporti di potere e della politica, nella vischiosa realtà quotidiana di questo mondo che abito ma a cui non voglio appartenere.

Ancora oggi continua ad avvincermi il fatto che il teatro fornisce strumenti, vie e coperture per incurSIONI nella doppia geografia: quella che mi circonda e quella che sono io a circondare. Da un lato il mondo esterno, con le sue regole, la sua vastità, le sue zone incomprensibili e seducenti, il suo male e il suo caos; dall'altro il mondo interno con i suoi continenti e oceani, le sue pieghe e i suoi fecondi misteri.

Cosa è stato il training dei miei attori se non un ponte fra questi due estremi: fra l'incurSIONE nella macchina del corpo e l'apertura di varchi all'irruzione di un'energia che rompe i limiti del corpo?

Il teatro è il mestiere dell'incurSIONE, un'isola galleggiante di dissidenza, una radura nel cuore del mondo civilizzato. Rare, privilegiate volte, è la turbolenza del Disordine che scuote il mio modo familiare di convivere con lo spazio e il tempo attorno a me e, creando scompiglio, mi costringe ad affrontare l'altra parte di me.

Eugenio Barba, Nando Tavian, *Sette incontri tra Andersen e Shabrazad. Testi scritti per lo spettacolo, ma non per esser detti nello spettacolo*

SABATO

(Sera. Andersen è seduto nella sua valigia volante. Shabrazad è sdraiata sul suo tappeto.)

ANDERSEN: Chiuso. Gli attori sono partiti e di noi si sono dimenticati.

SHAHRAZAD: Bisbiglia.

ANDERSEN: Fa niente, aspetteremo qui.

SHAHRAZAD: Bisbiglia.

ANDERSEN: No, non prendono più il treno. Prendono l'aereo. Scappano per paura di perderlo.

SHAHRAZAD: Bisbiglia.

ANDERSEN: Ci siamo addormentati. Lo spettacolo è finito.

SHAHRAZAD: Bisbiglia.

ANDERSEN: Non credo che fossero spaventati. È la fretta. Corrono per la stanchezza.

SHAHRAZAD: Bisbiglia.

ANDERSEN: Proprio così: stanchi anche di raccontare. Per noi è diverso...

SHAHRAZAD: Bisbiglia.

ANDERSEN: ... perché abbiamo giorni dentro altri giorni, una notte dentro l'altra, e dentro un'altra ancora.

SHAHRAZAD: Bisbiglia.

ANDERSEN: Hai la lingua lunga, amica mia! Una lingua troppo libera.

SHAHRAZAD: Bisbiglia.

ANDERSEN: Davvero? Una questione di vita o di morte?

SHAHRAZAD: Bisbiglia.

ANDERSEN: Eri incinta?

SHAHRAZAD: E tu?

ANDERSEN: Shahrazad, il Signore regala le noci, ma non ce le schiaccia.

DOMENICA

(Notte)

ANDERSEN: Dove sei?

SHAHRAZAD: Sono qui. Non mi vedi?

ANDERSEN: Sei così piccola!

SHAHRAZAD: Ci tengono sempre al buio.

ANDERSEN: È logico: siamo i poeti delle notti. Io ne ho scritte trentatré, una dopo l'altra. Tu... non c'è bisogno di dirlo.

SHAHRAZAD: Tu perché raccontavi?

ANDERSEN: Io non raccontavo, fiore di giglio. Io scrivevo.

SHAHRAZAD: Sai scrivere?

ANDERSEN: Come tutti. Tu no, vero?

SHAHRAZAD: Raccontavo e cantavo...

ANDERSEN: ... tutta voce e memoria...

SHAHRAZAD: ... tutta nuda, seduta ai bordi del letto. E tante volte con una pancia grande così. Perché tre volte, verso mezzogiorno, all'insaputa della corte, ho partorito un figlio. E la notte stessa...

ANDERSEN: Sei piccolina e indecente.

SHAHRAZAD: Tu non avevi paura?

ANDERSEN: Ero povero. Invisibile. I poveri sono invisibili.

SHAHRAZAD: Essere invisibili fa paura?

ANDERSEN: No, mette una rabbia più forte del dolore. Come quando manca l'aria.

(Pausa)

SHAHRAZAD: Sono piccola abbastanza da sedere sulle tue ginocchia.

ANDERSEN: È strano tenerti in braccio, fiore di rosa, proprio io, che

mi sono arrampicato sulle tue spalle e sono diventato il più grande di tutti. Il primo...

SHAHRAZAD: ...

ANDERSEN: ... dopo di te.

SHAHRAZAD: Eccoci qui, la prima e il secondo, una sulle ginocchia dell'altro.

ANDERSEN: ...

SHAHRAZAD: Sta' tranquillo. Ci tengono al buio. Nessuno può vederci.

ANDERSEN: A che pensi?

SHAHRAZAD: Come sai che sto pensando?

ANDERSEN: Si sente, quando uno ti pensa addosso.

SHAHRAZAD: Non sto pensando a te.

ANDERSEN: A chi, allora?

SHAHRAZAD: Al mio re.

ANDERSEN: Quell'assassino.

SHAHRAZAD: Il mio re era un'allegria.

ANDERSEN: ?

SHAHRAZAD: Non lo capisci? Feroce e allegro. Tutto insieme.

LUNEDÌ

(Alba)

SHAHRAZAD: Trentatré notti?

ANDERSEN: ...

SHAHRAZAD: Una dentro l'altra?

ANDERSEN: Dal tramonto del sole al tramonto della luna.

SHAHRAZAD: La luna, quando c'è, vede tutto.

ANDERSEN: C'è sempre. O davanti alla faccia del mondo, o dietro la sua schiena.

SHAHRAZAD: Non capisce niente, chi vede solo schiene.

ANDERSEN: La luna fugge, non lo sai?

SHAHRAZAD:?

ANDERSEN: Fugge il sole. Come te.

SHAHRAZAD: Feroce e luminoso era il mio re.

ANDERSEN: Ho seguito la luna per trentatré notti, vedendola sorgere e tramontare e tornare a sorgere, fuggendo. Dall'una e dall'altra parte della terra. A cavallo del suo sguardo ho scavalcato anni e montagne. Ho visto il Gange e una piccola indù con una conchiglia in mano. E poco oltre ho visto le nevi della Groenlandia. Ho visto le rovine di Roma e di Venezia, la vita di Pompei. E poi ho visto te, mentre raccontavi, amata e detestata.

SHAHRAZAD: Solo perché donna. Lui ci fotteva, e poi ci faceva fuori.

Ma non credere che le cose siano così semplici. Il mio re credeva alle cose semplici. Ma poi ero io che prendevo lui.

ANDERSEN: Io ero lì quando la luna per tre notti non è tramontata sopra Tebe, mentre Alcmena amava, vedeva doppio e le tremava il cuore. Ero con l'ultima luce della luna, nel crepuscolo in cui s'è ripetuto quell'ordine: sgozzare i neonati. Fucilare i profeti. Ero col suo primo raggio, la notte che ha baciato il volto d'una donna stanca, seduta alla finestra, vicinissima a morire.

SHAHRAZAD: Una madre!

ANDERSEN: Oh, no. Era bellissima.

SHAHRAZAD: Appunto. Le madri...

ANDERSEN: No, non la mia.

SHAHRAZAD:?

ANDERSEN: Sapeva d'alcol e di sapone da bucato. Moriva di freddo al lavatoio di Odense. Mai che avesse il tempo di sedersi alla finestra, per aspettarmi, quando per me era l'ora di tornare.

SHAHRAZAD: E l'altra, invece?

ANDERSEN: Ho visto la luna bacciarle il volto stanco, vicino a morire. Sembrava una ragazza nel fiore degli anni. Ho visto una signora che l'ha truccata e pettinata a regola d'arte, che l'ha messa a sedere e le ha acceso davanti una candela, così che tutti potessero rispondere al richiamo della sua bellezza, quella sera, passando sotto le finestre del bordello.

SHAHRAZAD: È triste.

ANDERSEN: È consolante. Si canta la ninna-nanna, a chi sta per morire.

SHAHRAZAD: Ora ho sonno. Fammi dormire.

ANDERSEN: Di giorno?

MARTEDÌ

(*Mezzogiorno assolato*)

SHAHRAZAD: Hai visto, laggiù?

ANDERSEN:?

SHAHRAZAD: Portano via un angelo ferito.

ANDERSEN: Ancora una favola?

SHAHRAZAD: Non so.

ANDERSEN: È mia?

SHAHRAZAD: Mia non può essere.

ANDERSEN: Siamo noi?

SHAHRAZAD: È te.

ANDERSEN: Due bambini. Una barella. Un angelo caduto come un uccello dal nido. Mai pensato... Mai visto nulla del genere.

SHAHRAZAD: Ha la fronte bionda fasciata, e del sangue sull'ala.

ANDERSEN: Forse l'hanno tirato giù a colpi di fionda. Poi hanno visto cos'era, hanno avuto paura e si sono pentiti.

SHAHRAZAD: Il bambino più piccolo ha il cappello. L'altro ha la rabbia nel bianco degli occhi.

ANDERSEN: Quasi un adolescente.

SHAHRAZAD: Anche con te si sono pentiti?

ANDERSEN: Non sono un angelo, caro profumo di tulipano.

SHAHRAZAD: Certo che no! Cigno, anatroccolo. Sei nato con un'ala spezzata e per volare in alto scrivevi. Che altro potevi fare?

ANDERSEN: È l'ala spezzata che vola e racconta. Ma nel vuoto non si può, quando la vita è come una bottiglia vuota.

SHAHRAZAD: Così diceva tua madre.

ANDERSEN: Parli davvero troppo, piccola maestra mia. Così dicevano invece i maestri, quando ci invitavano nei teatri dei loro esperimenti. In una campana di vetro svolazzava prigioniera una colomba bianca. Loro pompavano via l'aria. La colomba sbatteva inutilmente le ali e stramazza giù senza vita: il Santo Spirito che muore.

SHAHRAZAD: Che cos'hai da lamentarti? Hai volato con onore dappertutto. Non c'è angolo di mondo che non ti abbia conosciuto.

ANDERSEN: Per te è andata ancora meglio. I racconti ti hanno fatto sposa, madre e regina.

SHAHRAZAD: Sai che vuol dire ogni notte rischiare d'esser scannata all'alba? Sai che vuol dire baciare la notte un re, averlo fra le gambe...

ANDERSEN: ...

SHAHRAZAD: ... non c'è niente di male, nelle parole, mio timido amico. Avere un re sopra di te e sentire il filo della scure sul collo ancora umido di baci. Così cantavo come un usignolo, per allontanare la morte da me e dalle mie sorelle. Ma il re lo amavo con tutte le risa felici che avevo in gola. Io li odio, i miei racconti, mio poetico amico, e li adoro. Anche tu, i tuoi?

ANDERSEN: Noi poeti siamo fedeli agli esseri umani solo nella disgrazia. Non ci occupiamo di loro se tutto va bene.

SHAHRAZAD: Siamo cacciatori appassionati. Le nostre prede...

ANDERSEN: Noi non mangiamo la carne delle nostre prede. Questo ci distingue dai cacciatori.

SHAHRAZAD: Una sottile distinzione.

ANDERSEN: Ma essenziale.

SHAHRAZAD: Anche la lama è sottile. Eppure uccide.

MERCOLEDÌ

(Al crepuscolo)

SHAHRAZAD: Insegnami a dormire.

ANDERSEN: Prima che scenda la notte?

SHAHRAZAD: Tu, e le tue abitudini!

ANDERSEN: D'accordo. Ascolta. Molti anni fa, viveva qui un imperatore che amava tanto i vestiti da spendere tutti i suoi soldi per agghindarsi.

SHAHRAZAD: Sì, mi piace.

ANDERSEN: Non gli interessavano i soldati, né il bosco, né la commedia. Solo farsi vedere con i suoi nuovi vestiti. Nella città la vita era piuttosto piacevole...

SHAHRAZAD: Lo credo bene!

ANDERSEN: ... e un giorno giunsero due giovani.

SHAHRAZAD: Fratelli? Uno biondo, l'altro nero?

ANDERSEN: Questo non lo so.

SHAHRAZAD: Non importa. Vai avanti.

ANDERSEN: Affermavano di essere tessitori capaci di tessere la stoffa più splendida da immaginare.

SHAHRAZAD: Solo che aveva un difetto: diventava invisibile agli occhi della gente troppo stupida, o che non era all'altezza del proprio compito. Raccontarono questo, i due giovani.

ANDERSEN: Ma non è un difetto, pensò l'imperatore, è anzi un'arma formidabile. Potrò scoprire tutti gli stupidi.

SHAHRAZAD: Questa storia la conosco anch'io. Ma era meglio non raccontarla. Troppo pericolosa. Il mio re poteva capire tutto e farmi a pezzi.

ANDERSEN:?

SHAHRAZAD: Che fine fanno, nella tua storia, i due tessitori dell'invisibile?

ANDERSEN: Nessuna fine. Quando tutti si accorgono che la stoffa magica non c'è, e che l'imperatore guida il corteo in mutande, senza niente addosso, i due giovani se ne sono già partiti di nascosto. Sono svaniti e di loro non si sa più niente.

SHAHRAZAD: Ottima idea. Quei due tessitori siamo noi.

ANDERSEN: Hai la lingua lunga, amica mia!

GIOVEDÌ

(Poco prima di primavera, sul far dell'alba)

ANDERSEN: Hey! Hey! Che succede qui? Cos'è questo posto?

SHAHRAZAD: Guarda come danza la luna sul Tigris.

ANDERSEN: Copriti, copriti, amica mia.

SHAHRAZAD: Non ci possono vedere. Di quassù le palme sembrano grilli.

ANDERSEN: La luna scivola sui tetti della Fionia.

SHAHRAZAD: È il Tigris, e le feluche bordeggiano le rive.

ANDERSEN: Sul fiume d'Odense naviga una barchetta di carta con il mio soldatino di stagno.

SHAHRAZAD: Si sente il vento del deserto cantare nelle strade di Baghdad.

ANDERSEN: *Hu-u-ud. Fare hen!* Uscire, svanire. Così dice il vento.

SHAHRAZAD: Lì giocavo da bambina con mia sorella Dunyazad.

ANDERSEN: Mia madre in ginocchio lava i panni nell'acqua gelida del fiume. Guarda, Shahrazad, ora gli attori sono in preda ai nostri racconti. Ci sono caduti dentro, come mosche nel tè.

SHAHRAZAD: Al galoppo.

ANDERSEN: I nostri racconti li scaraventano nell'impensato.

SHAHRAZAD: Al galoppo. Come ladri di cavalli, saltano in groppa ai nostri racconti, e questi li portano, loro non sanno dove.

ANDERSEN: Il vento dei nostri racconti li spinge dove giorno e notte si confondono. Sole nero e sole d'oro.

SHAHRAZAD: Al galoppo. Si girano indietro per vedere, e per quel che sta loro davanti non hanno occhi.

ANDERSEN: Racconti semplici, innocui e gentili. Ma a loro insaputa in ognuno cresce un'ombra. Racconti di vento con dentro una tempesta in lingua sconosciuta.

SHAHRAZAD: Al galoppo. Chi è il cavallo? Chi è il cavaliere? Le nostre parole come corvi folli nel deserto, come ombre di cavalli ciechi.

ANDERSEN: Come venti nelle gole delle montagne. Attese, paure, lacrime e speranze: sono un vento che ride.

SHAHRAZAD: Puoi vedere le moschee e i minareti?

ANDERSEN: No, ma spunteranno col tempo.

VENERDÌ

(*Inverno, notte*)

SHAHRAZAD: Hai sentito? Uno degli attori pensava: la vita è passata – come se non avesse vissuto. E un altro sognava tanto e poi, alla fine, ha dimenticato i suoi sogni.

ANDERSEN: Gli attori non sono come noi. Noi abbiamo giorni dentro altri giorni, una notte dentro l'altra.

SHAHRAZAD: Si comportano da padroni.

ANDERSEN: Si sono impadroniti delle nostre storie.

SHAHRAZAD: Siamo i loro servi?

ANDERSEN: Oh no! Siamo i loro fantasmi.

SHAHRAZAD: Gli attori passano, ma noi rimaniamo. Arriviamo di notte, come cattivi pensieri. Raccontami un cattivo pensiero.

ANDERSEN: Era solo una bambina, i piedi nudi nella neve, la notte ghiacciata di un nuovo anno. Vendeva fiammiferi, ma nessuno li comprava. In tutte le case la gente stava al caldo, mangiava, beveva, faceva festa. La bambina per scaldarsi accendeva tutti i suoi fiammiferi, finiva assiderata, e naturalmente volava in cielo. Di più non ho saputo inventare. Ai miei tempi si vendevano fiammiferi agli angoli delle strade. Eccoli, guarda. Prendili. Per accenderli fai così.

SHAHRAZAD: Questo sarebbe un cattivo pensiero? È solo sentimentale.

ANDERSEN: Però mi ha reso famoso. E tu, come la racconteresti?

SHAHRAZAD: Vuoi vedere come si scalda la bambina?

ANDERSEN: Voglio vedere dietro la maschera della morte una bambina che ride.

SHAHRAZAD: Dietro la maschera è il vento che ride, felice, serio e inutile.

(Shahrazad dà fuoco a se stessa. Oppure al teatro.)

Torgeir Wethal, *Alla ricerca di specchi danneggiati*

La voce è rauca. Una sigaretta pende all'angolo della bocca. È una vecchia minuscola, dal viso color corteccia. Le anche si agitano con scosse sensuali. Stringe un tamburo tra le gambe. Lo batte, canta e incita le ragazze che ballano in cerchio intorno a lei con anche ondegianti o a quattro zampe, con invitanti sederi che scodinzolano. La vecchia flirta con gli uomini che le sono intorno, gli occhi fulgidi si imprimevano nelle memorie e negli obiettivi fotografici che lei attira. Domina la situazione, è regina e allo stesso tempo ci prende in giro.

Da giovane, era la danzatrice e la cantante preferita del sultano. Molto tempo fa. Adesso è l'attrazione della Casa delle Donne. È tempo di festival a Stone Town, a Zanzibar.

Un paio d'ore più tardi la scorgo per strada. È coperta da vestiti neri. La riconosco dagli occhi e dai piedi scalzi. Il racconto e l'estasi del giorno sono terminati. Ora è sola.

Roberta e io ci troviamo in uno dei punti estremi dell'Africa. Lei

ha trovato due maestri di danza: una ragazzina che viene a darle lezioni nella sua uniforme scolastica, e una danzatrice più esperta. Lavorano in due distinti gruppi di danza e di teatro. I loro spettacoli di danza sono pieni di vitalità. Quelli teatrali sono dilettanteschi, rigidi e pieni di risolini, ma funzionano con i loro argomenti scottanti: il posto delle donne in casa e nella società, la differenza o il distacco tra generazioni, prevenzione, AIDS, Africa.

– Africa?

– Sì, Africa. È un continente che non ci ha mai attratto dal punto di vista teatrale. Dobbiamo piegarci a nuove sfide, visitare situazioni che non si lasciano spiegare e in cui non sappiamo cosa fare. Ognuno partirà per l'Africa per un periodo. Da solo o in coppia.

Siamo tutti riuniti nell'ufficio di Eugenio, è il 7 marzo 2001, non che l'ufficio sia grande, ma stringendoci c'è posto per gli attori e i musicisti di *Mythos*, l'ultimo spettacolo dell'Odin Teatret. È ancora in repertorio e vi rimarrà a lungo. Forse potrà essere presentato anche quando avremo fatto il nuovo spettacolo. Infatti tutte le persone qui sedute hanno detto che probabilmente parteciperanno al nuovo lavoro, nonostante siano stanchi di viaggiare, nonostante i problemi a casa con la famiglia, nonostante le difficoltà per scovare sfide professionali – come Eugenio preferisce chiamarle – nonostante l'età. L'età ha messo ognuno di noi al timone di propri progetti, a dirigere, guidare, a essere regista di altri. Con l'età diventa sempre più difficile, per molti, lasciarsi guidare e lavorare con un regista – con Eugenio.

Per la verità, bisogna aggiungere che alcuni di noi sono contenti di mettersi di nuovo in moto – senza riserve.

– Ma l'Africa?

– Gli schiavi e le rotte degli schiavi avranno un posto nello spettacolo – risponde Eugenio. – La cultura degli schiavi, soprattutto quelli degli Stati Uniti. Il che può anche offrire possibilità di musiche che non abbiamo usato prima, per esempio blues e spirituals.

Sento una certa freddezza nei confronti dell'Africa, non posso immaginarmi di battere i piedi all'africana, di saltare e danzare con le mie giunture dotate di reumatismi. Ci sono tanti esempi di contastorie in Europa, non c'è bisogno di viaggiare così lontano per scovarli. Non ho voglia, ma non dico niente. Dentro di me so che, se mi ci metto, qualcosa verrà fuori. Più tardi, molto più tardi, è stata Roberta a trovare una soluzione nella quale mi potevo infilare anch'io.

Stone Town, uno dei grandi porti di imbarco. Qui le merci – gli

schiavi – venivano riunite, selezionate, immagazzinate, messe all'asta e spedite. Qui l'ultimo resto di dignità umana era incatenato ai muri e alle rocce delle nicchie. Negli stretti androni sotterranei si ammassavano terrore per l'ignoto e inumanità. Da qui era impossibile fuggire, sfidare il proprio destino. Cantavano?

Ospizi per vecchi. Tutti debbono anche lavorare un periodo in un ospizio per vecchi, dice Eugenio durante la stessa riunione nel suo ufficio nella quale aveva tirato fuori la cultura degli schiavi. Ospizi per vecchi, perché uno dei temi dello spettacolo può divenire quello dell'invecchiare, prepararsi al commiato – con dignità.

Un nuovo spettacolo si affaccia. So che si è aggirato a lungo nella testa di Eugenio. Lo si può notare da quello che l'occupa, ascoltando quello che racconta a chi viene alle sue conferenze, oppure da come parla con i suoi amici.

Nel fondo, fermenta quello che lo preoccupa del mondo lontano e vicino, le sue ossessioni, le sue quotidiane preoccupazioni per il nostro futuro (quello dell'Odin), sogni e ricordi di gioventù, le profezie e le lotte della vecchiaia, sfide professionali come l'età fisica dei suoi attori, voglia di distruggere tutto e ripartire da zero, desiderio di sbattere la porta e dire: «Basta». Ma anche la consapevolezza che qualcuno deve continuare ad aprire a chi bussa, e tante, tante altre cose. Che ne so io, in fin dei conti, di quello che si rimescola in lui. Qualcosa è in procinto di cristallizzarsi, un tema principale sta trovando la sua forma. Sono stati esposti anche temi paralleli, per esempio la lotta per conservare la propria libertà senza seguire le miopi esigenze del Tempo. Ma il tema principale deve contenere un universo composito che permetta a noi attori di riflettere e far riflettere le nostre ossessioni, opinioni e sogni.

La terrazza dell'albergo ha i piedi nell'acqua. È una piacevole, quasi estiva giornata di tardo autunno. A casa è inverno. Sardegna. Siamo circondati da verdi onde trasparenti. L'unico momento dove sia stato possibile riunirci tutti, una pausa rubata alle molteplici attività della tournée. Grande tavolata.

– Andersen? Il tema per il nostro nuovo spettacolo? Hans Christian Andersen?

Il mio primo pensiero è: famiglia Andersen, secondo piano, a destra. Nella testa di ognuno di noi debbono essere successe molte cose allo stesso tempo.

Eugenio dà numerose ragioni per questa scelta, motivandole con le opere e la biografia di Andersen. È il 24 novembre 2001.

Già da tempo avevamo fissato i periodi di preparazione per lo spettacolo nel nostro calendario di attività. Adesso si riempiono di due nuovi compiti. Primo compito: ognuno doveva preparare un'ora di «materiali personali» con una struttura drammaturgica. Dovremo inventare, creare, costruire, imitare e apprendere successioni di azioni, testi, canti, danze e musiche, trovare oggetti scenici e costumi, organizzare lo spazio scenico, e mettere il tutto insieme in episodi separati o con una logica coerente in relazione al tema. Un lavoro individuale dove potremo servirci di un altro collega in alcune situazioni. Per esempio, suonare la musica per una canzone o una danza, o aiutare a eseguire compiti tecnici. Se si dovranno portare luci delicate dietro le ali di ragnatela del costume, si potrà far ricorso a uno o anche due dei compagni. Ma il punto di partenza è un solitario lavoro personale. Un lavoro che esige un forte bisogno di creare, e una voglia di avanzare, evolversi, scoprire nuovi aspetti del mestiere, sorprendere gli altri attori e il regista – per l'ennesima volta.

Al di là della voglia e del bisogno, un lavoro del genere esige una grande autodisciplina. Ci eravamo dati abbastanza tempo, e stabilito diversi e lunghi periodi di lavoro. Ma in mezzo a quel fuoco di artificio di fantasie, sogni e definizioni che H.C. Andersen aveva messo in moto, so che molti già vedevano se stessi battere la testa contro il muro. Il muro dell'abitudine. Il muro della pigrizia. Il muro dei cliché. Il muro della solitudine.

Credo che l'altro compito ci affascinò di più: tutti dovevano mettere in scena una fiaba di Andersen con i colleghi come attori, a noi decidere come. Il risultato non doveva durare più di venti minuti, ma questa non era una regola ferrea.

Eugenio lo disse senza peli sulla lingua: «Lavorerò solo con quello che porterete. Deciderà la sorte dello spettacolo e quindi anche del nostro futuro. Voglio ricevere».

Fu un'esperienza sorprendente imbarcarsi nel mondo di Andersen, nei suoi testi e nelle biografie. Completamente diverso da quello che m'ero immaginato. Nonostante il mio zelo, all'inizio mi addormentavo, quando leggevo di lui. Se ero affascinato, lo ero più per il modo di raccontare del biografo che per la vita che esponeva. Tutto era ovvio, compresi le ambiguità e gli interrogativi. Solo di tanto in tanto potevo reagire, a favore o contro. Passava troppo tempo prima che potessi incontrare qualcosa che non afferravo, che destasse la mia curiosi-

tà o fantasia, che riflettesse o ritorcesse altre realtà, altre speranze, degradazioni, sogni e rabbia. Ho bisogno di specchi danneggiati dall'umidità e dalla ruggine. Qui tutto era levigato. Alcuni dei colleghi erano nelle stesse condizioni. Ma non tutti. Alcuni saltarono a bordo di questo universo e si inoltrarono immediatamente in un viaggio di scoperta. Altri si piazzarono sul molo nella speranza che attraccasse una nave sulla quale salire come passeggeri clandestini.

Era diverso con le fiabe. La maggior parte di noi aveva le sue favorite, ben prima che ci rendessimo conto della molteplicità dei significati nascosti. Ma quando ho cercato di mandarle giù in un boccone, è finita male. La verbosità e le continue ripetizioni si arenavano nel bel mezzo degli occhi. Ancora una volta, mi addormentavo.

Nelle favole vi era qualcosa che non comprendevo. Ho cominciato, allora, a inventare «il tono di lettura» di Andersen. Immaginavo le inflessioni, le sottolineature e i ritmi che dispiegava per i diversi pubblici ai quali raccontava. Vi era una grande differenza nel «giocare» con le parole, a seconda che si trovasse di fronte a delle dame in un salotto raffinato, oppure a delle donne di un villaggio; se raccontava ai bambini dei ricchi o a quelli della strada. L'età e la provenienza sociale del pubblico cambiavano la favola, pur non cambiando il testo. Frasi che sembravano univoche acquistarono altri significati, e «se cambiavo pubblico» si modificava anche il significato.

Dicembre 2002: Eugenio ha ingaggiato Augusto Omolú. Parteciperà al nuovo spettacolo. Augusto è danzatore e brasiliano. Per molti anni abbiamo collaborato con lui all'ISTA (International School of Theatre Anthropology) e fatto insieme degli spettacoli. Lì utilizzava soprattutto la sua esperienza di ballerino. Adesso dovrà essere attore. È da molto che non scorre sangue nuovo, nell'Odin Teatret. È buono se si scuotono le sedimentate dinamiche del nostro pollaio. Non è neanche male che giunga qualcuno che sappia ancora usare il corpo senza dover fare uno slalom tra punti deboli e vulnerabili (parlo di cose pratiche come ginocchia, nuche, anche e schiene).

Abbiamo abbastanza tempo, ma il tempo scorre veloce e lentissimo. Le tournée con i vecchi spettacoli e le faccende pratiche al teatro divorano il tempo con piacere e appetito.

«Andersen» va avanti con una tale inerzia che sono preso dal panico. Mi rallegravo a ritrovare il piacere del lavoro, delle sfide, della libertà senza censure nei pensieri e nelle azioni che creano un ramo dopo l'altro. Rami che bisogna potare col tempo, ma prima bisogna

farli crescere. È quando Eugenio si mette in ginocchio e comincia a estirpare le erbacce che riconosciamo le pregiate pianticelle che stanno germogliando, quelle che appartengono al giardino dello spettacolo. Sì, mi rallegravo pensando al piacere di arare, seminare e vedere germogliare. Ma non sono in grado di trovare semi, non trovo niente con cui cimentarmi o che mi metta in grado di sposare diversi mondi e vedere venirne fuori ammalianti, belli o disgustosi bastardi.

La vanità occupa un gran posto nella maggioranza degli esseri umani. Può veramente chiamarsi umana.

Durante le prove avviene un'evidente ripartizione dei compiti, anche tra attori e regista. Secondo il nostro modo di lavorare, Eugenio segue a lungo le azioni, i canti, le musiche e le cornici di azioni che noi attori proponiamo. Le vede e le rivede. Le scruta per impararle a memoria, per percepire i nessi con il tema dello spettacolo, per capire se ci siano punti per congiungere parti disparate ed estrarre un significato diverso o molteplice. Molteplice perché le molteplici memorie degli spettatori sono attive allo stesso tempo. Che effetto farà quell'inno nuziale, se cantato nel bel mezzo di un funerale? Osserva le nostre proposte per intuire come fonderle con i suoi bisogni.

Dopo molto tempo, comincia a cambiare gradualmente. Collega singoli elementi in modo nuovo, inserisce frammenti dei nostri materiali personali, taglia, costruisce legami, include testi o azioni che aiutano lo spettatore a seguire una logica, oppure elimina quello che porta troppo fuori strada. Lavora sul guscio della storia, le fondamenta drammaturgiche, la struttura portante. Gli vengono nuove idee, si pone nuove domande. In questo periodo non lavora troppo con l'attore. Lo può fare in alcune scene o frammenti che «ha compreso», prova nuovi modi di eseguire le azioni, reperisce nuovi testi, oggetti scenici, saggia nuove canzoni. È un periodo aperto. Eugenio ci fa posto. Noi gli facciamo posto.

Poi impiega sempre più tempo sui dettagli. I dettagli della storia e i dettagli dell'attore. È un periodo di vulnerabilità che esige fiducia e disponibilità per porgere l'orecchio e ricevere. Qui è meglio che crollino i muri delle difese. Non che intercorrano critiche e deprezzamenti tra di noi. Siamo intenti ai compiti del nostro lavoro. C'è una modulazione comune, un miglioramento e una lotta per spogliarci dei nostri cliché e manierismi, sia quelli personali che quelli dell'intero gruppo.

È proprio in questo periodo che il diavolo della vanità fa capolino. Le correzioni vengono prese come critiche, i tagli delle azioni e

del testo come incomprensione. Se non si è capaci di risolvere un compito tecnico – cadere da una sedia senza che questa si rovesci – ci si sente inadeguati. In passato avremmo utilizzato giorni o settimane per trovare la soluzione. Si instaura facilmente un'atmosfera di rifiuto e difesa che non apporta niente, che frena la corrente del fiume principale, quello in cui stanno convergendo gli altri affluenti come un delta all'inverso. Dappertutto inondazioni o deserto.

In situazioni di questo tipo, Eugenio si blocca. La sua capacità di improvvisare viene meno, si spegne ogni voglia di lavorare. Lo stesso avviene con noi, diventiamo meccanici, agiamo ma pensiamo ad altro.

Conosciamo questo pericolo – il diavolo della vanità – per esperienza. Lo abbiamo incontrato e ci sforziamo d'evitarlo. Probabilmente è questo il motivo per cui Eugenio, in una riunione fatta molto prima di lavorare di nuovo insieme, prese il toro per le corna. Già alcuni di noi avevano accennato a questo problema. Adesso se ne parlò direttamente, in prima persona. Si fecero scoppiare bubboni con bisturi non sempre affilati. I compagni erano irritati, feriti, stanchi, arrabbiati. Probabilmente perché il tono era stato duro. Io ero esausto e triste, quasi contento, in ogni caso ottimista. Era stata una manovra di salvataggio in mare agitato, prima di varare la nave.

Negli ultimi trentacinque anni non ho mai cercato di immaginare cosa avrei fatto se non avessi continuato all'Odin Teatret. Eppure ho sempre riflettuto a lungo prima di decidere se partecipare a un nuovo spettacolo. Fatta la scelta, non ho mai dubitato che l'avrei mantenuta. Per la prima volta avevo delle riserve. Durante una delle riunioni seguenti, necessarie per pulire il pus dalle ferite, volli sapere chi era ancora disposto a partecipare. Io lo ero, a condizione di *lavorare insieme*. Volevo avere un'aiuola di sabbia per costruire insieme un castello di sabbia. Vi è posto per tutti, ognuno può costruire la sua torre nello stile che vuole, purché si integri al castello. Ma non c'è posto per chi piscia negli angoli e appesta i materiali da costruzione per se stesso e gli altri. Se questo avviene, sbarco. Sento il bisogno di rispettare le persone con le quali lavoro.

I limiti di tempo stabiliti stavano per spirare. Non riuscivo a decidermi e iniziare la mia «scena». I miei pensieri si mordevano la coda come una ruota della fortuna la cui freccia attraversa frammenti di una favola dietro l'altra per fermarsi alla fine su una qualsiasi. Non mi andava di lavorare con frammenti. Col tempo, tutto sarebbe stato suddiviso e rimontato, volevo cominciare da una storia completa. Un

giorno sono riuscito a fare un passo indietro e a vedere a distanza la ruota della fortuna e i frammenti. Debbo ammettere che la maggior parte provenivano da *L'estremo giorno*, una favola che mi aveva profondamente irritato. Mostra «l'Animale che vive in ogni essere umano», mostra un «giusto» sul letto di morte, chi sia stato veramente: un uomo come tanti altri. Fino a qui, nessun problema. Ma la parte finale, la descrizione dello splendore celeste e del modo in cui lo incontreremo, è altrettanto assolutista di quello contro cui Andersen scrive.

Non riesco a scoprire a chi Andersen racconti questa favola. A qualcuno che vuole soddisfare? Vuole attaccare una persona precisa? Nessuna ironia o ambiguità per tutto il finale. Erano solo parole che una dopo l'altra uscivano dalla penna? Immaginava una tale capacità di lettura nel suo lettore da sparare con un fucile a pallini contro tutte le sette? Oppure era questo il suo credo fondamentale? Debbo domandare agli esperti.

Nonostante continuasse a irritarmi – o forse proprio per questo – scelsi questa storia come intelaiatura per il lavoro da svolgere da solo.

All'Odin Teatret abbiamo tre ampie sale di lavoro e una più piccola, ma vi sono molti altri posti dove si può chiudere la porta e lavorare indisturbati se non si ha bisogno di troppo spazio. Tutte le sale sono occupate per l'intera giornata. Un manto di segretezza copre tutto. Tutti hanno trovato dettagli: costumi, oggetti scenici o soluzioni scenografiche con cui sorprendere gli altri quando mostreranno il lavoro.

Altri si sentono senza risorse, alla lettera. Debbono modellare e mettere insieme da soli quello che li ha occupati per gli ultimi diciotto mesi, senza quello specchio, quel partner con cui dialogare – il regista. E senza quel senso che affiora con gli altri attori quando quello che fai e dici si trasforma in parte di una storia più grande, in azione e reazione a qualcosa di visibile. Quello che stiamo preparando non ha bisogno di avere la logica di uno spettacolo, può essere sfilacciato, ma deve racchiudere già lo spettacolo, inclusa la vulnerabilità – i momenti senza guscio quando non ci nascondiamo dietro la nostra abilità. Si possono raggiungere da soli?

Altri stanno bene, hanno fiducia in quello che hanno escogitato e su cui si danno da fare. Tutti sono nervosi. Alcuni dei «senza risorse» chiedono aiuto a un collega o a un assistente alla regia.

Eugenio ha quasi sempre avuto un assistente alla regia quando

preparava uno spettacolo. Spesso uno studente di drammaturgia o di teatro, oppure un giovane regista. È una persona che osserva il processo di lavoro, propone soluzioni sceniche, aiuta gli attori a scoprire come eseguire una particolare azione o maneggiare un oggetto scenico. È soprattutto qualcuno con cui Eugenio parla molto fuori dalla sala di lavoro, spiega cosa pensa, perché lavora in un modo con un attore e diversamente con un altro, perché non punta direttamente all'obiettivo. È l'introduzione alla pratica di un mestiere in situazione reale con tutte le sue crisi e dubbi.

Ai vecchi tempi, il ruolo dell'assistente regista non aveva un significato pratico per gli attori, ma questa situazione si è modificata negli ultimi anni, parallelamente ai mutamenti nella maniera di lavorare di Eugenio. Oggi abbiamo tre assistenti registi con differenti esperienze. Tengono ordine in quello che è successo nel corso di una prova in cui Eugenio reagisce, improvvisa, taglia e aggiunge testi e azioni, e ci fa improvvisare. Se dovessimo fermarci per annotare ogni cambiamento di cui domani dovremo ricordarci – come facevamo ai vecchi tempi – non andremmo molto lontano, e la maniera di lavorare che Eugenio ha sviluppato negli ultimi anni non funzionerebbe affatto. I tre assistenti, ognuno con proprie esperienze registiche, musicali e linguistiche, reagiscono con disponibilità se un attore chiede aiuto. Tre persone tra cinquanta e ventiquattro anni che hanno scelto di correre questa maratona con noi. Al tempo stesso, una di loro sta concludendo un dottorato, un altro deve curare e dirigere il suo gruppo teatrale e la terza si propone di portare a termine i suoi studi.

Dobbiamo mettere in scena la favola che ogni attore ha scelto. Tiriamo a sorte. Frans e Tage sono disposti a essere i primi, sono pronti da tempo. A Roberta e Jan viene concesso di farlo alla fine, durante gli ultimi mesi hanno finito lo spettacolo *Sale* con Eugenio e non hanno avuto molto tempo per prepararsi. Ma gli altri vogliono affrontare il fuoco il più tardi possibile, hanno bisogno ancora di tempo. Penso che quasi tutti hanno idee ben chiare circa quello che vogliono fare, l'incubo è come organizzarlo in modo da prepararlo con i compagni in due giorni. E questi due giorni sono diventati solo due volte quattro ore, perché tutti, al mattino, desiderano lavorare sui propri materiali individuali.

Io quello che dobbiamo presentare lo penso come uno schizzo, la stesura di uno scenario o l'abbozzo di un'azione nello spazio. Tutto deve essere chiaro nella testa del «regista», bisogna avere sogni e lavoro al tavolino alle spalle, e soluzioni tecniche pronte. Un modo

di lavorare che è esattamente il contrario del nostro solito. Niente labirinti, niente sorprese, minime possibilità di improvvisare per gli attori – dritti al traguardo.

Scoprirò che alcuni di noi avevano pensato il contrario: semplici regole del gioco, oggetti scenici accuratamente selezionati (un grande letto, un lunghissimo telo azzurro), frammenti o una favola intera, eventualmente mischiati a episodi e informazioni biografiche. Il resto è nelle mani degli attori. Si dedicano a migliorare la struttura fino all'ultimo momento a disposizione. Alcuni mescolano i due modi: hanno le idee chiare su alcune parti della scena, e in altre confidano in quello che gli attori possono tirar fuori.

Ho estratto un buon numero. Ho ancora un po' di tempo. Comincia un periodo di fervore. Siamo a gennaio del 2003 e i fuochi d'artificio di capodanno continuano nella sala di lavoro. Ognuno di noi ha un suo modo di risolvere il compito, dal sogno di realizzare in otto ore uno spettacolo dal raffinato montaggio, a quello di limitarsi all'illustrazione del testo. Un fattore rimane sempre costante in tutte le situazioni: gli attori fanno il possibile per esaudire i desideri dei registi, vengono con proposte quando ne sono pregati, attendono se è quello che si chiede loro, sono concentrati. Tutti sanno che «domani tocca a me» o «mi hanno aiutato come hanno potuto». Cercano di ascoltare invece di immergersi nei propri pensieri.

Dopo alcuni giorni, prendo una decisione. No, non è vero. Fu un'idea – un'immagine – che decise per me. La luce. Quella favola – *L'estremo giorno* – che col tempo conoscevo più di tutte le altre, che per più ore al giorno turbinava nella mia testa, e con la quale lavoravo da solo ogni giorno, contiene una frase: *Ma la Luce che eruppe era così abbagliante, così penetrante che l'Anima si tirò indietro come davanti a una spada sguainata*. La luce celeste doveva essere il tagliente fascio luminoso di una lampada d'interrogatorio. Il graduale e cinico cedimento del prigioniero. Il finale era una militante fiaccolata di giusti, incappucciati contro il Buio. Il resto era tutto nel testo. Avevo deciso da tempo che la scena si sarebbe svolta in un ospizio di vecchi, qualsiasi favola avessi scelto. Era una delle idee che erano state ventilate nella prima riunione nell'ufficio di Eugenio, ma non c'era stato né tempo né voglia per svilupparla. Del resto, nessuno di noi aveva lavorato in un ospizio di vecchi.

Nessuno di noi è particolarmente bravo a interpretare o recitare con un foglio in mano. Ci aggrappiamo alle nostre care abitudini, ripetiamo quello che conosciamo, imbarazzati, sentendoci esattamente

quello che siamo in simili frangenti: un branco di dilettanti. Ma ci abituammo, appendemmo pian piano le nostre inibizioni agli attaccapanni del guardaroba e ci trasformammo in un branco di «allegri» dilettanti che dovevano mostrare nove differenti scene che, una dopo l'altra, duravano quattro ore. Anche i cambi da una scena all'altra prendevano tempo.

Siamo in ritardo. In realtà abbiamo tutto il tempo che vogliamo, ma dobbiamo rispettare degli appuntamenti. Uno di questi era con Nando. Ferdinando Taviani, professore di università in Italia, è stato sin dai primi anni Settanta il più stretto collaboratore drammaturgico di Eugenio, qualcuno su cui provare le idee e da cui ricevere delle idee. Se il regista è il primo spettatore dell'attore, Nando è il primo di Eugenio. È anche uno che aiuta a tessere i fili, a valutarli, saggiarli per controllare che tengano. Allo stesso tempo è il più sicuro collaboratore della maggior parte degli attori, una persona con la quale elaborare dubbi, sviluppare idee, giocare con pensieri assurdi fino a quando atterrano come semplici ed evidenti farfalle.

Eugenio era stato in viaggio mentre noi preparavamo le nostre regie. Era tornato da tempo. Era stata decisa la data dell'arrivo di Nando e quanto tempo si sarebbe fermato. Nel corso di quei giorni avremmo dovuto mostrare – e vedere – tutto. Una, massimo due presentazioni di materiali individuali al mattino, e due favole nel resto della giornata. Ci voleva tempo a sistemare lo spazio scenico e mettere le luci per ogni proposta. Dovevamo anche rammentare cosa fare. Quello che avevamo preparato nel corso di otto ore, tre settimane fa, è annegato nella preparazione delle otto scene successive.

Naturalmente, quello che avevamo allestito per le favole non includeva un accurato lavoro di attore. Lo contengono, invece, parte dei materiali preparati individualmente. Qui ci sono anche idee per la scenografia, i costumi e gli oggetti scenici, ma soprattutto c'è la forza di impatto dell'attore.

Non mi viene data spesso la possibilità di sedermi come spettatore e vedere quello che gli altri compagni fanno sulla scena. È quasi contro le leggi della natura che – dopo tanti anni insieme – possano ancora sorprendermi, divertirmi o toccarmi. Ma ci sono riusciti, uno dopo l'altro. È meno sorprendente che mi possano ancora irritare.

Poi ci sono le marionette. Ben due, Julia e Kai, ognuno con la sua. Non ricordo marionette nei nostri spettacoli. Mi chiedo se prenderanno parte a questo spettacolo, se Eugenio, senza costruire annessi, troverà posto per loro nella storia da comporre con l'ammasso di elementi da costruzione che abbiamo apprestato.

Abbiamo mostrato tutto, almeno dieci ore di materiali fissati. In teatro l'atmosfera è lieve. Siamo sollevati. Sollevati dal peso di lavorare da soli. La prima fase è passata. Adesso possiamo cominciare insieme. Insieme a Eugenio, che fino adesso si è tenuto indietro. Aveva detto che avrebbe lavorato solo con quello che avrebbe ricevuto da noi. Qui ha di che cominciare. E invece, no.

Prima, due degli assistenti registi ricevono il compito di mettere in scena anche loro una favola. Dopo, debbono fare un loro montaggio, stabilire la successione di tutte le nostre e le loro scene. Un lavoro immane per organizzare i cambi di scena. Ognuno di noi aveva un suo modo di organizzare lo spazio. Altare, forche, due differenti giacigli, tre letti di morte, un fiume, un tronco d'albero cavo, un sipario di tulle che attraversava la sala, una corda con panni appesi come a Napoli, muri di ritagli di carta, legggi sistemati come un'orchestra classica, un teatro di marionette, un falò, torri di sorveglianza, un mare in tempesta, tavoli e sedie, il portale di una chiesa. Il tutto era costruito con molta fantasia e materiali semplici. Poi c'erano le maschere e le catene per la danza degli schiavi, la Bibbia e la barchetta di carta, il soldatino di piombo e i cuori, le scarpette rosse e il pane, stoffe d'oro, d'argento e di rame. In poche parole: svariate casse di oggetti scenici.

Sistemiamo degli appendiabiti per i costumi nei quattro angoli della sala, gli oggetti sono disposti dove si può prenderli facilmente. Sì, perché molti avevano anche delle chiare proposte di costumi. Era addirittura più difficile ricordare il costume da mettersi che le azioni da eseguire in una scena. Tunica da pastore protestante o pigiama, completo bianco e panama o smoking nero con cilindro. Il problema durò a lungo. Spesso si sentiva: «Oh, cazzo!», e si vedeva un attore col costume di un'altra scena. Abbiamo appeso sui muri grandi fogli di carta con sopra scritto la successione delle scene. Non riuscivamo a ricordare la successione, per noi era poco logica. A ogni modo, molto singolare. Non riuscivamo a capire perché gli assistenti avessero scelto quelle successioni. Forse il problema sarebbe stato lo stesso se uno degli attori avesse determinato l'ordine. Ma presumo che con gli anni abbiamo elaborato un senso comune per intravedere le possibilità di sviluppo drammatico partendo dai materiali a disposizione. Lasciar scegliere gli assistenti ci aiutò a rompere uno dei nostri automatismi, così come avevano fatto le favole. Ci confrontavamo con uno schema evolutivo al quale non eravamo abituati.

Presentammo i due differenti montaggi. Eugenio chiese agli attori di sceglierne uno. Lo facemmo. I cammini del labirinto erano

pronti: davanti a noi una serie di problemi. Molto è stato tagliato, molto aggiunto, ma i punti centrali della successione originaria si sono mantenuti fino alla fine delle prove, anche se può essere difficile riconoscerli.

Mostrammo questo montaggio a Thomas Bredsdorff, il nostro secondo collaboratore drammaturgico. Critico letterario e teatrale e professore di letteratura a Copenaghen, uomo del linguaggio che ama la parola e le possibilità delle parole, che conosce le fonti ed è capace di tradurre il suo sapere in storia, e un aneddoto in un racconto che diventa una fonte per un attore in cerca di dettagli. Un analista dai singolari punti di vista che può stimolare la fantasia di Eugenio e aiutarlo a creare gli strati nascosti dello spettacolo – i suoi gangli nervosi e circuiti sanguigni.

Molti pensano che l'Odin Teatret siano le persone che circolano ogni giorno nell'edificio del teatro, ma noi ne siamo solo una parte. Molti altri hanno un rapporto continuo con noi, anche se non ci incontriamo spesso. Sono artigiani, intellettuali, architetti, meccanici, ingegneri, cuochi – quasi tutti i mestieri. Persone la cui competenza professionale, indipendenza, curiosità, calore umano e capacità di sognare e infrangere gli abiti mentali generano situazioni di contatto e collaborazione. L'Odin Teatret è come un domino visto a prospettiva di volo d'uccello.

Tra questi c'è Luca Ruzza, architetto e scenografo. Aveva collaborato con noi per *Il vangelo di Oxyrhincus*. Ci presenta un modello dello spazio scenico per il nuovo spettacolo. Nessuno ha mai visto una simile arena di teatro. La sua forma ha una morbidezza e una sinuosità che non potrebbe accogliere gladiatori o corride. Non possiede il guizzo del cerchio; i suoi archi, corti e lunghi, sono sensuali. Uno spazio incerto. Soddisfa però il bisogno di Eugenio di modificare rapidamente lo spazio – uno dei mezzi che adopera per influire sui sensi degli spettatori. Per tutto l'anno seguente la struttura è sottoposta a innumerevoli ritocchi, molti dettagli vengono cambiati, rifiniti, quindi scartati e rielaborati di nuovo. La luminosa superficie sparisce, ma la sua forma di base è preservata.

Mentre aspettiamo che la struttura dello spazio scenico sia costruita, la disegniamo sul pavimento e vi installiamo il montaggio delle favole. Ci confrontiamo con nuovi problemi. È il più difficile spazio scenico che mai abbiamo avuto. Gli spettatori possono vedere frontalmente noi attori solo quando siamo in una piccola porzione dello spazio. Non è sufficiente. È uno spazio che esige una buona articolazione – della spina dorsale.

In questa ellissi disegnata sul pavimento con nastri adesivi, Eugenio inizia a lavorare. Tagliare la prima mezz'ora è relativamente facile. Ci sono molte ripetizioni nelle favole di Andersen, così è anche in quello che abbiamo messo in scena.

Oltre alle difficoltà professionali nelle quali incappa ognuno di noi per smantellare il muro della routine che risorge appena lo butti giù, ci sono le solite frustrazioni del tipo «Quanto posto avrò io e i miei materiali in questo spettacolo?». È un'operazione aritmetica semplice. Siamo nove attori e lo spettacolo durerà al massimo settanta-ottanta minuti. Fa male ogni volta che la forbice taglia, anche se sappiamo che è lì per questo.

Il materiale rimasto è enorme e non posso fare a meno di pensare: «Come se la caverà? Come possiamo trasformarlo?». È come un ragno che ha perso il suo istinto e ha tessuto solo fili verticali a grande distanza l'uno dall'altro. C'è una minima allusione a una scena finale? Evidentemente, anche se solo nella testa di Eugenio. L'idea di una scena o di un'immagine finale sono state spesso uno dei suoi punti di partenza. Di regola si sono modificate, ma erano presenti sin dal primo giorno.

Febbraio 2004, comincia il vero lavoro. Adesso la nostra storia personale, il dolore e la gioia, le speranze, la tentazione di rinunciare e il diritto a non essere schiavo delle convenzioni del tempo incontreranno la lotta di Andersen. I pensieri debbono mutarsi in vita – la nostra. E tutto deve avere un legame con la sua vita e i suoi testi.

E la vecchietta con la sigaretta e il tamburo?

Partecipa anche lei. Ci tiene la mano e dice: «Coraggio, siete giovani. Anche tu sei costretto a continuare a fare quello che sei. E smettila di pensare che sia l'ultima volta». Gli occhi lampeggiano mentre, minacciosa, solleva il pugno, poi scoppia in uno smisurato sorriso senza denti e ondeggia incitante le anche.

Un nuovo spettacolo si affaccia. A volte sembra uno spettro, con vecchie catene arrugginite, lento e opprimente. A volte un'illuminazione che aleggia leggera come la pelle di pergamena di una mano anziana.

Luca Ruzza, *La vertigine dello sguardo*

Il pulviscolo – Ogni venti anni in Giappone i templi di legno costruiti nel XVI secolo vengono smontati, manutentati e ricostruiti. Gli addetti a questa operazione si tramandano il segreto dalla loro costruzione. Non esistono infatti disegni che ne descrivano la complessa struttura. Il gruppo di lavoro è composto da tre generazioni di uomini. I ragazzi di vent'anni aiutano quelli di quaranta, seguiti da altri di sessanta che ricordano come gli incastri vadano ricomposti. Al prossimo appuntamento i giovani prenderanno il posto degli adulti, e gli adulti quello dei maestri.

Quando Eugenio Barba mi chiamò al telefono per invitarmi a Holstebro erano da poco passati vent'anni dall'ultima volta che avevamo lavorato insieme. Spesi il mio apprendistato di architetto scenografo all'Odin, ma allora, come i giovani giapponesi, nella *pratica* aiutavo i più vecchi. Non *facevo* un granché, *guardavo*. Avevo scelto di seguire l'insieme di *molecole* di cui era composta la struttura dello spettacolo inteso come *materia*. Scrutavo gli straordinari percorsi delle particelle che componevano alla fine quel *qualcosa* chiamato *teatro*, così come da piccolo rimanevo i pomeriggi ad ammirare il pulviscolo contro luce dietro le finestre. Imparai molto presto che lo spazio nel teatro non era definito da pareti solide ma dalla visione dello spettatore.

Lo spazio del teatro si forma nella mente dello spettatore.

Uno spazio può diventare chiuso o aprirsi senza dovervi collocare alcun elemento che lo delimiti. L'energia dell'attore è in grado di evocare profondità, sfondi e colori così come la voce può ampliare o restringerne la percezione. La materia con cui mi misuravo, e che nel tempo ho imparato a maneggiare alla stregua di un *artigiano*, è fatta anche di corpuscoli invisibili. Lucrezio, il poeta della concretezza fisica, per prima cosa ci ricorda che il vuoto è altrettanto *concreto* che i corpi solidi. La sua più grande preoccupazione nel *De rerum natura* sembra quella di evitare che il peso della materia ci schiacci. La mia attrazione per il vuoto forse iniziò proprio in quegli anni. Solo più tardi iniziai a *costruire* spazi per il teatro studiando i segreti della struttura e dell'architettura teatrale.

Lo spazio de «Il sogno di Andersen» e il valore dell'instabilità – L'Odin ha sempre scelto nei suoi spettacoli di rompere la convenzione della prospettiva centrale, della scena frontale, per ritrovare di volta in volta un luogo «adatto» all'azione. Per me era importante in quel

momento ri-definire con Eugenio una grammatica che non fosse legata alla nostra conoscenza precedente al momento in cui ci eravamo lasciati anni prima, al fine di *garantire* una condizione di assoluta libertà compositiva.

Eugenio non pensava a una forma dello spazio predeterminata. Da un suo schizzo su un pezzetto di carta ebbi l'impressione che fosse interessato all'individuazione di una struttura che lo potesse aiutare a orientare la condizione percettiva dello spettatore.

Immaginammo allora che lo spazio del *Sogno di Andersen* avrebbe dovuto creare una condizione di instabilità nello sguardo attraverso la costruzione di prospettive continuamente cangianti. Una instabilità da trasferire allo spettatore con l'intenzione di coinvolgerlo in un processo di *perdita e recupero*.

Mi misi dunque al lavoro. Sapevo che non avrei ridisegnato il medesimo spazio che l'Odin aveva già utilizzato negli ultimi spettacoli, anche Eugenio dava un impulso a un cambiamento. Decisi di perseguire questo «vuoto» davanti al quale mi trovavo e con cui dovevo confrontarmi. Vuoto era lo spazio che precedeva l'azione. Lo stesso vuoto sarebbe diventato struttura, forma e contenuto per questa messa in scena.

In questo caso, avremmo sperimentato uno spazio precedente all'azione. Eugenio mi parlò allora di un'installazione di Trondur Patursson vista al Museo d'Arte di Silkeborg. Un container rivestito all'interno di specchi creava un disorientamento, una vertigine simile a ciò che stavamo cercando. Silkeborg si trova a un paio d'ore da Holstebro. Prendemmo la macchina e partimmo immediatamente.

Il riflettersi all'infinito negli specchi, e l'esserne al tempo stesso parte, creava un'alterazione mentale e fisica. Mi chiese se avessi potuto riproporre e ricostruire quella condizione. Più tardi in un disegno di Piero della Francesca, nel *De Perspectiva Pingendi*, osservai la sezione orizzontale della testa umana divisa in partizioni. Mi apparve una straordinaria assonanza formale e concettuale con il possibile spazio che andava man mano definendosi per *Il sogno di Andersen*. Lo schizzo di Eugenio assomigliava alla sezione cava di una testa umana. Vi ritrovai i fori delle orecchie, degli occhi, la protuberanza del naso, e questa somiglianza mi dette una indicazione precisa: definire un volume che, come l'esoscheletro dello scorpione, contenga e separi al tempo stesso dall'esterno. Un volume in grado di accogliere, proteggere e sedurre.

Uno sguardo obliquo – Sulle tracce di un incantamento della mia in-

fanzia, tornai dopo tanto tempo alla chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane a Roma disegnata dal Borromini. Trovai nella *geometria* della geniale struttura borrominiana quel senso di vertigine che avevo provato un tempo. Immaginai di rovesciare la cupola, e questo sarebbe diventato il contenitore/tribuna. Sapevo che la partitura musicale del *Sogno di Andersen* avrebbe avuto un ruolo fondamentale e questo *volume* avrebbe funzionato come cassa di risonanza. Gli spettatori seduti come dentro a un violino avrebbero percepito perfettamente, da ogni punto, ogni minimo sussurro.

Tornato a Holstebro disegnai a terra, nella sala di lavoro, la pianta del San Carlo. Delimitammo l'ovale con una fila di sedie e le azioni degli attori si confrontarono con questo spazio. Ci accorgemmo che quello spazio non contemplava un unico punto di vista. Infinite fughe prospettiche *deformavano* il percorso dello sguardo. Come se lo sguardo, altrimenti retto, fosse in grado di seguire la curvatura della forma. Uno sguardo obliquo. Decidemmo di seguire questa deformazione e trasformarla in struttura.

La cupola rovesciata assomigliava a un teatro anatomico. L'idea di alzare i parapetti in modo da renderla in grado di accogliere immagini *anamorfiche* venne fuori più tardi. *Anamorfosi* è una parola che appare nel Seicento e designa una certa specie di «depravazioni ottiche» fondate sui giochi della riflessione e della prospettiva. Si trattava di immagini distorte mostruose e indecifrabili che, viste da un determinato punto o riflesse per mezzo di specchi, si ricompongono e svelano figure a prima vista non percepibili.

Kai Bredholt importò nelle improvvisazioni un piccolo proiettore di diapositive. Vi proiettava quei ritagli di carta con cui H.C. Andersen raccontava le sue storie. Assomigliava a una lanterna magica per far addormentare i bambini la notte. Il teatro anatomico si trasformò allora in un gigantesco caleidoscopio.

La struttura de *Il sogno di Andersen* è compresa tra due specchi. Uno collocato sopra la testa degli spettatori, l'altro a terra. Come tra il cielo e il mare, gli spettatori siedono nella stiva di un teatro anatomico «galleggiante» nella visione costantemente modificata dalla riflessione.

Come nelle fiabe di Andersen, figure realistiche, deformate e contorte affiorano da un universo oscuro, prendono possesso dello spazio e diventano mostri che si combinano con le azioni e la partitura degli attori, con la luce, con la musica e la struttura spaziale. Lo spirito narrativo induce un processo visionario nello spettatore. Può sembrare che essi siano in contraddizione.

Ma interviene un terzo elemento: il genio deformatore. È lui che è riuscito a farli collaborare.

Kai Bredholt, *Molti strati di carta incollati*

– *Faceva un freddo tremendo.*

Respira pesantemente (piccolo impulso nella schiena che risale fino alla nuca e al petto). Si prepara a parlare, muove la mano sulla faccia, dalla fronte verso il basso. Alza la testa e si guarda intorno.

– *Faceva un freddo tremendo. Nevicava.*

Guarda in alto, afferra un fiocco di neve e lo studia.

– *Una povera bambina camminava nel freddo...*

Gira lentamente la testa, la osserva mentre passa.

– *... a piedi nudi.*

Guarda le scarpe.

– *I piedi della bambina erano rossi e lividi per il freddo.*

Per due volte torna a guardare i piedi della bambina e annuisce.

Si chiama Andersen. È alto 140 cm. La sua testa è fatta di molti strati di carta incollati. Ha occhi azzurri, di vetro. I capelli sono scuri e gli arrivano alle spalle: una parrucca che copre la manopola dietro la nuca. Ora conosco ogni sua più piccola parte, i dettagli più minuscoli. Danio Manfredini, a Milano, ha creato il volto, le mani e il corpo. Io ho fatto e rifatto tutte le articolazioni. Volevo che fosse in grado di eseguire ogni movimento possibile.

Ora parla, ha una voce: canta, grida, esegue rap e sussurra. Ogni giorno apprende qualcosa di nuovo: un impercettibile mutamento nella pronuncia di una parola, un movimento, un nuovo passo, un gesto, un altro modo di guardare. Adesso sa osservare e reagire.

Sta diventando vivo.

– *Sono un poeta.*

Porta la mano alla fronte. Nel linguaggio dei segni significa «poeta». Se il segno viene ripetuto, vuol dire «fiaba».

Debbo insegnargli tutto quello che deve imparare. Vuol dire che anch'io sto apprendendo un linguaggio. Sembra proprio che, per la prima volta, parlerò in uno spettacolo dell'Odin. Per la prima volta parlerò col mio corpo. I miei impulsi diventano i movimenti della marionetta.

Hans Christian Andersen scrisse favole in cui spesso gli oggetti si

animano e parlano. Lo ricordavo. Era quello che mi affascinava da bambino.

Il poeta dette vita e personalità a forbici, fiori, salvadanai, giocattoli e altri oggetti del mondo dei bambini.

Come attore, desideravo che anche a me, come a lui, fosse possibile dare vita e personalità a oggetti apparentemente inanimati. Per questo l'ho introdotto nello spettacolo.

Molti strati di carta, tenuti insieme dalla colla, diventano vivi.

Tutto quello che ho appreso, ora debbo insegnarglielo.

Ogni cosa che apprende, ora l'apprendo anch'io.

Julia Varley, *La sorella di Shahrazad*

Ero seduta al buio in un piccolo cinema di Parigi. Il film era finito. Piangevo senza riuscire a smettere. *Porte chiuse*, un film egiziano, raccontava la storia di una donna che vive sola con il figlio adolescente nel Cairo di oggi. Durante lo svolgersi del film il rapporto fra madre e figlio si trasformava da amichevole complicità in disperata diffidenza. Alla fine il figlio ammazza la madre a coltellate. Non sopportava l'idea che lei visitasse un uomo, comportamento inammissibile secondo l'ideologia religiosa a cui si era avvicinato per placare le sue ansie di adolescente. Mentre passavano i titoli di coda del film pensavo che troppe donne sono sottomesse a simili tragedie. Piangevo per un senso di impotenza di fronte a un problema molto più grande di me.

Già da quando avevo visto delle donne arabe molto truccate sotto il loro chador in un negozio a Milano, e dopo una tournée a Istanbul, la complessa problematica delle donne velate mi affascinava. Volevo affrontare questo tema in uno spettacolo. Avevo comprato e indossato un chador per poi sentire un'immensa sensualità nel momento di liberare e sciogliere i miei capelli. Alla fine di una vacanza mostrai a Eugenio Barba *Fil di voce*, un montaggio di materiali basato su canzoni che parlavano di donne da tutto il mondo. Usavo un chador nero, una maschera, un vestito arabo bianco e uno rosso, dei gomiti di filo dorato, una finestra con fitte grate di legno intarsiato e un arcolai. Eugenio mi chiese: «Perché indossi un vestito arabo?». Si dette la risposta da solo: «Forse sei la sorella di Shahrazad...». Mi misi alla ricerca di un racconto: la storia di una donna araba contemporanea.

Arrivò l'11 settembre 2001. Accantonai il lavoro fatto. Qualsiasi

cosa dicessi o facessi, l'interpretazione non era più libera dai preconcetti dettati dalla situazione di conflitto instaurata. Era diventato difficile difendere dei semplici diritti delle donne senza che questa presa di posizione corrispondesse a critiche di scelte religiose o culturali.

Durante una sessione dell'Università del Teatro Eurasiano a Scilla, nel 2002, lo scultore Fabio Butera mostrò una marionetta di cui stava perfezionando la costruzione. La marionetta aveva un viso avvenente e una affascinante semplicità di movimenti. Andando alla ricerca di direzioni impreviste che fossero rottura e continuità con le abitudini e l'esperienza degli spettacoli precedenti, Eugenio chiese a Fabio di costruire per me una marionetta che potesse essere una replica in miniatura dei miei personaggi di Doña Musica, con i suoi lunghi capelli bianchi, e di Mr. Peanut, con la sua testa a teschio. La nuova marionetta avrebbe dovuto anche conservare il viso bello, dolce e giovane, simile al modello originale. Non sapevo se mi sarebbe interessato lavorare con una marionetta, ma non dissi nulla. È bello che il regista si impegni a cercare ispirazione per i suoi attori.

Quando ricevetti la marionetta con le tre teste intercambiabili pensai al quadro di Edvard Munch *Le stagioni* che era stato uno dei punti di partenza per lo spettacolo *Il castello di Holstebro*. Il quadro mostrava una giovane fanciulla in bianco, una donna matura con un vestito rosso e una vecchia abbigliata di nero.

Per *Il sogno di Andersen*, tutti gli attori dovevano preparare un'ora di «materiali» (scene, sequenze di azioni, testi, canzoni) e scegliere un racconto di Hans Christian Andersen da mettere in scena. In una riunione nella primavera del 2001, Eugenio aveva parlato di ulteriori temi da seguire: l'Africa (un continente poco conosciuto dall'Odin Teatret), una casa di vecchi e i suoi abitanti, le rotte degli schiavi e le oasi di cultura che avevano generato – il jazz, i blues o la samba. Eugenio aveva ribadito il suo bisogno di regista di partiture fisiche da modellare, tagliare e montare con la qualità che viene dalla ripetizione e da radici che affondano in una motivazione profonda dell'attore. Aveva descritto la piccola fiammiferaia della fiaba di Andersen vestita da giovane palestinese.

Soha era cresciuta nei campi profughi palestinesi in Libano. La conobbi a maggio del 2002 al Festival Voix de Femmes organizzato da Brigitte Kaquet in Belgio. Vi ero andata per mettere in scena un intervento di madri, sorelle e mogli di *desaparecidos*. Soha aveva passato dieci anni di prigionia in totale isolamento dopo aver sparato a un comandante delle milizie libanesi al servizio dell'esercito israelia-

no. Non era riuscita nel suo intento di ucciderlo. Aveva ancora l'aspetto giovanile mentre rideva e scherzava, ballava e cantava assieme alle altre «matri» al suono della musica e dei canti di donne venute da paesi africani. Scelsi lei per leggere la dichiarazione redatta nei giorni precedenti, mentre sul palco le «matri» dall'Algeria, dall'Argentina, dal Belgio, dalla Turchia, dall'Iran sfilavano con le fotografie dei loro familiari spariti al collo. Una delle matri portava otto fotografie, un'altra undici. Soha leggeva con una voce calda, spesso, non forte. Alla fine, mentre un canto berbero accoglieva le matri e le guidava in mezzo al pubblico, Soha sorridente disse sottovoce: «Ce la faremo! Cambieremo il mondo!».

Per cominciare a lavorare concretamente per *Il sogno di Andersen*, avevo scelto delle musiche africane e delle cartoline con immagini di vecchi. Avevo comprato la cassetta *Ladies of the Jazz* e le opere complete di Hans Christian Andersen. In sala ballavo liberamente accompagnata dalle musiche africane. Una fra queste aveva provocato movimenti delle braccia e del corpo che mi facevano pensare a una donna che si difendeva da persone che le lanciano pietre. Imparavo blues, canzoni dall'Egitto e dall'Azerbaijan, e ogni giorno fissavo in partitura fisica una delle cartoline e uno dei racconti di Andersen.

Man mano che i giorni, i mesi e poi gli anni passarono, la ripetizione cominciò a far apparire quello che credevo fosse un personaggio: una persona un po' ebete, felice e disperata che avevo intravisto in un programma televisivo sui rifugiati del Kosovo. La guerra era finita e la Danimarca voleva rimandare indietro i profughi nonostante il parere contrario degli assistenti sociali. Sullo schermo vedevo la sofferenza e il dolore apparire in stati emotivi esasperati e senza controllo: mani che gesticolavano frenetiche, risate e lacrime, suoni senza senso ed espressioni forzate del viso.

Avevo passato cinque giorni in Germania con il musicista Michael Vetter a lavorare sull'improvvisazione. Mi muovevo a piedi nudi sui bellissimi tappeti persiani del suo studio. Per trovare variazioni, mentre lavoravo con una sola nota, una sola parola o sillaba, seguivo i disegni del tappeto o il volo degli uccelli fra le cime dei pini fuori dalla finestra. Di ritorno a Holstebro, per tenermi compagnia, comprai un piccolo tappeto persiano. Accucciata su di esso improvvisavo con suoni fatti solo di aria e respiro mentre accendevo e lasciavo spegnere dei fiammiferi, e ricordavo le immagini di fumo di sigaretta che avevo studiato assieme a Michael Vetter. Dogan, il vendi-

tore curdo di tappeti di Holstebro, mi regalò un altro tappeto più piccolo, confidandomi con aria da intenditore che solo i tappeti di seta possono volare.

Si avvicinava il giorno in cui presentare al regista il materiale e cominciai a organizzare lo spazio. Il chador nero e tutti gli oggetti che avevo usato in *Fil di voce* erano in sala con me. Dovevo raggiungere i sessanta minuti richiesti dal regista! Anche la marionetta con le sue tre teste intercambiabili era nella sala. Ogni tanto mi dedicavo a lei, ma i suoi infiniti problemi tecnici mi stancavano. Dovevo risolvere come far rimanere attaccato alla mia scarpa il sostegno della marionetta, capire come tenere con le sue mani i fiammiferi e accenderli, e come cambiare le teste. Queste difficoltà distoglievano la mia attenzione dal compito essenziale di come far vivere la marionetta, come tenere e manovrare le sue braccia, muovere la testa, usare la particolarità della sua gamba sostegno che poteva piegarsi, come camminare e farla camminare, come sedermi e farla sedere, come alzarmi e farla alzare, come respirare assieme a lei. Preferivo danzare con le musiche africane che mi portavano verso un personaggio, accompagnandomi con suoni ritmici della mia voce.

Un giorno, mentre cercavo di farla volare, si spezzò in due. Sembrava che si fosse rotta. Mi spaventai, ma non era successo niente. L'effetto per un ipotetico spettatore era altrettanto forte e lo sfruttai quando mostrai a Eugenio tutte le possibilità della marionetta. Un altro giorno le misi il chador e la piazzai sul suo sostegno sul piccolo tappeto di seta. I suoi occhi risaltavano contornati dal nero della stoffa del chador e lei prese a parlarmi. Cominciai a rivolgere a lei le azioni e i testi della partitura fissata. Nelle scene e nei testi comincio ad apparire un senso che non avevo cercato. Subitamente la canzone che parlava delle foglie che cadono e del sole che si spegne a settembre e l'esclamazione che malediva dio acquisivano altri significati. Mi resi conto che, per me, la marionetta era diventata Shahrazad. Da quel giorno il chador diventò la motivazione per far ballare la marionetta. Dovevo mostrare e scoprire la sua vita velata, liberarla dalla sua immobilità e trovare la sua voce, svestirla del manto nero e regalarle colore.

Fru Skød è la sarta di Holstebro che mi aiuta a confezionare costumi da quando ha fatto il primo frac per Mr. Peanut nel 1978. Anche lei si è innamorata di Shahrazad. Le ha regalato una spilla e una scatola foderata per tenere i suoi gioielli. Abbiamo preparato il suo

nuovo vestito con le stoffe che avevo comperato nel bazar di Damasco, durante una tournée in Siria. In un vicolo dietro la grande moschea un negozio vendeva scialli di lana di cammello tessuti e ricamati a mano da donne palestinesi. Erano molto cari, ma irresistibilmente belli. Ne avevo comperato uno per cucire un mantello a Shahrazad. In Siria ho aggiunto alla mia collezione di musica egiziana e dell'Azerbaigian i canti della libanese Fairouz, e poi ho passato un anno a imparare canzoni in arabo.

Abbigliata come una principessa e tenendo fra le dita una scatola di fiammiferi, Shahrazad mi ha preso per mano per accompagnarmi nel mondo delle fiabe. Il lavoro è cambiato. Tutto il processo di mesi e mesi rimane nascosto mentre mi dedico alla lentezza e a contenere la mia vitalità di attrice nell'energia di un fiore. Sono impegnata a scoprire movimenti minuti, delicati e sfuggenti. Devo far sparire la rottura dei miei passi, la concretezza del mio peso, la tensione delle partiture e delle sequenze per trasformare la relazione delle nostre presenze dissimili in un continuo fluire. Devo capire come muovere lei senza muovermi io, come travasare la mia vita in lei senza trattenerla solo in me.

Eugenio mi chiede di fissare piccole azioni: come Shahrazad tocca, prega, si pettina, saluta, applaude, si sveste, chiama, dice di sì o di no... Ci vogliono ore e giorni per capire. Cerco una voce delicata, come un alito di vento, piazzata un poco più in alto della mia. Una trepida risatina colma le pause necessarie per cambiare posizione alle mani, inclinare il busto oppure farla inginocchiare. La risatina ci nasconde e ci rivela quando incontriamo Andersen, la marionetta animata da Kai.

Mentre scrivo, so che il processo di gestazione e travaso è ancora in atto. Non riesco ad abbandonare del tutto la forza del pavimento su cui appoggio le mie fondamenta di attrice e a volare con Shahrazad, come gli innamorati di Chagall. Durante le prove mi sforzo a guardare attraverso di lei, ovvero a far passare il mio sguardo attraverso i suoi occhi prima di dirigersi nello spazio e conquistare l'attenzione dell'interlocutore. Non sono ancora convincente. Il regista vorrebbe che guardassi solo la marionetta, in modo che lo spettatore veda solo lei, ma mi ribello a questo destino. Non voglio finire velata io dietro a Shahrazad. Debbo scoprire la diversa vita di ognuna di noi due, mentre le sto dietro, sotto o accanto come una sorella. Eugenio ha intravisto questa possibilità una volta, dopo che Shahrazad mi ha abbracciato. Allora mi ha chiesto di guardarla come una sorella innamorata. La osservo per imparare dalla sua bellezza e dalla sua

poesia, dalla sua civetteria e dalla sua voglia zuzzurellona di giocare. Sono la sorella di Shahrazad e le sto vicino sul tappeto volante. Un velo di nuvole ci protegge mentre in volo raccontiamo osservando da lontano le sconfitte del mondo.

Fabio Butera, *Quello che resta*

Quando tra cento anni non ci saremo più, de *Il sogno di Andersen*, probabilmente, oltre ai documenti scritti e multimediali, resteranno solo pochi oggetti – e le maschere.

Ho visto la selezione degli oggetti scenici, nella sala nera, per la mostra che sarà preparata per i quarant'anni dell'Odin Teatret nell'ottobre del 2004: le maschere, appunto, alcuni costumi e qualche oggetto degli spettacoli passati. E lì ho avuto la sensazione precisa che c'era una profonda differenza tra queste maschere e quelle uscite dal mio atelier. Le maschere usate in uno spettacolo – con i loro segni di usura, le imbottiture aggiunte per evitare che marchino il volto, le tracce di trucco all'interno – riescono a contenere la vita introdotta dallo scultore insieme a quella introdotta in scena dall'attore che le ha animate. Una maschera che ha vissuto in uno spettacolo è sostanzialmente diversa da quella consegnata all'attore all'inizio delle prove. Ha un'altra identità e persino un nuovo nome.

C'è un'intercapedine tra la maschera così come l'ho scolpita e quella che risulta dopo l'uso in scena. Essa si crea appena un attore si cala nella maschera; però non è un evento automatico, bisogna che la maschera sia scolpita in modo tale da essere capace di accogliere l'intercapedine e includere la drammaturgia, diventando un pozzo da cui l'attore e il regista possono estrarre infinite opportunità drammaturgiche.

Il Barone – La mia prima maschera è entrata ne *Il sogno di Andersen* per puro caso. Avevo iniziato a battere una lamina di rame e sono venuti fuori due grandi occhi. Poi ho iniziato a scolpire un pezzo di legno di cipresso, più che altro per provare quel legno che mi era stato regalato. Avevo iniziato senza un'idea precisa, per poi riconoscere una strana maschera che per me evocava quelle del Nô. Dopo averla colorata con la tecnica antica della tempera all'uovo, vi ho applicato sopra gli occhi di rame, smisurati ma con un piccolissimo foro attraverso cui vedere.

Qualche tempo dopo Roberta Carreri mi chiese una maschera

per lo spettacolo che stava provando, *Il sogno di Andersen*. Dopo un paio di chiacchierate ci siamo accordati per un misto tra uno stregone e un uccello, una sorta di Medico della Peste con una grande bocca apotropaica. Intanto aveva visto la strana maschera Nô dagli occhi di rame e me la chiese in prestito per lavorarci in attesa che realizzassi quella che avevamo concordato.

Con mia grande sorpresa, assistendo alle prove de *Il sogno di Andersen*, la maschera Nô era stata battezzata «Il Barone» e irrompeva nello spazio con una sfrenata danza e un elegantissimo abito bianco. La maschera realizzata per lo spettacolo, invece, era gelosamente custodita nel camerino di Roberta in attesa di una drammaturgia a venire.

Le maschere di una tribù immaginaria – Durante le prove de *Il sogno di Andersen* vi era una scena (in seguito tagliata via nella sua totalità) in cui gli attori seguivano il ritmo delle danze afro-brasiliane degli Orixá indossando delle maschere stile africano fatte a Cuba per i turisti, di quelle da appendere al muro. Chiaramente le maschere di quel tipo non funzionavano, come probabilmente non lo avrebbero fatto delle maschere autentiche. Ricevetti il compito di realizzarne otto che dessero l'impressione di appartenere a una tribù immaginaria.

Avevo chiesto ad Augusto Omolú di associare un Orixá a ogni attore; inoltre, durante le prove ho fatto alcuni schizzi rapidi per cogliere l'essenza dell'energia di ogni attore. Mi sono quindi messo a cercare tra le maschere tradizionali quelle che potevano meglio di tutte sintetizzare queste due anime. Nel corso delle prove mi aveva colpito Jan Ferslev che, con una lunga maschera, un cappello a cilindro e un grande mantello, dava l'impressione di un gigante. Eugenio Barba propose di sfruttare questa verticalità. Ho così lavorato sulla proporzione della testa. Le maschere che ho scolpito sono leggermente più piccole di un viso umano e non sono collocate direttamente sul volto. Sormontano una seconda maschera «anonima», che annulla completamente le fattezze del volto dell'attore, simile nella forma a quelle che si usano per la scherma. Questo espediente eleva la figura, ingigantisce il corpo e, a causa del peso, incide sulla tensione della colonna vertebrale e sui movimenti.

Il lavoro più difficile è stato sugli occhi, per i quali mi sono ispirato sia a quelli delle maschere inuit, sia a quelli degli elmi rituali delle antiche popolazioni del Sud Italia.

Gli attori dovevano, però, parlare e cantare e la maschera «ano-

nima» senza bocca rischiava di pregiudicare questa possibilità. Ho lavorato a lungo per ottenere una sonorità particolare, intagliando all'interno di queste dei canali e delle piccole camere di risonanza che poi sono state «tarate» sulla testa e la voce di ciascun attore.

Quando ho portato le otto maschere a Holstebro, sebbene avessi idea di come dovessero essere assegnate, ho chiesto a Eugenio di distribuirle. Mi ha risposto che lo facessi io. È consuetudine, nel lavoro con il mio gruppo Proskenion, che sia io in accordo con il regista ad assegnare agli attori la maschera che useranno. Per la prima volta siamo stati io e gli attori a decidere.

Shahrazad – Molto più complessa è la storia di Shahrazad. Lavoravo da due anni su una «maschera» molto particolare: una marionetta che, manovrata a vista, da un solo attore, fosse capace di evocare la qualità e la suggestività del Bunraku. Ho seguito però la strada contraria, semplificando al massimo la meccanica. La marionetta si regge su di un'asta fissata alla scarpa e la si aziona tenendola per gli avambracci.

Mi ero posto l'obiettivo di creare una marionetta che, anche se nuova come concezione, sembrasse figlia di una tradizione, dove chiaramente tradizione non c'era. Per far ciò era necessario ricreare un patrimonio di errori, rotture, possibilità di movimenti ed energie. Durante una sessione dell'Università del Teatro Eurasiano, nel giugno del 2002, Eugenio vide la marionetta a cui stavo lavorando e mi chiese di farne una per Julia Varley, con tre facce: una della «Bella», una di Doña Musica e una di Mr. Peanut, personaggi di alcuni suoi spettacoli.

Ho quindi scolpito la marionetta in legno di cipresso, con le tre teste intercambiabili, l'ho poi dipinta alla maniera delle maschere Nô, ma utilizzando la tecnica della tempera all'uovo con la gomma di ciliegio e pigmenti preziosi: l'oltremare, il gofun (bianco ricavato dalle ostriche), il nero d'avorio. Per le mani ho preso a modello, da una foto di scena, quelle di Else Marie Laukvik, l'attrice fondatrice dell'Odin Teatret.

Il lavoro con la «Bella», che doveva rappresentare Shahrazad nello spettacolo, si è sviluppato attraverso una stretta collaborazione e una regolare serie di incontri con Julia. Più complicato è stato il processo per assecondare le intenzioni del regista. Le sue indicazioni erano sempre più esigenti: la bambola doveva inginocchiarsi, star seduta o sdraiata su un tappeto volante (da sola), suonare un organetto

girando una manovella, accendere dei fiammiferi, sollevarsi in aria e rompersi in due, come se si spezzasse la spina dorsale.

Da qui la lotta tra le richieste del regista e la mia necessità di non costruire un robot. Sono convinto che proprio il limite imposto dalla povertà di movimenti possibili, e la loro assoluta astrazione dal quotidiano dovuta alla semplicità della meccanica siano la chiave per raggiungere l'incanto sottile di cui parla Zeami.

E a un certo punto la marionetta ha cessato di essere «la bambola», ha cessato di rappresentare Shahrazad: è Shahrazad.

Jørgen Anton, *In principio*

In principio era l'azione. Tutte le azioni, le mini-regie, che ognuno dei nove attori e i due assistenti registi avevano elaborato intorno a una fiaba di Andersen. Se a questo si aggiunge il materiale individuale – senza riferimento ad Andersen – che gli attori avevano preparato, allora ci troviamo di fronte a uno spettacolo di circa dieci ore.

Verso la fine di febbraio 2003, le varie mini-regie delle favole di Andersen si trovavano assemblate in un ordine, pressoché casuale, e i tanti mini spezzoni erano stati trasformati in un maxi spettacolo. Senza né capo né coda. Poi erano stati presentati in fila a Eugenio Barba.

Le tessere del puzzle erano sul tavolo, il lavoro poteva cominciare. Il lavoro per ridurre, rielaborare e spostare in giro gli elementi esistenti.

Il mio «lavoro» con l'Odin Teatret era cominciato già nel 1967 quando, da critico, mi ero confrontato con *Kaspariana* e con la rivista «Teatrets Teori og Teknikk». Poi ci furono seminari e conferenze, interviste in un contesto professionale e colloqui in privato. Un avvicinamento personale al mondo, alle posizioni e alle persone che formano l'Odin Teatret.

Per *Il sogno di Andersen* abbiamo raggiunto un accordo: avrei potuto seguire liberamente le prove quando lo avessi ritenuto opportuno. Le persone coinvolte avrebbero dovuto lasciarsi intervistare, in modo da consentirmi di creare un'immagine del processo. Dei sogni che scomparivano. Dei sogni che prendevano corpo e si trasformavano in spettacolo. Delle riflessioni e dei pensieri lungo il percorso.

E durante le conversazioni non potevano mentire, non potevano fingere. Nient'altro che la verità dovevano dire. In compenso dovevo promettere che, nel caso in cui fossero emersi argomenti delicati,

questi si sarebbero dovuti riferire in pubblico solo con il consenso degli interessati. La cosa si dimostrò complicata: la sincerità ha una dimensione variabile che si può coniugare. Intorno ai punti centrali, intorno ai nodi, emergevano molte rimozioni, intervenivano annebbiamenti della memoria. O solo domande imprecise – come in seguito dicevano gli attori.

Siamo comunque riusciti a realizzare il progetto con buona volontà. A volte anche le buone intenzioni servono.

Ma seguire il processo di lavoro dell'Odin Teatret è stato un cammino nel deserto, un percorso dall'inizio, cioè dalle «azioni», fino al compresso e ridotto castello di sabbia che adesso ha trovato la sua forma. Attraverso impervi processi mentali e teatrali. Attraverso la convivenza con gli attori, che sudando, stringendo i denti e talvolta imprecaando, lottavano con la fatica. Un percorso di lavoro suddiviso in sei-sette periodi, alcuni di pochi giorni, altri di vari mesi.

Una rotta contorta, che incontrava «schiavi portatori di cultura», «la vecchiaia e gli anziani» e «Q, il Vangelo delle origini», che è il fondamento dei Vangeli di Luca, Marco e Matteo.

H.C. Andersen entrò in scena parecchi mesi dopo. Ultimo elemento lungo la rotta verso *Il sogno di Andersen*.

Gli attori erano a conoscenza di questi temi un anno prima di cominciare il lavoro fisico; rosicchiavano libri e immagini, CD e video. Avevano ricevuto da Barba diversi compiti, fra questi anche un viaggio-studio di un mese in Africa: Ghana, Etiopia, Zanzibar, le isole di Capo Verde e altri paesi.

Inoltre c'era il compito già accennato del lavoro individuale: un'ora di materiale scenico che stimolasse l'espressione – la propria e quella dei colleghi. Non erano stati posti vincoli da parte di Barba, e c'era anche libertà nello sviluppo delle angolazioni e dei temi per il terzo compito: quel minispettacolo su una favola di Andersen che ognuno avrebbe dovuto mettere in scena dirigendo gli altri attori. Avevano a disposizione due giorni per realizzare la scenografia, la regia e l'intero mini-spettacolo.

Il fattore tempo può spiegare come mai il livello del materiale presentato a Eugenio Barba non fosse particolarmente alto. Le idee e le intenzioni erano spesso più interessanti del risultato finale.

Ma l'impegno e l'energia nel lavoro sono stati grandi dal primo all'ultimo giorno di prove. Una giornata di lavoro che fosse al di sotto delle dodici ore era un'eccezione. A questo c'è da aggiungere che molti degli attori avevano iniziato il processo senza eccessivo entusias-

smo. La loro età media ormai supera i cinquanta e i loro corpi sono provati da anni di duro lavoro fisico.

Al tempo stesso un nuovo spettacolo comporta che nei seguenti tre-quattro anni si debba viaggiare per il mondo almeno cinque mesi all'anno. Il fascino dei soggiorni in albergo e dei pasti nei ristoranti è scomparso ormai da tempo.

Ciononostante, se il nuovo impegno fu accettato da tutti, lo si deve alla forte morale di gruppo, ma anche alla pressione del gruppo su ciascuno. Ma più di ogni altra cosa agiva il presentimento che *Il Sogno di Andersen* poteva essere l'ultimo spettacolo di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret.

L'età impone limiti.

Il Sogno di Andersen non è un incubo ma, per un osservatore, la strada verso il sogno era spesso sonnolenta. Lungo il percorso si potevano incontrare sogni mirabili fra un appisolamento e l'altro, mentre il regista, gli attori e i tecnici modificavano per la centesima volta un piccolo dettaglio alla ricerca della «giusta» forma o della «esatta» soluzione tecnica.

Ovviamente un attore deve sapersi impiccare con classe, se deve finire su una forca. Lo spettatore non deve limitarsi a «credere» alla resurrezione che c'è dopo. Ma la tecnica ha sempre un ruolo crescente negli spettacoli dell'Odin Teatret. Gli spettacoli toccano i tasti teatrali con un'ampiezza lontana anni luce da quella concentrazione sul corpo che veniva fuori alla metà degli anni Sessanta.

Un tempo una tournée si poteva realizzare mettendo uno spettacolo dentro un paio di valigie e una cassa per luci, più o meno. *Il Sogno di Andersen* pesa sulle cinque tonnellate e per gli spostamenti ci vuole un camion intero. Il montaggio dello spazio scenico e della tribuna degli spettatori esige un paio di giorni, a condizione che vi partecipino tutti gli attori e i due tecnici.

A questo si deve aggiungere una montagna di costumi, di oggetti scenici e di strumenti musicali. Ogni attore è personalmente responsabile di ogni oggetto che utilizza nello spettacolo.

La galleria dei personaggi in questo mondo sognante di Andersen è vasta e richiede numerosi costumi. Spesso sono soltanto i dettagli che indicano chi o che cosa si rappresenti e quali siano le sue relazioni.

Infatti, sulla via per la costruzione dello spettacolo, si creavano parentele fra il soldatino di stagno di Andersen, che ha una gamba sola, e il soldato negro con una gamba distrutta da una mina. Una parentela fra la brama d'oro del soldato dell'*Acciarino*, che uccide la

strega che non gli vuole rivelare a cosa le serva quell'accendino, e il mercenario che uccide per offrire alla gente del Terzo Mondo nuovi «valori» – e con questo si fa una fortuna mostruosa.

E poi si stabiliva un legame fra la madre lavandaia di Andersen e le donne che, anche loro e ancor oggi, lavano alla riva dei fiumi africani. E molti altri esempi.

Queste associazioni erano solo frutto del mio cervello? Seguire uno spettacolo dell'Odin costituisce anche un confronto con i propri giudizi e pregiudizi.

Lo sappiamo: un «brutto anatroccolo» non può essere un negro – e il classico balletto *Il lago dei cigni* non può essere interpretato da un africano in tutù. O no? Forse è vero che nella vita vediamo tutto «come in uno specchio». A volte, nello spettacolo, vediamo – per un gioco di specchi – ogni cosa dall'alto. All'improvviso gli uomini si riducono a piccole macchie colorate, che si aggirano su una superficie bianca. Senza che possiamo seguire le espressioni dei volti e i gesti che danno senso alle azioni.

Quando si investono mesi per seguire un processo dalla banale fase embrionale fino al distillato e cesellato prodotto finale, si vorrebbe arrivare a una qualche comprensione. È una regola nella nostra cultura. E invece posso sentire impressioni e vivere sensazioni, ma non posso avere la ricetta. Colloqui e interviste con attori, assistenti e regista danno solo informazioni su aspetti professionali, su associazioni e conflitti che si intrecciano e confluiscono nello spettacolo definitivo. Ma queste informazioni si possono combinare con le proprie esperienze di osservatore durante le prove.

Ho visto scene che sono state ridotte e ridotte, o spostate in nuovi contesti, suscitando inaspettate associazioni mentali. Ho visto attori che lottavano tenacemente per evitare che il proprio contributo allo spettacolo non svanisse in uno stracotto insignificante. Talvolta senza successo. Una battaglia di anni, una battaglia su molti fronti.

Alla fine tutti si piegano alle decisioni di Barba. È la regola fondamentale dell'Odin.

Il Sogno di Andersen ha preso corpo attraverso il lavoro degli attori, ma è stato filtrato diverse volte dal suo cervello, dai suoi pensieri consci e inconsci. Lo spettacolo è di Eugenio Barba nel senso che nasce dalla sua visione del mondo, dalla sua fantasia e filosofia di vita, ma ha le sue radici nel fondamento umano e professionale di ogni singolo attore. Un gruppo – un mini mondo – che va oltre il teatro. O forse è solo teatro in altro modo.

(Tradotto dal danese da Livia Sansone)

Thomas Bredsdorff, *Uno spettacolo onirico. Ricordi dalle prove*

L'Odin Teatret era un'impresa globalizzata già prima dell'avvento della globalizzazione. I suoi attori provengono da diversi paesi. L'Odin viaggia dappertutto. Il suo «linguaggio» – i mezzi espressivi degli attori – è poliglotta e universale. È un linguaggio di azioni nello spazio il cui «dizionario» è stato elaborato attraverso gli studi di quella che oggi è nota come «antropologia teatrale».

Gli attori dell'Odin sono, però, anche normali esseri umani educati in varie regioni del mondo, con ben poco in comune, ciascuno con una propria lingua natia. Prima del loro incontro da adulti con l'Odin, non avevano in comune quasi niente, se non il linguaggio della fiaba creato da Hans Christian Andersen. Se ci sarà mai un'universale antropologia della letteratura – simile all'antropologia teatrale creata da Eugenio Barba e dai suoi collaboratori dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology) –, la sua materia prima consisterà in quel che vi è di meglio nelle favole di Andersen.

I suoi racconti modellano in maniera unica e personalissima una specifica lingua natia, ma sono riusciti a varcare le porte di tutti gli asili del mondo e restare negli ex-bambini di tutte le culture come distanti memorie di un'area della nostra psiche a cui avevamo facilmente accesso prima di immergerci nelle nostre attività di persone adulte.

Una delle *raisons d'être* di un teatro come l'Odin è riaprire questo accesso.

Ho avuto il privilegio di seguire da vicino la nascita e lo sviluppo de *Il sogno di Andersen*. E sono certo che la risposta personale di ogni singolo attore all'esperienza di una fiaba di Andersen, che perdura consapevolmente o no nella sua memoria, ha contribuito a creare le diverse sfumature dello spettacolo.

L'Odin Teatret fu fondato da esclusi e ancora oggi è un teatro che si trova ai margini – mai al centro – della cultura egemone. L'esperienza di essere un *outsider* è fondamentale. La sensazione di essere rifiutato dalla compagnia delle persone buone e oneste non abbandonò mai Andersen, non importa quanto *insider* sia poi diventato. Questo atteggiamento è il fulcro non solo de *Il brutto anatroccolo*, ma di tutte le sue favole, dalla prima all'ultima. È presente anche in quell'appunto scritto in una data tanto tarda, il 26 settembre 1874, ad appena pochi mesi dalla sua morte.

Quella notte aveva sognato di navigare con il re. La nave aveva gettato l'ancora in un porto e il sognatore era sceso a terra. Improv-

visamente era stato richiamato a bordo perché la nave stava salpando. Lui indugiava, come spesso si fa nei sogni. Non riusciva a decidersi. Alla fine arrivò al molo e si precipitò a bordo per scoprire, troppo tardi, che si trovava sulla nave sbagliata. Invece d'essere riverito, viene frustato. Non si è imbarcato sul vascello reale, ma su una nave di schiavi.

Gli attori dell'Odin hanno iniziato il loro viaggio nel mondo di Andersen scegliendo ognuno una favola e dandole vita durante le prove. Dai loro apporti è emerso gradualmente *Il sogno di Andersen*.

Le singole favole – almeno alcune di loro – si possono ancora riconoscere in apparizioni fugaci e intrecciate nel risultato finale. Però, mentre le linee narrative dei vari racconti si sono sbiadite, qualcosa d'altro è emerso. Lo definirei esperienza dell'esclusione: una tormentata lotta mentale tra rifiuto e accettazione. È un'esperienza che è insieme individuale, culturalmente definita in modo di volta in volta diverso, e universale. E che appartiene profondamente ad Hans Christian Andersen. Così, in un linguaggio distante anni luce da quello di Andersen, l'Odin Teatret ha toccato un nervo centrale della sua opera.

Andersens Drøm (Il sogno di Andersen).

Dedicato a Torzov e al Dottor Dappertutto.

Basato su testi di Hans Christian Andersen e sulle improvvisazioni degli attori dell'Odin Teatret.

Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Augusto Omolú, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wet-hal, Frans Winther – *Spazio scenico:* Luca Ruzza, Odin Teatret – *Architetto di produzione:* Johannes Rauff Greisen – *Concetto luci:* Luca Ruzza, Knud Erik Knudsen, Odin Teatret – *Disegnatore luci:* Jesper Kongshaug – *Musica:* Kai Bredholt, Jan Ferslev, Frans Winther – *Maschere e marionette:* Fabio Butera, Danio Manfredini – *Oggetti artistici:* Plastikart og Studio PkLab – *Costumi:* Odin Teatret – *Dramaturg:* Thomas Bredsdorff – *Consulente letterario:* Nando Tavian – *Assistenti alla regia:* Raúl Iaiza, Lilicherie MacGregor, Anna Stigsgaard – *Drammaturgia e regia:* Eugenio Barba.

Odin Teatret: Patricia Alves, Eugenio Barba, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Adrian Jensen, Hanne Jensen, Søren Kjems, Knud Erik Knudsen, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Karen Lind, Augusto Omolú, Fausto Pro, Sigrid Post, Iben Nagel Ra-

smussen, Anne Savage, Pushparajah Sinnathamby, Rina Skeel, Ulrik Skeel, Stefan Tarabini, Nando Taviani, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther.

Produzione Nordisk Teaterlaboratorium con l'appoggio del H.C. Andersen 2005 Fonden.

L'Odin Teatret ringrazia: Lena Bjerregaard, Den Sønderjydske Højskole, Mette Jensen, Jakob Knudsen, Kaj Kok, Martin Nielsen, Stine Lundgaard Nielsen, Bjarne Nygaard Nielsen, Keld Preuthun, Ellen Skød.

Eugenio Barba
MATERIALI DI LAVORO

1. *«Il Principe». Progetto per uno spettacolo nel castello di Elsinore*

Titolo: *Il Principe*.

Testo: Eugenio Barba e Nando Tavian basato su

a) differenti versioni della storia di Amleto (da Saxo Gramaticus, Belleforest e Shakespeare fino a Jules Laforgue, Heiner Müller e John Updike);

b) *Il Principe* di Niccolò Machiavelli.

Ambientazione: primi spettacoli al castello di Kronborg, Elsinore, nell'agosto del 2006. Successive rappresentazioni all'aria aperta, in una piazza, un cortile o altro luogo tradizionalmente non adibito a spettacoli teatrali. È possibile anche una versione al chiuso.

Durata: 90 minuti (più o meno 10 minuti), dopo il tramonto.

Illuminazione: a fuoco vivo (fiammelle di gas). Elettricità per proiezioni aeree e inquadrature di spazi circostanti.

Musica: musica classica balinese suonata da un'orchestra balinese. Composizioni originali di Kai Bredholdt, Jan Ferslev e Frans Winther interpretate da musicisti occidentali, balinesi, indiani e afro-brasiliani.

Cast: attori e musicisti dell'Odin Teatret; attori-danzatori e musicisti del Gambuh balinese; attori del teatro classico giapponese Nô; attori-danzatori e musicisti della tradizione del Candomblé del Brasile; una coppia di pescatori; un predicatore/commentatore; un bambino; un cavallo bianco; cani che abbaiano.

In tutto: 60 musicisti e attori.

Spazio scenico, scenografia e concetto illuminazione: Luca Ruzza.

Disegno luci: Gianni Agnoni.

Direzione musicale: Frans Winther.

Fonica: Dominique Clement.

Direttore di scena: Fernando Jacón.

Drammaturgia e regia: Eugenio Barba.

La vita dello spazio – Il castello di Kronborg non può essere trattato come un mero contenitore.

Immagino uno spettacolo che si svolge nel cortile del castello imperniato sulla doppia tensione che struttura e governa *l'interno e l'esterno e l'alto e il basso*.

Quando entriamo nel cortile del castello, il primo impulso è di alzare lo sguardo. Questa reazione è determinata dal ritmo architettonico del luogo, dominato da linee ascendenti modulate da finestre, balconi, cornicioni e tetti che si sciolgono nell'aria con la guglia del Trumpeter's Tower. Lo spettacolo terrà conto di questa percezione sensoriale ed estetica, sfruttando la dimensione verticale dello spazio.

Lo spettacolo non altererà l'identità architettonica del luogo, non vi saranno strutture scenografiche che ne modifichino le caratteristiche spaziali. Gli spettatori (circa 400) saranno disposti, su due file, a ridosso dei muri.

Il solo elemento aggiunto sarà un cumulo di terra in un angolo, il cimitero sempre presente, il luogo in cui lavoreranno senza sosta i becchini.

Lo spazio spoglio e non manomesso comincerà a illuminarsi per un tappeto di fuochi fatui. L'illuminazione a fuoco vivo caratterizzerà lo spettacolo che si svolge al livello degli spettatori. L'uso dell'illuminazione a gas raso terra permetterà di modulare l'intensità, la disposizione e la funzionalità dei fuochi, garantendone, al contempo, la sicurezza. Gli attori si muoveranno fra di loro, dando l'impressione di camminare e danzare su un tappeto ardente.

L'illuminazione elettrica (con proiezioni, apparizioni di immagini aeree, mutamenti di prospettive) verrà usata per ottenere effetti nelle parti alte dell'edificio e nel vuoto. I virtuosismi dell'elettricità permetteranno di smaterializzare le pareti dell'edificio trasformandole, ad esempio, in un mare, in albe e tramonti, nell'acqua in cui

canta e muore Ophelia. Dalle finestre si affacceranno figure e apparizioni. Per alcuni momenti si illumineranno le grandi sale vuote della reggia. Le proiezioni saranno utilizzate come lo stadio tecnologicamente più avanzato della tradizione scenografica barocca, quella legata all'epoca in cui Amleto sgusciò dagli angoli oscuri delle antiche cronache per entrare nel pantheon dei miti moderni, assieme a Dom Juan, Faust, Don Quixote e Arlecchino.

Lo spettacolo è una celebrazione della teatralità, un omaggio al potere di fascinazione e alla capacità di stupire degli attori e dei musicisti. Lo spazio che sovrasta gli spettatori verrà abitato anch'esso dagli attori. Lassù annegherà e galleggerà Ophelia. Lassù vedremo camminare sopra le nostre teste il Fantasma del Padre. In alto, lungo uno dei muri, troveremo il trono del Re e della Regina: una macchina scenica d'antica tradizione, eppure sempre sorprendente, capace di portare gli emblemi dell'autorità ora al di sopra dalle persone comuni e ora al loro livello.

In questo microcosmo si riassumono le principali forme performative: tradizioni asiatiche, africane ed europee, danza, teatro cantato e parlato, spettacolo scenografico e acrobatico, tecnica del contastorie e del clown, predica e discorso retorico.

Lungo tutto lo spettacolo si svolge una raffinata festa di corte animata da trentadue danzatori di Gambuh balinese, nei loro raffinati costumi di seta e oro, che si muovono al ritmo della musica soave dei loro flauti. Interpretano una serie di episodi del nobile e audace principe Pandji, tratti dall'epopea del *Malat*. In un angolo – fondamentale centro dinamico – i becchini scavano indefessamente.

È in questo ambiente festivo che si incontrano-scontrano i leggendari personaggi di Saxo e Shakespeare (vedere più giù *La vita della storia*). Amleto-fantasma sarà un attore del teatro giapponese Nô; Amleto-principe un attore/danzatore afro-brasiliano; Amleto-bambino un adolescente attore balinese. Claudio, Gertrude, Polonio, le due Ophelie e i due becchini saranno interpretati dagli attori dell'Odin Teatret.

Il Nô e il Gambuh sono le più antiche tradizioni teatrali esistenti, sorte nelle corti del Giappone e di Bali e trasmesse l'una dal XIV e l'altra dal XV secolo fino ai giorni nostri, senza soluzione di continuità.

Lo spettatore viene immesso in una festa di corte dell'età rinascimentale, così come la nostra immaginazione può ri-inventarla oggi attraverso un *equivalente* della sua sostanza sensuale e spettacolare. La festa è assediata dalla continua minaccia della guerra e dal prean-

nuncio d'un crollo. Un pescatore e sua moglie non si stancano di discutere e accapigliarsi sulla saga di Amleto. Un predicatore commenta beffardo. Questo ruolo non sarà tenuto da un attore, ma da un professore di università: Thomas Bredsdorff.

In questo spazio ardente, tra magnificenza ed eleganza cerimoniale, si dipanano i conflitti e sboccia il fiore malato della tragedia.

La vita della storia – Amleto è – alla lettera – un segreto sepolto nelle fondamenta del castello. Quando è riportato alla luce, riesumato ancora una volta, rivive le gesta e la finta pazzia che lo resero famoso. Amleto-bambino si confronta con Amleto-principe i cui occhi sono stati aperti da Amleto-fantasma.

Amleto non è sepolto nel castello, ma l'intera sua storia lo è. Una storia tante volte ripetuta e così conosciuta da assumere la natura del mito. Il mito si mangia il suo tempo, come l'Uroboros si mangia la coda. Il che vuol dire che le diverse fasi della vita di Amleto e le sue potenzialità (che gli eruditi chiamano interpretazioni o versioni) possono vivere l'una accanto all'altra, così come nelle raffigurazioni dei miti i diversi aspetti dello stesso eroe si percepiscono simultaneamente (per esempio: Ercole infante, Ercole adulto, Ercole morente).

Nel nostro spettacolo la dimensione spazio-temporale segue la logica del cubismo. Le varie fasi e potenzialità della storia e dei suoi personaggi si intrecciano, entrano fra loro in relazione, confabulano e si scontrano. Così vediamo dialogare, come tre distinte voci che incarnano una sola persona, Amleto-bambino, Amleto-adulto e un paterno Amleto-vegliardo, ovvero Amleto-fantasma.

Amleto-fantasma, avvelenato e velenoso, rivela ad Amleto-bambino e ad Amleto-principe le lacrime e il sangue che si nascondono dietro la gloria e la dignità della Corte. Ispira in loro diffidenza verso le persone più vicine e care, famiglia e amici; li istruisce nelle logiche del dominio; gli instilla la doppia natura, di volpe e leone, che deve caratterizzare l'uomo di potere. Amleto-fantasma parla con le parole di Niccolò Machiavelli (ben noto nel mondo di Shakespeare e che era apparso nel prologo del *The Jew of Malta* di Christopher Marlowe). Svela ad Amleto-bambino e ad Amleto-principe le azioni criminali della madre e dello zio.

I tre Amleti hanno in comune uno humour tracotante e scherzoso, simile a quello che lega fra loro i commilitoni o i fratelli cresciuti fra difficoltà e avventure condivise. Le parole di Machiavelli ritrovano così la loro originaria carica provocatoria e la loro intelligente bal danza, il gusto inebriante delle «idee nuove», che passano dall'uno

all'altro compagno come i bicchieri quando si brinda con un buon vecchio vino.

Come contrappunto agli insegnamenti del Padre risuonano le parole dei becchini creduloni e irriverenti. Per loro, il tempo è sempre uguale, le ingiustizie sempre le stesse, identica la violenza del potere, invariate le gioie e gli affanni degli animali umani. La loro saggezza ignora i mutamenti storici. Si esprimono col linguaggio senza tempo dei proverbi, mischiano Ponzio Pilato, la strage degli innocenti e la fuga di Maria e Giuseppe ai resoconti e ai protagonisti degli odierni giornali.

Dai dialoghi fra i tre Amleti zampilla un'allegria carnevalesca, che si colora di ludica passione negli eccessi di Amleto-bambino e di clandestina violenza in quelli di Amleto-principe. Anche la sua follia è intrisa di sottile arte politica. È l'interpretazione che troviamo in Saxo, Belleforest e Shakespeare che ripercorrono i *topoi* del Primo Bruto, il tirannicida, secondo il racconto dello storico Tito Livio. La sua politica tramite la follia, fino al sacrificio, ha spinto alcuni ad assomigliare Amleto a Cristo. Gordon Craig lo immaginava steso su un divano di corte nella posa d'un Crocefisso nella sua storica messa in scena al Teatro d'Arte di Stanislavskij a Mosca.

Il fuoco della follia arde come un fuoco fatuo – e come un incendio – lungo tutto lo spettacolo. La follia di Ophelia ne è l'acme e il crudele svelamento. Squarcia il velo della recita e, per un momento, l'intero spettacolo impazzisce.

Anche Ophelia viene rappresentata contemporaneamente in due prospettive: la vergine adolescente innamorata di un sogno e la donna gravida abbandonata dal suo uomo. Da una parte la follia di una vittima, dall'altra la follia di un'eroina tragica: un suicidio patetico e il suicidio d'una belva ferita.

Questo gioco di specchi e di raddoppiamenti, di maschere e illusioni, è dissimulato da una festa che sembra non finire mai, ed è assediato dalla realtà della guerra. Dal mare e dai suoi lontani confini frotte di persone arrivano accelerando la fine del mondo del castello.

Un solo cavallo, secondo l'artificio retorico e teatrale della «parte per il tutto», materializzerà la presenza remota e incombente degli eserciti.

Il canto del gallo è tradizionalmente associato al risveglio, al tradimento e ai fantasmi. Nel nostro spettacolo verrà sostituito dall'abbaiare minaccioso dei cani ogni volta che fiutano Amleto-fantasma.

La verità ti fa marcio è il sottotitolo segreto dello spettacolo.

Cinque commenti – Le contrastanti scene, temi e prospettive dello spettacolo intrecciano cinque fili davanti agli occhi degli spettatori. Si tratta di *cinque commenti*:

- *il commento delle arance e delle ossa*: i becchini, esperti della terra, di putrefazione e fertilità, dei suoi corsi e ricorsi senza storia;
- *il commento del veleno*: gli insegnamenti machiavellici di Amleto-fantasma: come controllare le persone e dominare il corso degli eventi;
- *il commento della musica e della duplicità*: la vita di corte, la sua seducente etichetta e gli intrighi e trappole della sua dinamica sottostante;
- *il commento dalla lontananza del mare*: il pescatore e sua moglie che discutono in dialetto locale la saga di Amleto e il crollo di un regno come se fosse l'infelice storia della loro famiglia ferita;
- *il commento del testimone scettico*: un cittadino d'oggi, che parla direttamente agli spettatori commentando spregiudicatamente l'antica e mille volte ripetuta storia di Amleto.

Le cinque strade lastricate di commenti si aprono varchi divergenti nella selva di suoni e di immagini che popolano la storia de *Il Principe*. A volte le interpretano, altre volte ne vengono sommerse e lasciano disorientati. Le strade offerte al pensiero degli spettatori non spiegano ciò che si vede. Dall'incontro fra ciò che lo spettacolo dice e ciò che mostra dovrebbero scaturire memorie e sensazioni intrise di diffidenza e dubbio, esperienza contemporanea e ricordi ancestrali.

(Holstebro, febbraio 2004)

L'interesse per le pratiche, la realtà storica e la sopravvivenza dei «Teatri Laboratorio» è al centro del lavoro di ricerca dell'Odin già da qualche anno. Qui riportiamo i materiali preparatori per il convegno internazionale di Århus su questo tema, che sarà una delle tappe del ciclo di attività organizzate dall'Odin per i propri quarant'anni¹. Proprio

¹ Il convegno costituirà una delle tappe del Programma per i quarant'anni dell'Odin Teatret (settembre-ottobre 2004), che si svolgerà tra Holstebro e Århus, Danimarca:

1. Children's performances and workshops, con Udi Grudi, Brasile (a Holstebro e Ringkøbing Amt, 13 settembre-3 ottobre 2004).

2. «Tradition and innovation in Chinese Opera», seminario con lezioni, dimo-

come dimostrazione di un interesse per la storia e la cultura teatrale che si fa però anche vita quotidiana, abbiamo aggiunto il comunicato relativo alla fondazione di una struttura parallela all'Odin, il CTLS, destinato da una parte ad accogliere l'archivio del teatro e più in generale a favorire gli studi sui Teatri Laboratorio, ma, dall'altra, a essere anche un luogo di accoglienza per pratiche laboratoriali diverse. (m.s.)

2. CTLS: un centro di studi sui Teatri Laboratorio

Nell'autunno del 2002 l'Università di Århus e l'Odin Teatret hanno stabilito un accordo per la creazione del Centre for Theatre Laboratory Studies (CTLS) la cui sede sarà presso l'Odin Teatret, a Holstebro.

Il CTLS è il risultato di più di trent'anni di collaborazione tra il Nordisk Teaterlaboratorium (che è la struttura organizzativa che copre l'Odin Teatret e tutte le sue attività) e il Dipartimento di Drammaturgia dell'Istituto di Studi Estetici, all'Università di Århus.

La ricerca storica e la pratica dei «Teatri Laboratorio» costituiranno il fulcro delle attività del CTLS che si concentrerà concretamente sui seguenti punti:

1) un approfondimento del contributo artistico, tecnico, teorico e sociale operato dai Teatri Laboratorio sia nel presente che nel passato;

2) la creazione di un archivio di tutte le attività relative ai quarant'anni di vita dell'Odin Teatret, come anche la raccolta e la diffusione dei dati storici e delle influenze di altri Teatri Laboratorio;

strazioni e spettacoli. Condotta da Wu Hsing-Kuo's Contemporary Legend Theatre from Taiwan (Århus, 30 settembre 2004).

3. «Why a Theatre Laboratory?», convegno internazionale. Interverranno studiosi da Cuba, dalla Danimarca, dalla Francia, dalla Germania, dall'Italia, dalla Polonia, dalla Spagna, dagli Stati Uniti. Con dimostrazioni del Théâtre du Mouvement, Francia, di Gennadi Bogdanov, Russia, e dell'Odin Teatret, Danimarca (Holstebro e Århus, 4-6 ottobre 2004).

4. «The theatre that dances», convegno internazionale con lezioni, dimostrazioni e spettacoli. Parteciperanno il Teatr Pieśń Kozła, Polonia, il Théâtre du Mouvement, Francia, Augusto Omolú, Brasile, il Granhøj Dans e l'Odin Teatret, Danimarca (Århus, 7-10 ottobre 2004).

Per i convegni ad Århus saranno selezionati sessanta partecipanti provenienti da tutto il mondo.

(Organizzano: il Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret, il Centre for Theatre Laboratory Studies [CTLS] e l'Università di Århus. In collaborazione con il Gran Teater for Dans e il Kulturhus di Århus.)

3) la promozione di uno scambio continuo, sia nel campo pratico che in quello degli studi, all'interno di una rete di relazioni nazionali e internazionali istituita dal CTLS;

4) l'organizzazione di seminari pratici e incontri teorici sulla specificità del Teatro Laboratorio in quanto habitat di crescita individuale e professionale;

5) l'attivazione di un ambiente di lavoro che sia di stimolo concreto per studiosi e per artisti interessati a una ricerca pratica o storiografica sui Teatri Laboratorio.

Collaborazione di lunga durata – La collaborazione tra l'Odin Teatret e il Dipartimento di Drammaturgia dell'Università di Århus è iniziata nel 1966, quando due docenti del Dipartimento, Tage Hind e Christian Ludvigsen, svolsero un ruolo cruciale nel trasferimento dell'Odin Teatret da Oslo, in Norvegia, a Holstebro in Danimarca.

Nell'arco di questi quarant'anni, gli attori dell'Odin Teatret ed Eugenio Barba hanno svolto periodicamente corsi di teatro presso il Dipartimento di Drammaturgia, mentre diversi membri del Dipartimento hanno collaborato attivamente con l'Odin Teatret, soprattutto come componenti dello staff scientifico dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), un ambiente di ricerca itinerante che è una delle attività del Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret. Nel 1988, l'Università di Århus ha conferito a Eugenio Barba il titolo di dottore in filosofia *honoris causa*.

Nel marzo-aprile del 2000, il mutuo interesse professionale tra l'Università di Århus e il Nordisk Teaterlaboratorium è sfociato in un progetto interdisciplinare: un corso di tre settimane, che comprendeva spettacoli e dimostrazioni di lavoro dell'Odin Teatret, film didattici, conferenze e lezioni, e che si è svolto presso l'Università di Århus coinvolgendo studenti e docenti di letteratura, musica, drammaturgia, estetica e semiotica dell'Istituto di Studi Estetici. I risultati di questo corso sono stati raccolti in un volume, *Odin 2000*, pubblicato in inglese presso, la Århus University Press.

La creazione del CTLS si pone quindi come ultima tappa di un lungo processo di collaborazione interdisciplinare. Il Centro sarà guidato da una direttrice, Janne Risum, nominata dall'Università di Århus. Il consiglio di amministrazione conterà di quattro membri, due designati dall'Università e due dal Nordisk Teaterlaboratorium.

Prospettive del CTLS – La ricerca del CTLS sui Teatri Laboratorio si svilupperà secondo tre prospettive: la prospettiva storica, una analisi

e un intervento sulla situazione contemporanea e una progettazione per il futuro.

PROSPETTIVA STORICA. Oltre alla creazione di un archivio delle attività dell'Odin Teatret, il CTLS ordinerà e metterà a disposizione di studiosi e uomini di teatro gli altri numerosi materiali già conservati presso l'Odin Teatret: riviste, libri, film, nastri, e inoltre materiali d'archivio come programmi, fotografie, manifesti, lettere. Si tratta in buona misura di documenti e materiali raccolti o elaborati nel corso delle diverse sessioni dell'International School of Theatre Anthropology, dell'Università del Teatro Eurasiano, delle diverse attività dell'Odin Teatret, dei seminari internazionali organizzati a Holstebro.

Questa raccolta sarà organizzata secondo le più moderne tecnologie, in modo da facilitare il più possibile la sua consultazione.

Oltre ai materiali già acquisiti, il CTLS intende mettere a punto una prassi di collaborazione e di scambio con gli archivi dei maggiori Teatri Laboratorio esistenti, in particolare con il Centro Studi sul Lavoro di Jerzy Grotowski e sulla Ricerca Culturale e Teatrale in Polonia, e con il Centro di documentazione del Living Theatre, Centro Living Europa, che ha sede in Italia.

Una homepage appositamente creata permetterà la diffusione della informazione relativa agli archivi e ai suoi contenuti, in modo da permettere e facilitare la consultazione da parte di studiosi di tutto il mondo.

INTERVENTO SULLA SITUAZIONE CONTEMPORANEA. Questa prospettiva si fonda soprattutto su una ipotesi di scambi proficui tra studiosi di tutto il mondo e gente di teatro, a partire da un ampliamento e approfondimento dei rapporti più che trentennali già esistenti tra l'Odin Teatret e il Dipartimento di Drammaturgia. I membri delle due istituzioni opereranno scambi di docenti e potranno scambievolmente usufruire delle due sedi sulla base dei singoli progetti di ricerca. Inoltre collaboreranno per l'organizzazione di convegni, conferenze e progetti di ricerca.

Per l'autunno del 2004 sono stati già progettati due convegni, in occasione dei quarant'anni dell'Odin Teatret, che si svolgeranno in parte a Holstebro, presso la sede dell'Odin Teatret, e in parte ad Århus. Il primo convegno dal tema «Perché un Teatro Laboratorio?» si svolgerà dal 4 al 6 ottobre del 2004; il secondo, «Il teatro che danza», tra il 7 e il 10 ottobre 2004.

Il CTLS permetterà inoltre di svolgere nel suo ambito attività di ricerca sia a coloro in possesso di una borsa di studio per un dottora-

to di ricerca che a coloro che abbiano un titolo di studio che li abiliti a frequentare un master.

PROGETTAZIONE FUTURA. Per quel che riguarda la sua azione futura, il CTLS dovrà prendere il posto di quelle attività attualmente portate avanti dall'Odin Teatret il cui peso e il cui valore prescindano dalla vita dell'Odin Teatret stesso: attività di studio e di relazione in primo luogo. Il Centro deve proporsi come un ambiente vivo, nel quale artisti di teatro e studiosi con competenze specialistiche potranno collaborare e mantenere in vita la tradizione del Teatro Laboratorio.

Il CTLS rappresenta uno spazio per una pratica e una ricerca anomala, per generare contatti fuori dai binari tra gente di teatro e studiosi o tra artisti e studiosi di nazionalità diverse; per rendere possibili progetti che si basino su forti necessità personali e che non si adeguino alle circostanze del loro tempo, per mettere a confronto pratica scientifica e teoria artistica con metodi e con finalità sempre nuove, secondo la tradizione del Teatro Laboratorio.

3. *Nota metodologica per il convegno internazionale «Why a Theatre Laboratory?», Århus, 4-6 ottobre 2004²*

Il simposio «Perché un Teatro Laboratorio?» è stato pensato per catturare interrogativi. Non è una rassegna degli esempi storici o

² Programma del Convegno «Why a Theatre Laboratory?», Århus, 4-6 ottobre 2004.

Lunedì 4, moderatore: Jean Marie Pradier. Janne Risum: *Introduction*; Mirella Schino: *Theatre Laboratory as Blasphemy*; Exe Christoffersen: *In Search of the Essence*; Franco Ruffini: *Stanislavskij – Why a Theatre Laboratory?*; Béatrice Picon-Vallin: *Meyerhold – Why a Theatre Laboratory?*; Patrice Pavis: *Copeau – Why a Theatre Laboratory?* Ore 20.00: The Embodied Tradition – Meyerhold: dimostrazione di Genadi Bogdanov.

Martedì 5, moderatore: Clelia Falletti. Marco de Marinis: *Decroux – Why a Theatre Laboratory?*; Zbigniew Osiński e Leszek Kolankiewicz: *Grotowski and Flaksen – Why a Theatre Laboratory?*; Georges Banu: *Brook – Why a Theatre Laboratory?*; Béatrice Picon-Vallin e Georges Banu: *Le Théâtre du Soleil – Why a Theatre Laboratory?*.

Ore 20.00: The Embodied Tradition – Decroux: dimostrazione del Théâtre du Mouvement.

Mercoledì 6, moderatore: Monique Borie. Ferdinando Taviani: *Odin Teatret – Why a Theatre Laboratory?*; Raquel Carrió: *Irradiations in Latin America*; Nicola Savarese: *Irradiations in Asia*; Richard Schechner: *Irradiations in the USA. Why a Theatre Laboratory in the Third Millennium?*; Eugenio Barba: *Final Reflections*.

Ore 20.00: The Embodied Tradition – Odin Teatret: dimostrazione di Iben Nagel Rasmussen.

contemporanei più importanti, né la proposta d'una fenomenologia, né l'elogio d'un genere di teatro.

C'è veramente qualcosa che accomuna i teatri che si sono definiti o che possiamo definire «laboratorio»? Oppure si tratta soltanto della ricorrenza d'un nome?

È possibile, comparando le pratiche di teatri così diversi, individuare il profilo di un'idea condivisa, un atteggiamento, un destino, una collocazione sociale, una presa di posizione nei confronti del mestiere e dell'arte teatrale? Oppure siamo soltanto noi, a partire dalle nostre esperienze personali, a proiettare nel passato e nel presente una inesistente natura?

Abbiamo scelto alcuni esempi in contesti europei molto diversi per il periodo storico e per la cultura in cui si radicarono. Abbiamo gettato un sasso – una stessa domanda – in ognuno dei loro piccoli laghi: «Perché, quel teatro lì, possiamo chiamarlo un teatro-laboratorio?».

Non è detto, però, che la domanda sia giusta. Ma allora, perché non lo è?

Vi sono domande pertinenti, domande improprie e anche domande paradossali. Abbiamo scartato la via apparentemente più sicura: quella che procede tentando prima una definizione teorica della qualifica «laboratorio», per poi verificare la possibilità d'applicarla all'uno o all'altro degli esempi che ci fornisce la scena del Novecento in Europa.

Seguendo la via delle domande paradossali corriamo il rischio di cercare l'incerto attraverso l'incerto. Ma la via retta, che, pretende di partire dal certo, non di rado conduce con passo sicuro al gran mare ghiacciato della tautologia.

Eugenio Barba

4. Lettera ai relatori del convegno

Vorrei che il simposio «Perché un Teatro Laboratorio?» non fosse una rassegna degli esempi storici o contemporanei più importanti, né la proposta d'una fenomenologia, né l'elogio d'un genere di teatro.

Vi propongo di tenere soprattutto presente questa domanda: vi è veramente qualcosa che accomuna i teatri che si sono definiti o che possiamo definire «laboratorio»? Oppure si tratta soltanto della ricorrenza d'un nome?

Vi propongo di rispondervi per via indiretta, attraverso il modo in cui affronterete i vostri differenti temi. Per questo i titoli delle vostre relazioni hanno la forma d'un interrogativo.

Non è detto che la domanda sia giusta. Ma allora, perché non lo è?

Vi sono domande pertinenti, domande improprie e anche domande paradossali.

Per rendere più agevole il vostro lavoro, per appenderlo a un filo comune che eviti lo sparpagliamento tipico dei convegni e delle tavole rotonde (e per attizzare la vostra *vis polemica*) vi prospetto una serie di tesi alle quali io credo. Non vi nascondo che in qualche caso vi credo per istinto. In altri per esperienza. Mi conoscete e sapete che sono un egoista. Personalmente, spero di ricavare dai vostri interventi nuove idee e nuove prospettive. Soprattutto conto di capire meglio quali castelli del mio modo di pensare siano di sabbia e quali, invece, malgrado tutto, restino in piedi.

È evidente che la mia storia personale e i quarant'anni con l'Odin Teatret, determinano il mio modo di vedere. Ma non per caso. O m'illudo?

A mio modo di vedere:

1) La nozione di teatro-laboratorio non va confusa con le nozioni di teatro di ricerca, teatro d'avanguardia, terzo teatro, progetto teatrale, etc. Il fatto che molti teatri-laboratorio siano stati e siano teatri d'avanguardia, non vuol dire che avanguardia sia di per sé collegata a laboratorio.

2) Un teatro-laboratorio è caratterizzato dalla *continuità* e *coerenza* del lavoro di un gruppo stabile di persone.

3) È caratterizzato dalla ricerca di principi che possano essere considerati *fondamenti della professione teatrale*.

4) È caratterizzato dalla capacità di distinguere, nella propria esperienza, quel che è utile trasmettere indipendentemente dalle individualità delle proprie scelte estetiche.

5) Nel teatro-laboratorio la ricerca è percepita in modo simile a come avviene nel campo delle scienze. Quindi diversamente da come è percepita nel puro contesto estetico, dove è sinonimo di creatività artistica e di novità espressiva.

6) Nel teatro-laboratorio la ricerca è condotta non in vista della creazione di eventi, ma per la *creazione di un ambiente* in cui sia possibile svolgere un lavoro continuativo.

7) Nel teatro-laboratorio la ricerca mira più alla *scoperta* che all'*invenzione*.

8) Un teatro-laboratorio ha la vocazione a comporre spettacoli (a organizzare l'incontro con spettatori sconosciuti, attraverso lo spettacolo) altrettanto forte della vocazione ad approfondire le conoscenze sui fondamenti della professione scenica. Vive in questa tensione o contraddizione.

9) Fra i fondamenti della professione scenica, privilegia quelli che riguardano l'attore.

10) Malgrado le enormi differenze storiche, morfologiche e di contesto, vi è una linea di continuità, una somiglianza essenziale fra i teatri della Grande Riforma del primo Novecento e l'esperienza dei teatri-laboratorio della seconda metà del secolo.

11) Nei teatri-laboratorio l'etica non è un valore a sé stante. È l'altra faccia dell'ethos professionale.

12) Il teatro-laboratorio forse è una formula. Certo non è una proposta. È una constatazione.

Vi propongo di spigolare fra queste dodici affermazioni, scegliendo quelle che vi possono interessare per le assonanze o le dissonanze con il vostro modo di vedere. Vi prego di non farne oggetto di citazioni. Soprattutto non consideratele come se fossero lo schema d'una teoria. Non lo sono. Sono, in realtà, una confidenza. Anche di questo, infatti, sono grato al destino: di avere incontrato persone alle quali poter parlare in confidenza. In pubblico, ma come a quattr'occhi.

Eugenio Barba

Holstebro-Exeter-Cosenza, 1-8 maggio 2004

Francesca Romana Rietti

I FOGLI DELL'ALBERO GENEALOGICO.
«TEATRETS TEORI OG TEKNIKK»:
UNA CONVERSAZIONE CON EUGENIO BARBA

La rivista «Teatrets Teori og Teknikk» (Teoria e Tecnica del Teatro), abbreviata «TTT», nasce a Oslo nel 1965. La sua pubblicazione termina nel 1974, con il numero 23.

L'Odin Teatret è nato nell'ottobre 1964: un gruppo formato da autodidatti privi di una formazione professionale, che non dispongono di mezzi economici, non hanno uno spazio in cui lavorare. Eppure Barba è subito mosso dalla voglia di pubblicare una rivista.

Ma, perché mai, privi di tutto, dedicarsi proprio a una rivista?

La storia degli studi sul teatro del Novecento ci insegna a considerare le riviste che molto spesso accompagnano l'attività dei cosiddetti *teatri d'arte* come uno strumento privilegiato per comprenderne la poetica e la politica culturale. Le riviste sono state infatti, per molti di questi teatri, il luogo della diffusione delle idee, dell'enunciazione dei programmi e dei manifesti, delle dichiarazioni estetiche ed etiche; ma, soprattutto, hanno rappresentato l'espressione corale e matura del gruppo e dell'ambiente umano che ha sostanziato l'attività dei teatri del XX secolo, costituendone il vero cuore pulsante¹.

Il caso del neo-nato Odin Teatret e della sua rivista è erede diretto di questa tradizione ed elemento attivo e partecipe di questo panorama, pur presentando alcune differenze che ne fanno un'anomalia estremamente fertile dal punto di vista storiografico. Un'anomalia

¹ Per quanto concerne la Francia esiste un libro che ormai rappresenta un classico in questo campo di studi, il volume di André Veinstein, *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les Théâtres d'Art à travers leur périodiques*, Paris, Éditions Billaudot, 1955. Un panorama non esclusivamente francese è poi offerto dall'ampio studio curato da Marco Consolini e Roberta Gandolfi, *Le culture delle riviste*, apparso in «Culture Teatrali», n. 7-8, 2002-2003, pp. 256-361. Ulteriori approfondimenti bibliografici possono, inoltre, essere reperiti nella voce *Le riviste* della *Guida Bibliografica Teatro*, a cura di Fabrizio Cruciani e Nicola Savarese, Milano, Garzanti, 1991, pp. 27-31.

che è intimamente legata alla particolare biografia dell'Odin e all'eccentrica formazione professionale di Eugenio Barba. Se si prescindesse da queste peculiari radici biografiche o dalle esperienze vissute da Barba prima di creare l'Odin Teatret, ci sfuggirebbero non solo i bisogni e le motivazioni più profondi che hanno provocato la nascita di «Teatrets Teori og Teknikk», ma anche il valore del processo di scoperta, diffusione e invenzione di nuovi territori della cultura teatrale che questa rivista è stata in grado di mettere in atto.

Alle radici dell'Odin Teatret stanno, essenzialmente, l'esperienza del rifiuto dalla scuola di teatro vissuta dagli attori e l'esperienza dello sradicamento vissuta da Eugenio Barba come emigrante². Non si tratta di condizioni, di per se stesse, necessariamente emblematiche ed esemplari, ma che diventano tali quando lo sguardo cominci a prendere in considerazione le reazioni che hanno saputo generare e la resistenza creativa che a quelle condizioni di disagio il gruppo ha saputo opporre. Fin dai suoi primi passi, infatti, l'Odin Teatret ha vissuto l'obbligo di agire nella direzione della conquista di una propria identità e dell'elaborazione, quindi, di strategie in grado di conservarla; ha saputo accettare la necessità di dover inventare e disegnare le coordinate del proprio sapere teatrale. Nel suo discorso di accettazione del premio Sonning conferitogli dall'Università di Copenaghen nel 2000, Eugenio Barba ha dichiarato: «L'essenziale affiora sempre attraverso una privazione. All'origine c'è una mancanza o un'esclusione».

Ferdinando Taviani, storico dell'Odin Teatret, suo strettissimo collaboratore e consulente letterario fin dalla seconda metà degli anni Settanta, riflettendo sulla genesi del gruppo, ha scritto:

Quei pochi giovani norvegesi che nell'ottobre 1964 si sono riuniti attorno a un italiano di ventisette anni sembrano voler far teatro solo per se stessi. L'italiano vive e lavora a Oslo. Per il suo teatro troverà il nome mitico di Odin Teatret. Ma a parte questo nome di divinità non hanno nulla: né spazio, né sovvenzioni, nemmeno una vera formazione professionale. Non si rivolgono a un pubblico preciso, così come non si uniscono intorno a un preciso progetto di spettacolo. Vogliono diventare attori, ma per la maggior parte di loro questa possibilità sembra remota. [...] Barba voleva fare il regista, ma nessun teatro ufficiale era disposto a dar lavoro a un giovane dalle incerte qualifiche professionali e che, per di più, non aveva una perfetta co-

² Cfr., in questo stesso numero di «Teatro e Storia» e all'interno del dossier sull'Odin Teatret, la *Cronologia* curata da Ferdinando Taviani.

noscenza del norvegese: come avrebbe potuto, per esempio, occuparsi della dizione degli attori?

[...] L'Odin Teatret sembra nascere come un teatro che risponde solo a bisogni privati. È la risposta a una privazione³.

Anche «Teatrets Teori og Teknikk» nasce, in prima istanza, come un atto di risposta a una privazione: quella di un'eredità e di un passato che Barba, come autodidatta, non possiede, ma di cui va alla ricerca, essenzialmente, rivolgendosi alle testimonianze scritte, ai libri, ai saggi, ai trattati classici delle tradizioni sceniche orientali o alle voci di un'avanguardia, allora ancora anonima, ma che presto diverrà essa stessa fondatrice di una nuova tradizione e parte integrante della storia teatrale del XX secolo. Sono questi, essenzialmente, i testi che appariranno in «Teatrets Teori og Teknikk». È importante ricordare che è proprio in questa sede che, nella maggior parte dei casi, questi testi conosceranno la loro prima traduzione in una delle tre lingue scandinave con le quali la rivista ha, da sempre, deciso di esprimersi. Le pagine di «Teatrets Teori og Teknikk» hanno quindi, innanzitutto, il valore di rivelare e rendere pubblico quel dialogo intimo che Eugenio Barba ha segretamente intessuto, negli anni della sua formazione, con i libri. Libri che sono stati, non solo, una fonte di costante ispirazione, ma anche uno strumento privilegiato attraverso il quale scovare un proprio sistema di riferimenti storici e culturali e scoprire un personalissimo senso di appartenenza. Dialogare con i libri è, per Barba, dialogare con la storia, interrogarla; è possibilità di scoprire un patrimonio del passato con cui misurarsi per identificarsi e accettarlo o, al contrario, per rifiutarlo e trasformarlo.

È, transcendendo il presente, atto di creazione di una propria tradizione fatta di memoria e di capacità di proiettarne il senso nel futuro.

«Teatrets Teori og Teknikk», primo documento pubblico che accompagna la nascita dell'Odin Teatret, è leggibile alla luce di quanto Fabrizio Cruciani ha scritto in quel saggio in cui il teatro conosce la felice comparazione con il «luogo dei possibili»:

Ogni teatro, in quanto atto creativo, è atto di fondazione che al tempo stesso rende viva una tradizione. Il teatro creativo agisce quasi sempre in nome di un futuro possibile, di un'immanenza del presente; e lo fa spesso

³ Cfr. Ferdinando Taviani, 1964-1980: *da un osservatorio particolare*, in *Civiltà teatrale nel XX secolo*, a cura di Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 354.

attraverso l'immaginazione e la rivivificazione di un passato attraverso la «*tradition de la naissance*» nella storia. Lo fa attraverso la memoria che è selezione organizzata (e non archivio o banca dati) e conquista di identità⁴.

L'anomalia di questa rivista mi sembra stare tutta qui: nel suo essere atto di conquista di identità e di tradizione culturale, piuttosto che luogo di enunciazione di una poetica strettamente legata agli spettacoli del gruppo che la promuove. «Teatrets Teori og Teknikk» non è l'organo ufficiale dell'Odin Teatret come emblematicamente dimostra il fatto che dei ventitré numeri pubblicati dalla rivista nell'arco di nove anni solo uno, il penultimo, sarà dedicato a uno spettacolo dell'Odin Teatret, *Min fars hus* (La casa del padre), presentato per la prima volta nel 1972. Così, ciò che le pagine di «TTT» lasciano riaffiorare in maniera esemplare è la terra delle origini e della fondazione in cui l'Odin Teatret affonda e fa crescere le proprie sradicate radici. Una terra vergine solcata da quei libri a cui ancora oggi, a quarant'anni dalla nascita dell'Odin, Eugenio Barba continua a richiamarsi e a riferirsi come a interlocutori capaci di racchiudere e trasmettere un'essenza. Un dialogo ininterrotto che ritorna negli scritti di Eugenio Barba come un motivo in filigrana, leggibile in trasparenza.

Nel 1979, in un articolo per il Centre National de Recherche Scientifique di Parigi, ha scritto:

Ho avuto l'illusione che la sapienza teatrale fosse qualcosa che poteva essere carpito e posseduto. Prima andai da un vivo. Per tre anni rimasi seduto a osservare il lavoro di Jerzy Grotowski. Poi andai in India. In seguito mi rivolsi ai *livres-sources* della «scienza» del teatro. Sul mio tavolo ci sono Stanislavskij, Mejerchol'd, Brecht, gli antichi scritti di Zeami, il *Natyashastra*. C'è Ejzenštejn. Questa è stata la mia preparazione fino al giorno in cui ho cominciato a lavorare con i miei compagni dell'Odin Teatret⁵.

Oggi, a quasi venticinque anni di distanza, nell'ultimo dei suoi scritti apparsi in Italia, Eugenio Barba torna a riflettere sul valore e sulla necessità che il dialogo con la storia ha svolto nel suo percorso artistico e umano:

⁴ Cfr. Fabrizio Cruciani, *Il «luogo dei possibili»*, in *Tecniche della rappresentazione e storiografia. Materiali della sesta sessione dell'ISTA*, a cura di Gerardo Guccini e Cristina Valenti, Bologna, Biblioteca Universale Synergon, 1992, p. 48.

⁵ Cfr. Eugenio Barba, *La corsa dei contrari* (1979), in *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 93.

Il fitto dialogo con il lavoro, con le parole che venivano dal passato e con coloro che scrivevano la storia mi trasse fuori dalla mia condizione di orfano. Mi aiutò a trovare la mia famiglia teatrale e a non appartenere completamente al panorama del teatro del presente. Era la scoperta di una «tradizione familiare» molto particolare, un ambiente verticale, piantato in parte nell'attualità e in larga parte affondato nelle generazioni precedenti. [...] Oggi sono grato alla sorte che mi ha immesso nella professione come orfano dotato di nonni, sono potuto crescere in un ambiente verticale, un teatro che non sta tutto nel presente e che rende la dissidenza – prendere posizione a parte – un riflesso condizionato altrettanto caro di una casa ancestrale.

[...] Coloro che entrano nel teatro come «orfani» hanno un particolare bisogno della storia. La nostra stessa condizione ci spinge a «costruirci un passato», a inventarci una tradizione. [...] L'*invenzione di una tradizione* può significare un sentiero tracciato nella sfera buia del passato collegando punti lontani, da usare come riferimento. [...] È come una costellazione, un orientamento per la conquista della propria *differenza*, cioè della propria identità. [...]

Non esistono solo le *tradizioni*, con la loro continuità basata sull'ininterrotta tensione tra innovazione e conservazione. Esistono anche *tradizioni sconnesse* che si trasmettono attraverso la discontinuità e la contraddizione, eludendo le vie rette. Passano dall'uno all'altro elemento, diventando irriconoscibili, come è irriconoscibile, nella nuvola, l'acqua di un torrente secco.

L'insegnamento dei maestri – e dei nonni – non si estingue, né si trasmette. Evapora. E va a piovere dove meno ce lo aspettiamo⁶.

«Uno dei modi migliori per far rivivere il pensiero di un uomo», ha scritto Marguerite Yourcenar, «è ricostituire la sua biblioteca».

Riporto ora la trascrizione della storia di «Teatrets Teori og Teknikk» raccontatami da Eugenio Barba a Holstebro, nella sede dell'Odin Teatret, il 4 aprile del 2004:

Durante i miei anni di studio in Polonia avevo letto centinaia di libri sul teatro, e la maggior parte mi erano sembrati nuvole erudite e polveroni di parole. Sognavo di scovare dei testi, o distillare dei frammenti di articoli o libri che, ai miei occhi, costituissero il nucleo essenziale di conoscenze con cui un giovane attore o regista dovesse confrontarsi.

A Oslo, nel 1964, appena fondato l'Odin Teatret, volevo pubblicare una rivista. Certo, non avevo soldi, lavoravo con un gruppo di dilettanti, ma un mio amico pittore mi raccontò di aver convinto Tore Giljane, il capo redattore della rivista mensile di architettura «Bonytt» (Novità sull'abitare), a pubblicare due volte l'anno un supplemento di pittura contemporanea. Mi

⁶ Cfr. Eugenio Barba, *Nonni e orfani*, «Teatro e Storia», anno XVII, n. 24, 2002-2003, pp. 329-344. In particolare, le citazioni sono prese dalle pp. 334 e 340.

rivolsi subito a Giljane chiedendogli se fosse interessato a estendere questa iniziativa anche al teatro. E, stranamente, lui accettò: tre volte all'anno, all'interno della rivista sarebbe apparsa una sezione di venti pagine dedicate al teatro. «Bonytt» aveva una grande tiratura, ottomila esemplari, andava dappertutto, nelle sale d'aspetto dei dentisti, negli uffici statali, nelle banche e, naturalmente, negli ambienti del design scandinavo. Di queste ottomila copie Giljane me ne avrebbe affidate, come compenso, mille. Decisi di stamparle come supplemento separato non in carta patinata come il resto della sua rivista, ma in una carta a buon mercato.

Il primo numero di «TTT» uscì, sia all'interno del mensile «Bonytt» che come rivista a sé stante, nell'ottobre del 1965. Quattordici pagine erano dedicate a Jerzy Grotowski e le ultime sei a Jacques Poliéri, regista, scenografo e architetto francese d'avanguardia che avevo conosciuto a Parigi quando ero andato a parlargli di Grotowski. Poliéri aveva curato un numero estremamente interessante di «Architecture théâtrale» dedicato allo spazio scenico del XX secolo e, nel 1960, aveva inventato il «teatro anulare mobile», in cui gli spettatori erano circondati dallo spettacolo.

Il secondo numero apparve nel febbraio del '66 pubblicando, per la prima volta in Europa occidentale, il *Sistema delle azioni fisiche* di Stanislavskij. L'avevo letto in polacco e l'avevo tradotto in norvegese per «TTT». Sin dall'inizio, infatti, la rivista aveva ambizione di essere scandinava, ovvero di pubblicare i suoi articoli in norvegese, danese e svedese. Era una scelta piuttosto assurda, è come se oggi decidessimo di stampare una rivista del Mediterraneo con gli articoli in italiano, spagnolo e portoghese, le tre lingue che più si avvicinano. I lettori, con un certo sforzo, si orienterebbero ma si troverebbero sempre di fronte a lingue diverse. Eppure fu proprio la compresenza delle tre lingue scandinave una delle mie aspirazioni accanto alla volontà di diffondere alcune esperienze teatrali fondamentali del passato o del presente. Quindi, niente cronaca o riferimenti all'attualità. Tutta l'attenzione era rivolta a come le idee, le concezioni e le visioni influenzino tangibilmente l'artigianato teatrale o emergano da questo. Insomma, c'era già quella miscela di valori e di principi tecnici che in seguito ho considerato necessari non solo per chi si avvicini al teatro, ma anche per chi, pur avendo già una propria competenza, si trovi a confrontarsi con realizzazioni e idee fuori dal comune come quelle di Grotowski o di Poliéri.

Il terzo e il quarto numero, dell'autunno del '66, erano dedicati ad Antonin Artaud e Stanislaw Witkiewicz. *Le théâtre et son double* di Artaud era uscito in Francia solo nel 1964, quindi nel '66 si era ancora lontani dal grande boom e dalla diffusione che poi avrebbero avuto i suoi scritti e la sua figura. Avevo incluso alcuni articoli tratti da *Il teatro e la peste* e il *Secondo manifesto del Teatro della Crudeltà* e, nello stesso tempo, anche un saggio di Margaret Mead e Gregory Bateson sul tema della trance a Bali. Mi sembrava importante inserire un testo simile dal momento che Artaud, quando parla del teatro balinese, affronta questo tema senza avere alcuna conoscenza del contesto. Seguivano degli articoli di Witkiewicz, il pittore-

drammaturgo polacco che, negli anni tra il Venti e il Quaranta, era sostenitore della «forma pura» (*czysta forma*), una dimensione profonda inerente a un certo tipo di pittura, letteratura e teatro. È lui l'autore di quelle opere teatrali che sono state la fonte di ispirazione di Tadeusz Kantor. Per tutta la sua vita Kantor ha messo in scena testi di Witkiewicz. Con *La classe morta*, dopo questo lungo tirocinio, trova la sua autonomia. La parte finale di questo numero doppio conteneva disegni di Artaud e di Witkiewicz.

Il quinto numero, del 1967, aveva come titolo *L'autore drammatico come regista del proprio testo*. Era stato curato da Christian Ludvigsen, consulente letterario dell'Odin, docente dell'Università di Århus e noto traduttore, in particolare delle opere di Ionesco e Beckett. Intorno alla metà degli anni Sessanta, Christian Ludvigsen aveva fondato a Copenaghen il Fjølteatret, un teatro la cui influenza fu notevole per il suo repertorio di testi contemporanei. Era stato lui a organizzare la tournée dell'Odin ad Århus nel 1965 e a scrivere le prime recensioni di «Teatrets Teori og Teknikk» in Danimarca. Christian voleva che io andassi a dirigere la scuola teatrale del teatro municipale di Århus dove lui lavorava come *dramaturg*. Il direttore, Edwin Tiemroth, era d'accordo, ma io posi come condizione di avere come aiutanti i miei attori dell'Odin. Non fu possibile e subito dopo si presentò, nel '66, la possibilità di trasferirci con l'Odin qui a Holstebro. Tuttavia, con Christian Ludvigsen si era stabilito uno stretto rapporto di amicizia e di collaborazione al punto che lui divenne, come ho detto, il nostro consulente letterario. Nel numero doppio di «TTT» da lui curato, l'attenzione era rivolta alle indicazioni inserite dall'autore drammatico nel suo testo, indicazioni che, oltre a rivelare la sua concezione spaziale e visiva, sono una guida verso lo spettacolo come organismo vivente. Vorrei sottolineare che in questo numero Christian Ludvigsen pubblicò per la prima volta in Danimarca – siamo nel '67 – una pièce di Beckett con i suoi numerosi e meticolosi commenti, affiancandoli alle descrizioni di registi scandinavi che avevano messo in scena le sue opere. Una sezione era dedicata a Jean Genet, ai suoi testi, alle sue proposte di come dirigere e recitare *Le serve* e *Il balcone* e con la lunga lettera indirizzata a Roger Blin sulla maniera di mettere in scena *I paraventi*. Le fotografie provenivano da Parigi o dai diversi luoghi della Scandinavia in cui i testi erano stati messi in scena.

La rivista continuava a essere stampata a Oslo come un estratto di «Boknytt» anche se già dal giugno del '66 l'Odin si era trasferito a Holstebro. Quindi, Tore Giljane doveva venire in Danimarca con le bozze di stampa per fare con me l'impaginazione, che veniva stampata a Oslo. Era una soluzione complicata anche perché l'Odin Teatret non era più un teatro norvegese. Con Giljane decidemmo che l'Odin avrebbe pubblicato «Teatrets Teori og Teknikk» in Danimarca. Molto generosamente, mi cedette gratuitamente il titolo e i diritti. Da allora, la rivista cambiò veste: da venti pagine passò a quarantotto, poi a sessanta e, soprattutto, si trasformò in un quadrimestrale.

Il mito della Commedia dell'Arte fu il primo numero stampato in Dani-

marca (sesto della rivista) nel 1968, in concomitanza con un seminario organizzato dall'Odin sullo stesso tema⁷.

Si apriva con un panorama storico introduttivo di Sandro d'Amico. Poi vi erano dei testi di Pier Maria Cecchini, Niccolò Barbieri, Evaristo Gherardi e dei Riccoboni, uno scritto di Jean-Gaspard Deburau, un articolo di Christian Ludvigsen con estratti dai testi di Goldoni e un'analisi del rapporto tra la Commedia dell'Arte e Shakespeare, Tieck, Lessing, e vari autori scandinavi. Naturalmente c'erano alcuni scritti di Mejerchol'd sulla Commedia dell'Arte, e i programmi della sua scuola nel 1914-15. Vi era uno scritto di Gorčakov su Vachtangov, uno su Evreinov di Tage Hind, uno di Giorgio Strehler – *L'attore e la maschera* –, uno di Ettore Capriolo, un altro di Dario Fo e uno mio su Mejerchol'd-Dappertutto. Tieni presente che alcuni dei testi russi qui pubblicati alla fine degli anni Sessanta si sarebbero diffusi solo nel corso degli anni Ottanta.

Decisi di concentrare il numero successivo, il 7, su Grotowski. Come ho scritto nella *Terra di cenere e diamanti*, pensai di tradurre alcuni suoi scritti in inglese e di stampare «TTT» come un libro. Nacque così *Per un teatro povero*⁸ di Grotowski che tanta ripercussione ebbe sul teatro contemporaneo: nel giro di due, tre anni il libro di Grotowski fu pubblicato in una dozzina di paesi, per non parlare delle edizioni pirata. Per noi, però, *Per un teatro povero* fu un libro difficilissimo da distribuire e amministrare. Dopo questa esperienza stabilii che uno dei tre numeri annuali sarebbe stato un libro fondamentale nella storia del teatro. Come «Teatrets Teori og Teknikk» ne sono stati pubblicati quattro, oltre a *Per un teatro povero: Il teatro politico* di Erwin Piscator nel 1970, con un'introduzione di Sam Besekov, un regista danese che aveva lavorato con il regista tedesco; *L'arte segreta del Nô* di Zeami nel 1971; *Un'antologia degli scritti* di Sergej Ejzenštejn nel 1972 e *Il teatro teatrale* di Vsevolod Mejerchol'd nel 1974, come ultimo nu-

⁷ Come ricorda Eugenio Barba in *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia. Seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 111-117, appena un mese dopo essersi trasferito in Danimarca, nel luglio del 1966, l'Odin Teatret organizzò un seminario con Grotowski, Cieslak e Stanislaw Brzozowski, attore del teatro di pantomima di Wrocław. Il tipo di attività che vi si svolgeva era completamente nuovo per quell'epoca: training, esercizi fisici e vocali, il lavoro che non partiva dall'interpretazione del testo e l'idea stessa di un seminario concepito come una situazione pratica e non teorica di lavoro per l'attore. Si inaugurò così una tradizione che durò fino alla metà degli anni Settanta: l'Odin organizzava due seminari all'anno. Uno di una settimana su un tema specifico (Commedia dell'Arte, Linguaggio scenico, Teatro politico) e uno più lungo sul training. A partire da questo momento, le pagine di «TTT» diventano anche uno strumento per documentare e diffondere l'attività svolta nel corso di questi seminari e, soprattutto, un luogo di approfondimento e riflessione teorica sui diversi temi in essi affrontati.

⁸ Cfr. Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti*, cit., pp. 117-123.

mero, il 23, di «TTT». Riguardando e sfogliando questi ventitré numeri si ritrova quel nucleo di artisti e riferimenti storici che diventeranno il leitmotiv, la litania di presenze nei miei scritti. Attraverso «TTT» affiora il mio albero genealogico.

Nel numero 8, sempre del '68, dedicato alla Pedagogia, venne pubblicato uno scritto di Peter Brook e uno di Charles Marowitz, il regista americano che aveva lavorato alla stagione del Teatro della Crudeltà alla Royal Shakespeare Company nel 1963. Marowitz era stato invitato dall'Odin nel 1967 e aveva diretto un seminario insieme con Grotowski. Seguiva uno scritto di Joseph Chaikin, l'attore-regista fondatore dell'Open Theatre, anch'egli invitato a fare un seminario da noi nel 1969 con Grotowski e Jolanda Rodio. Al tema dell'apprendistato erano dedicati gli scritti di Charles Dullin e di Louis Jouvet, due dei fondatori del Cartel e grandi maestri del teatro francese del Novecento. Il numero si chiudeva con una trascrizione del seminario tenuto all'Odin da Grotowski, nell'estate del '68. La trascrizione era stata fatta dal giovane Marc Fumaroli che diventerà un importante studioso del Barocco ed è oggi Accademico di Francia. È bene non dimenticare che, malgrado il valore storiografico e di assoluta novità degli scritti presenti nella rivista, per vendere gli ottocento esemplari di «Teatrets Teori og Teknikk» ci volevano alcuni anni. Anche perché continuavamo a pubblicarla nelle tre lingue scandinave, il che non rendeva la sua lettura più facile.

Il numero 9 di «TTT», del 1969, trattava il tema dell'attore e della supermarionetta, con scritti di Heinrich Von Kleist e di Gordon Craig. Riportava le trascrizioni del seminario «Il linguaggio scenico» tenuto quello stesso anno all'Odin da Etienne Decroux, Jacques Lecoq e Dario Fo. Vi erano anche dei testi di Decroux, pubblicati solo in Francia in *Paroles sur le mime*, un articolo di Jean-Louis Barrault, un altro di Jacques Lecoq e infine uno di Roberto Mazzucco su Dario Fo.

Il numero 10, ancora del 1969, è anch'esso diviso in due parti: una sulla psicologia teatrale con saggi di psicologi sulla nevrosi e l'attore, sulla paura, sul fenomeno della trance a Bali e sul training socio-psicologico; e una seconda parte dedicata al nuovo seminario sul linguaggio scenico che era stato riproposto all'Odin, questa volta senza Decroux, ma con Jean-Louis Barrault che avevo invitato, dopo la sua espulsione dall'Odéon nel '68. Madeleine Renaud presentò *Oh les beaux jours* con la regia di Roger Blin. Quindi trascrizioni dei discorsi di Lecoq e Fo durante il loro seminario a Holstebro.

Il numero 11 è il secondo dei nostri libri, quello di Piscator.

Il 12, del 1970, era interamente dedicato all'Ottobre teatrale con un testo di Angelo Maria Ripellino sul Costruttivismo, un mio articolo su Mejerchol'd e una selezione di testi di Ejzenštejn e Mejerchol'd.

Il numero 13, sempre del '70, affrontava la tematica del teatro popolare. Due saggi di Christian Ludvigsen introducevano testi di Federico García Lorca, Jean-Paul Sartre, Bernard Dort, Jean Vilar, Paolo Grassi e Giorgio Strehler. Seguivano un articolo sul Living Theatre e un saggio di Chiang Ching, la moglie di Mao Tse-tung, sulla rivoluzione all'Opera di Pechino.

Guarda: questo numero ha già più di sessanta pagine, una veste grafica più elegante e, in onore del teatro popolare, è stampato su carta patinata.

Il 14, ancora del '70, è dedicato all'arte dell'attore. In apertura, un saggio di Franco Quadri tracciava una panoramica storica sul teatro americano degli anni Settanta e sul teatro contro il sistema. Seguivano dei saggi di e sui grandi maestri del teatro del XX secolo: Gorčakov sul lavoro con l'attore di Stanislavskij, Vachtangov – *Teatro e azione* –, Artaud con un piano di messa in scena di un'opera di Strindberg, una lettera di Dullin a Roger Blin, uno scritto di Pudovkin sulla differenza tra la ricezione di un film e di un'opera teatrale, e un testo di Michail Čechov sull'improvvisazione e il lavoro collettivo. Ancora oggi, quando vedo che nel 1970 già pubblicavamo un suo testo, resto impressionato⁹.

Il numero 15, del 1971, era anch'esso incentrato sull'arte dell'attore, ma in Cina e in Giappone. Un mio scritto introduceva al teatro Kabuki, e poi seguivano dei testi destinati a diventare dei veri e propri classici dell'argomento: un saggio di Paul Claudel sul Kabuki, degli scritti di Ejzenštejn e di Bertolt Brecht sul teatro cinese e su Mei Lanfang, un altro di Dana Kalvodova, un'esperta cecoslovacca di teatro cinese e un saggio di Colin Mackerras, uno specialista australiano, sull'Opera di Pechino dopo la rivoluzione. In un altro mio articolo analizzavo il concetto di straniamento nei formalisti russi, in Brecht e nel Nô e descrivevo il modo in cui, nelle tre diverse tradizioni, veniva raggiunto questo particolare effetto. Il numero si chiudeva con un «Calendario della Rabbia», un panorama sull'underground americano. In «TTT» comincia a esservi una compresenza tra quella che consideravo l'essenza delle esperienze del passato e l'emergere di fenomeni nuovi che sembravano negare o riscoprire il passato.

Il numero 16 del 1971 è il terzo libro, quello di Zeami.

Il numero 17, del 1972, è connesso a un seminario organizzato dall'Odin nel 1970 sul «Mito del teatro politico e il fenomeno del teatro di gruppo in Scandinavia». Ha quasi cento pagine, ed è un vero libro bianco con i formulari proposti ai vari gruppi partecipanti e tutte le loro risposte. Il numero era stato curato in collaborazione con il sociologo italiano Mino Vianello, che aveva partecipato a tutto il progetto del seminario.

Con il numero 18, del 1972, iniziò l'ultima fase di «Teatrets Teori og Teknikk». Era ancora un numero dedicato al *Training di Grotowski* e conteneva i suoi testi più recenti: *Non attore, ma figlio dell'uomo*, *Sulla voce*, *Il training fisico*. Accanto a questi c'era uno scritto di Ryszard Cieslak, *Pensieri e dubbi* e un saggio di Maria Krysztof Byrski, specialista polacco di teatro

⁹ Per avere un'idea di quanto sia stata precorritrice «TTT» nella sua opera di diffusione e scoperta di testi, poi rivelatisi fondamentali per la storia e la conoscenza del teatro del Novecento, va ricordato, per esempio, che in Italia la raccolta antologica degli scritti di Michail Čechov, *All'attore*, sarà pubblicata solo nel 1984 dalla Casa Usher di Firenze.

indiano, su *Grotowski e la tradizione indiana*. In chiusura veniva riportata una lettera molto critica indirizzata da Eric Bentley a Grotowski: *Caro Grotowski*.

Il libro di Ejzenštejn, del 1972, è il numero 19 della rivista.

Il numero 20, del '73, era incentrato sulla figura di Dioniso con articoli di Martin Berg (che lo aveva curato), di Roger Bastide sulla disciplina e la spontaneità nella trance afro-americana, di Jean Brun, uno storico francese di storia delle religioni, di Sam Keen – *Manifesto per una teologia dionisiaca* – e ancora uno di Grotowski, *Il teatro e il rito*. Vedi, alla fine, Grotowski c'è sempre, in qualunque contesto: nel teatro religioso, in quello politico... Quindi uno scritto di John Kane, *Plotting con Peter Brook* e uno di Emilio Servadio sul teatro e lo spettatore.

Nel numero 21 del 1974 si tornava di nuovo all'Asia, in particolare al Barong balinese e al Kathakali indiano, con scritti di Miguel Covarrubias, *Il teatro magico di Bali*, e di Leonard C. Pronko, *Sul sogno balinese di Artaud*, poi altri due scritti sul teatro asiatico. Alla fine del numero era presente un mio articolo sul Kathakali, già apparso nel 1964 nella rivista danese «Vindrosen» e in altre riviste europee e americane¹⁰.

Nel penultimo numero, il 22, del 1974, pubblicammo una selezione delle lettere che avevamo ricevuto dai nostri spettatori dopo le repliche in Danimarca di *Min fars hus* (La casa del padre). Nella fase finale delle prove per questo spettacolo ero disorientato, persino un po' depresso, perché non trovavo una struttura narrativa simile a quella dei nostri spettacoli precedenti, *Ornitofilene* o *Kaspariana*. *Min fars hus* mi sembrava nebuloso perché non esistevano i personaggi, un po' come nell'ultimo spettacolo che stiamo finendo di preparare ora, *Andersens drom* (Il sogno di Andersen). Decisi di invitare a vedere lo spettacolo gli alunni di tutte le scuole, dai bambini dell'asilo fino agli studenti del liceo, chiedendogli di scriverci i loro commenti. Questa iniziativa mi spinse in seguito a consegnare allo spettatore, dopo lo spettacolo, una lettera, il cui testo pubblicato in questo stesso numero di «TTT» diceva: «Caro spettatore, vorremmo continuare il nostro dialogo iniziato con te; in passato facevamo degli incontri per parlare dopo lo spettacolo, ma abbiamo notato che in questa situazione non tutti si sentono sicuri di poter esprimere liberamente il proprio parere. Noi però desideriamo ricevere e sentire l'espressione diretta di ogni singolo spettatore e, per questo, ti invitiamo a mettere sulla carta le tue reazioni a questo spettacolo, attraverso degli scritti, dei disegni o altro ancora. Nello stesso tempo ci puoi raccontare chi sei: la tua età, il tuo sesso, la tua professione, oppure restare anonimo, se lo preferisci. Un saluto».

¹⁰ Il lungo saggio di Barba sul teatro Kathakali ebbe una grande diffusione: venne pubblicato a Parigi in «Les Lettres Nouvelles», nel 1965; a New Orleans in «Tulane Drama Review» nel 1967; a Milano in «Teatro 2» e in «Teatro» tra il 1967 e il 1969 e, tra gli anni Ottanta e Novanta, ancora in Polonia, Messico e Turchia.

I bambini dell'asilo fecero dei disegni, come questo che illustra la copertina della rivista, mentre quelli più grandi ci scrissero le loro reazioni immediate. Queste lettere hanno avuto una profonda influenza su di me. Spesso i ragazzi confessavano di non aver capito molto, di aver trovato lo spettacolo assurdo o sconnesso, eppure ammettevano di essere rimasti affascinati dalle azioni e dalle sonorità degli attori. Alcuni si erano commossi senza capire bene il perché. Queste lettere mi fecero intuire che esiste un livello teatrale che agisce e corrode al di là di qualsiasi logica narrativa. In questo penultimo numero di «Teatrets Teori og Teknikk» pubblicammo una selezione delle lettere degli spettatori di *Min fars hus*, uno spettacolo per soli sessanta spettatori. Questa è la prima e l'ultima volta che «Teatrets Teori og Teknikk» pubblicherà qualcosa che riguardi l'Odin Teatret. C'è poi l'ultimo numero, il 23, del 1974, che è il libro di Mejerchol'd, *Il teatro teatrale*.

Chiedo a Eugenio Barba il perché dell'interruzione della rivista.

Credo di averla interrotta perché ero io a occuparmi di tutto: scrivevo agli autori per chiedere articoli, cercavo le illustrazioni, seguivo il lavoro in tipografia, correggevo le bozze e l'impaginavo, e nello stesso tempo guidavo il training, preparavo gli spettacoli, organizzavo i seminari. Insomma, ero solo, non c'era nessuno che mi aiutasse. Dal 1970, con *Ferai*, cominciammo a essere conosciuti e ad andare in tournée all'estero. Avevo ancora meno tempo per dedicarmi alla rivista. Inoltre, i temi che vi erano stati affrontati erano ormai nell'aria, molti ne scrivevano, prendevano posizione. Era la stessa cosa che succedeva con i seminari: continuammo a organizzarli fino alla metà degli anni Settanta, poi altri teatri, istituzioni e associazioni cominciarono a farlo, a Copenaghen, ad Århus. Diventarono iniziative abituali. Così all'Odin ci concentrammo sui seminari di teatro-danza asiatico dei quali, in quel momento, nessuno si occupava. Quando anche l'interesse per il teatro-danza asiatico si diffuse, smettemmo, e ci concentrammo sull'esperienza del teatro nelle regioni senza teatro, inventando il baratto e costruendo reti di teatro di gruppo. Successivamente nel 1979 iniziò l'attività dell'ISTA, International School of Theatre Anthropology, con le sue lunghe sessioni internazionali. Una volta che hai aperto una strada e ti sei reso conto che ci sono altre persone che lo fanno anche meglio di te perché hanno altre possibilità, devi occuparti d'altro.

Al di là di ciò, il vero motivo è stato che non riuscivo più, tra tanti impegni, a trovare il tempo di dedicarmi alla rivista. Nel 1974, andammo a soggiornare a Carpignano e iniziammo a viaggiare in America Latina. Furono soggiorni lunghi, che aprirono un nuovo campo di problematiche e di interrogativi, che incisero nel lavoro dell'Odin e nel mio modo di pensare il passato e il presente.

La situazione dell'Odin Teatret non poteva che esserne profondamente e radicalmente trasformata.

Spengo il mio registratore. Eugenio Barba chiude, con cura, l'ultimo numero della rivista, la sua rivista. Nel corso di tutto il racconto non ha smesso di sfogliare e quasi accarezzare queste pagine con lo sguardo curioso e, a tratti, ancora incredulo. Ho condiviso il piacere di chi, a quarant'anni di distanza, mantiene un intatto stupore e un'antica meraviglia. Esco da quella stanza e visioni di pagine e pagine passano davanti ai miei occhi, come le foglie di un albero scosso dal forte vento della memoria.

Di ritorno nella mia stanza, a Roma, sfoglio le pagine dei miei libri. Mi imbatto in questa frase di Cesare Pavese: «Avere una tradizione è meno che nulla, è solo cercandola che si può viverla».

Eugenio Barba

LA CONQUISTA DELLA DIFFERENZA.
LETTERA A UNA STORICA
SULL'INDETERMINATEZZA
DELLA MEMORIA AUTOBIOGRAFICA

Cara Mirella,

mi chiedevi recentemente cosa si senta stabilendo un record di longevità. Nell'ottobre del 2004, l'Odin Teatret ha compiuto quarant'anni. È tentante fermarsi un momento e guardare in quale contrada ci hanno portato tanti anni di teatro. E riflettere sulla propria storia.

Ma le riflessioni condotte sulla propria pelle seguono sempre linee contorte, e procedono per divagazioni e sovrapposizioni, ripercorrendo vecchie idee e storie conosciute. Possono eludere la tentazione di un assennato bilancio solo sotto forma di reazione istintiva alle domande di qualcun altro. Anche le considerazioni personali – come i sentimenti di cui parlava Stanislavskij quando metteva in guardia gli attori dal rappresentarli direttamente – sboccano in pensieri addomesticati, se ci illudiamo che la nostra memoria possa dar loro forma. Le riflessioni che ci raccontano sono *reazioni*. Dipendono dall'azione di un partner reale o immaginario che ci decida a reagire.

Una reazione e molte domande

Un partner, in questo caso, l'ho avuto, ed era reale. Una serie di domande circostanziate e stringenti da parte di un amico mi ha obbligato a osservare la vicenda mia e dell'Odin Teatret in una luce straniata. L'amico, Ian Watson, mi intervistava un paio di anni fa per un suo libro su multiculturalismo e teatro. Secondo lui, la storia dell'Odin avrebbe potuto sintetizzarsi nella formula dell'esperienza e della pratica multiculturali. Lo dimostrava elencando una serie di elementi concreti.

Diceva:

Siete un teatro fatto di persone provenienti da differenti paesi, lingue e continenti. La vostra storia è il risultato di una serie di emigrazioni. Per lun-

ghi periodi vi radicate in paesi lontani dalla Danimarca. I vostri spettacoli sono spesso poliglotti. Oltre al normale commercio di opere e progetti teatrali, praticate anche il *baratto*, scambiate cioè i vostri spettacoli con i prodotti culturali dei gruppi che vi ospitano, feste, danze, musiche, canti, attività artistiche e performative, in villaggi lontani o scuole, ospedali, carceri, associazioni di quartiere. Avete coniato il termine bizzarro *transformances* per indicare quei progetti che non si limitano alle performance, ma mirano a trasformare, per un breve periodo, il volto di una città, fanno affiorare e rendono visibili, in forma di rappresentazioni, le sue diverse componenti, le differenti culture che la abitano, intrecciandole e mettendole in relazione.

Aggiungeva la prova del nove di questa nostra vocazione al multiculturalismo: il fatto che accanto all'Odin fosse sorta l'ISTA – International School of Theatre Anthropology –, che dal 1979 raduna nelle sue diverse sessioni attori, registi, maestri di teatro e studiosi dei diversi continenti, teatri d'Oriente e d'Occidente.

Quando insomma sosteneva che la definizione di «teatro multiculturale» sarebbe stata calzante non potevo dargli torto. Eppure, non riuscivo a dargli ragione.

Qual è il senso della longevità del nostro teatro? Che sia fatto da persone e per persone di origini differenti, o persino di differenti tradizioni culturali e teatrali, non mi sembra rilevante. Mi interessa altro: la possibilità che il contatto con mondi diversi diventi una via per prendere le distanze da se stessi, dalle proprie origini, dal proprio mondo di appartenenza. Per dare origine a qualcosa d'altro.

A me, della storia dell'Odin Teatret, delle persone che abbiamo incontrato, delle relazioni che abbiamo instaurato, delle nostre strategie di sopravvivenza, interessa soprattutto l'aspetto del rifiuto e dell'evasione. Un modo lungo e testardo di perseguire una *nostra* differenza. Differenza da chi? E da che cosa?

L'amico Ian Watson era più sorpreso che deluso dalla mia riluttanza. Cominciò a chiedersi come mai io fossi così renitente a impostare la questione da un punto di vista generale e tendessi continuamente a rispondere alla luce della mia autobiografia. Sfuggivo alle esigenze del lavoro intellettuale? Mi rifiutavo di allargare l'angolo della mia visuale? È vero, l'atteggiamento autobiografico è spesso un modo per disimpegnarsi. Mi sentivo forse assediato dalle esigenze di tracciare un bilancio oggettivo? Oppure miravo a un altro bersaglio?

Se guardo la storia dell'Odin Teatret, specie ora, quando essa è in gran parte alle nostre spalle, vedo qualcosa di completamente diverso da un intreccio e dialogo di culture. Vedo il teatro come luogo

paradossale, in cui la creazione di un'opera comune presuppone non solo personalità diverse, ma ferocemente, egoisticamente distanti tra loro, non solo con culture differenti, ma persino con fini, ideologie, sensibilità contrastanti.

Le domande di Ian Watson mi costringevano a chiedermi: se le mie scelte non erano il desiderio e il tentativo di allargare i confini del mio territorio culturale, da cosa derivavano? Cosa ho cercato per tanti anni, con tanta ostinazione?

E così, mi sono ritrovato e ripercorrere mentalmente vicende che conosco bene cercandone i perché, e trovandomi di nuovo disorientato. Mi servivano modi inusuali per orientarmi, nuove parole.

Le parole, però, non sono mai nuove. Quel che cambia è la luce che le illumina e le ombre che le accompagnano. Luci e ombre complementari ora battaglia in maniera inconsueta intorno a un termine logoro: differenza.

La differenza può essere sperimentata come una circostanza data, che genera sofferenza, oppure orgoglio. Ma credo che la differenza possa essere anche un punto d'arrivo, una difficile conquista. Quando si è giovani, ci si sente come un punto nero in un mondo cui non si appartiene. Invecchiando, è questa non appartenenza che, a volte, ci consente di vivere nel mondo. Abbiamo imparato quanto vale una differenza che incuta rispetto.

La propria terra

Quando ero adolescente, nel profondo Sud dell'Italia, bastava che mi spostassi di pochi chilometri verso nord per sentirmi straniero, per essere «diverso». A Gallipoli, dove crescevo come figlio d'una famiglia borghese, ignoravo completamente le manifestazioni della cultura «popolare». Molti anni dopo, ho appreso con stupore, dai libri di Ernesto De Martino, che avevo vissuto nella culla del tarantismo: trance, musica e danze strutturate in una cerimonia terapeutica e performativa della cui esistenza non avevo avuto il benché minimo sospetto.

Per tre anni, ho studiato in una scuola militare. A diciott'anni, disgustato dalla disciplina, sono fuggito il più lontano possibile. In Norvegia, come emigrante, ho dovuto far fronte al problema vitale di integrarmi in un contesto dove i costumi, la mentalità, le relazioni fra i sessi, le gerarchie di lavoro diventavano per me veri e propri traumi culturali. Ho dovuto riadattare il mio modo di comportarmi, a parti-

re dalle radici. Persino la mia coscienza storica veniva profondamente rimodellata. Mi avevano insegnato che nel 1936 l'Italia aveva occupato l'Etiopia per portare la civiltà a una popolazione barbarica. Quante volte mia madre aveva ripetuto: mentre tu nascevi, tuo padre era un coraggioso capo militare in quella guerra. E ora, i norvegesi e i loro libri mi parlavano d'una guerra di sterminio. Lo shock culturale colpiva la mia stessa identità personale. Vi furono molti altri shock.

Abbandonai il mio ambiente borghese e la calda, cattolica Italia meridionale, perché non riuscivo a identificarmi nella storia, nei miti, nelle nostalgie e negli ideali del mio paese e del mio ambiente. Assunsi l'identità sociale d'un emigrante, un lavoratore meridionale in un universo completamente opposto: la fredda, luterana Norvegia. In questo mondo proletario, scoprii la lotta di classe, l'efficacia dello sciopero e della solidarietà, ma anche la xenofobia e il razzismo. Ero un *dago*, un *wop*. Sono termini intraducibili, perché individuano preconcetti ricorrenti in situazioni lontane. In Italia, gli emigrati che dal Sud si recavano a lavorare al Nord erano detti «terroni». Ma io, anche se fossi andato da Gallipoli a lavorare a Milano o Torino, pur essendo un «terrone», mi sarei portato dietro i segni della mia provenienza borghese. In Norvegia, invece, l'emigrazione era completa: dal mio paese, dalla mia lingua, dal mio passato e dalla mia classe sociale. Dovetti imparare a parlare e pensare in norvegese, tendendo sempre l'orecchio per decifrare il sottotesto delle parole e dei comportamenti attorno a me. La mia condizione esistenziale mi rese «differente», e questa posizione non era mai neutra. Per alcuni norvegesi era un elemento negativo, per altri rappresentava, invece, una qualità. A quel tempo non fu certo un atto pieno di consapevolezza, ma ora non posso confondermi: lasciare l'Italia comportava la scelta di abbandonare le mie più profonde radici, italiane e borghesi, quelle che avrebbero dovuto e potuto proteggermi.

Il mio fortissimo desiderio di fuoriuscire dal background italiano non si tramutava nella voglia di diventare norvegese. Mi rendevo oscuramente conto che le «radici culturali» sono sinonimo di confinamento, d'orizzonte ristretto. Volevo rompere i legami che limitavano la mia libertà mentale e avvicinarmi alla «alterità» oscura e senza parole che era dentro di me, nei cui confronti la cultura che mi circondava frapponeva ostacoli. Non volevo esser radicato in una nazione, in una cultura o in una classe.

Lottavo per qualcosa di ben preciso, per affondare le mie radici in cielo, in un paese dai valori senza frontiere, dove le verità fossero il frutto di un conflitto e d'una conquista personale.

Sento ancora l'eco, dentro di me, di questa sensazione di illuminazione, come se io avessi ereditato la terra intera, tutti i suoi paesaggi e le sue culture, il suo molteplice passato e il suo futuro confuso. Avevo diciott'anni. Ancora non sapevo che ricevere un'eredità significa sottoporla a una metamorfosi, che l'erede è sempre un infedele.

L'età m'ha fatto capire che se il teatro è una scoperta, questa è basata sulla resurrezione del passato grazie alla irripetibile temperatura personale di ciascuno di noi. Ma questo passato non era incrociato d'una sola cultura e d'una sola nazione. Era la simultanea e contigua presenza di tutti i passati.

Non era il crocevia delle culture ad affascinarmi. Non ho mai considerato coscientemente di situarmi a un tale crocevia. Volevo essere un «viaggiatore della velocità». Ci sono persone che vivono in una nazione e in una cultura. E ci sono persone per le quali il territorio in cui vivere è il proprio corpo. Sono i viaggiatori che attraversano il Paese della Velocità, uno spazio e un tempo che non ha nulla a che vedere con il paesaggio e le stagioni del luogo che si trovano ad attraversare. Ho accennato a tutto questo in *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*.

Si può restare fermi nello stesso posto per mesi e anni ed essere un «viaggiatore della Velocità», che va lontano migliaia di anni e di chilometri, all'unisono con i pensieri e le reazioni di uomini e donne distanti da lui per il colore della loro pelle e della loro storia.

In *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale* ero cosciente che l'analisi pre-espressiva di tecniche performative non-europee avrebbe comportato facilmente un'interpretazione «interculturale» meccanica e dualistica, secondo lo schema Oriente-Occidente, con tutti i suoi ricorrenti cliché politici. In quel libro mi identificavo nella «cultura della transizione». Credo che i Riformatori europei – i ribelli e gli eretici come Stanislavskij, Mejerchol'd, Craig, Copeau, Artaud e Brecht – siano stati i creatori di un teatro della transizione. Le loro vite e le loro opere hanno demolito i modi di vedere e di fare spettacolo, stabilito nuove relazioni con lo spettatore, stimolato una nuova consapevolezza della loro arte come agente politico, etico o spirituale. Hanno iniettato valore e significato nel guscio d'intrattenimento del nostro mestiere.

È un atteggiamento che ha le sue radici in uno stato di transizione, nel rifiuto dello spirito del tempo. Non può esser passivamente trasmesso alla generazione futura. Bisogna *scegliere* d'essere i loro eredi e «conquistarsi» la loro eredità con uno sforzo solitario che la trasformi e personalizzi.

Lentamente, rispondendo a Ian Watson, cominciavo a intravedere non solo la mia scelta della differenza ma anche altro. Quanto sia faticoso scegliere di essere sempre diversi. Nomadi con radici, ma con radici in cielo.

I protagonisti della Grande Riforma delle scene, nel Novecento, i morti che restano sempre giovani, hanno frantumato il secolare modello di teatro esistente in Europa, dando forma a un ecosistema teatrale con varie nicchie e «piccole tradizioni nomadi». Queste «piccole tradizioni nomadi», dalle tecniche fuggevoli, ma dalle motivazioni individuali forti, hanno vita breve. Eppure viaggiano e si evolvono quando i loro specifici valori vengono incorporati da altri artisti indipendentemente dal luogo e dal contesto originario. L'eredità conquistata è sempre incorporata e presuppone uno strappo rispetto alle proprie origini.

Non è di per sé rilevante il fatto che persone di differenti tradizioni e provenienze si riuniscano. Interessante è chiedersi *perché* questo avvenga. Mi sembra che i motivi possano essere due, e completamente opposti: o perché le loro differenti identità culturali si combinano in una sorta di complementarità, sotto forma di varie specializzazioni, in una sorta di divisione e organizzazione del lavoro. Oppure per il bisogno di allontanarsi ciascuno dalla propria prospettiva originaria, di evadere dalla propria terra e dalle proprie radici, per creare una nuova *Heimat*, una casa d'arte, un mondo diverso. Mondo minuscolo: microcosmo o microsocietà.

In quest'ultimo caso, insistere sulla dimensione multiculturale crea più confusione che chiarezza. In fondo non è pertinente. Concentra l'attenzione sulla veste esterna, non sulla sostanza.

La mia biografia professionale corrisponde al secondo caso. Ecco perché, riflettendo sulla mia esperienza all'interno della mia *Heimat* teatrale, le categorie del multiculturalismo e dell'interculturalismo mi paiono un impaccio e non un aiuto, benché il mio teatro indossi un abito multiculturale.

Viaggi verso la differenza

È sempre possibile utilizzare la prospettiva multiculturale per osservare i fenomeni teatrali, ma la pertinenza d'una tale prospettiva deve essere prima dimostrata.

Niente impedisce di dire che l'Odin Teatret è multiculturale. È

stato creato in Norvegia da sedicenti attori il cui regista d'origine italiana aveva ricevuto la sua iniziazione professionale in Polonia.

Oggi, il nostro teatro, a Holstebro, è un caravanserraglio che ospita persone e gruppi d'ogni parte del mondo: scandinavi, italiani, francesi, inglesi, spagnoli, tedeschi, nordamericani e sudamericani, persone venute dal Giappone o dallo Sri Lanka. Viaggiamo e soggiorniamo per lunghi periodi in molti paesi e abbiamo stabilito una stretta rete di iniziative e di collaborazioni con attori e studiosi di differenti nazionalità. Ma tutte queste persone, culture, tradizioni, tutte le immagini che abbiamo visto, gli spettacoli e le storie che abbiamo incontrato non le abbiamo cercate per arricchirci, ma per altro: perché ci aiutassero a evadere. Da dove? Dalla nostra cultura d'origine, dalle tradizioni del teatro in mezzo al quale eravamo nati. Dalle piccole tradizioni e sicurezze che noi stessi avevamo fondato.

Se si osservano da vicino il nostro lavoro e le piccole abitudini, i valori verso cui sentiamo di dover essere fedeli, i morti vivi nella nostra memoria, allora si può scoprire una affinità indefinibile, una mentalità, che riguarda *solo* il lavoro, e che fa di noi una microcultura, un piccolo mondo differente. Tutto questo, però, è stato una lenta conquista, e non deriva certo dalla mescolanza e dall'integrazione di culture e tradizioni.

Avere radici in cielo può sembrare una bella immagine, utile per la retorica. Ma nasconde la realtà di una vita turbolenta, la scelta d'un continuo mutare che non è fine a se stesso, ma tenta di contrastare la nostra tendenza al radicamento. Nasconde una scelta, mai facile, di instabilità. Forse tutte le nostre relazioni o incontri o decisioni più importanti possono essere ri-raccontate alla luce di questo spirito di avventura senza requie.

Spesso, quando si guarda al proprio passato, si tende a dimenticare gli innumerevoli zig-zag del caso, le lunghe deviazioni, gli innumerevoli *détours* senza senso a cui le circostanze ci costringono. Non sono «ricerche» di qualcosa, sono solo sintomi di irrequietezza, di desiderio di avventura, l'impressione che la fortuna ci attenda da qualche parte. Molte delle mie più improvvise e azzardate decisioni sono state frutto del caso: l'incontro con una donna, l'antipatia o la simpatia per un uomo. Ora lo so: non si trattava del semplice desiderio di imparare né dell'amore del rischio. Un filo rosso mi ha guidato alla mia condizione di emigrante, di straniero perenne, mi ha spinto in questo labirinto di incontri e di confronti, di aspirazioni: il bisogno di difendere la mia dignità e la mia non-appartenenza. Se guardo indietro lo vedo con chiarezza: mi ha guidato a scoprire il teatro

come isola di dissidenza. Incomprensibile. Non sempre giustificabile. Essenziale.

Anche il teatro asiatico ha avuto in primo luogo, per me, la forza potente di un miraggio da rincorrere, di un filo da seguire per uscire dai miei confini. All'inizio era un modo per scavalcare l'orizzonte della mia cultura italiana. Mi immersi nei libri sull'induismo e sul buddismo. Divenni marinaio per poter andare a toccare i luoghi in cui aveva vissuto Ramakrishna. La mia «Asia» erano pochi nomi di luoghi abitati da eremiti e da filosofi. Era una regione del Paese della Velocità.

Quando cominciai a lavorare nel teatro, quest'Asia sognata mi è stata una guida fondamentale. Un esempio metà riscoperto, metà reinventato: un'idea dinamica che mi aiutò a uscire dalle pastoie dell'autodidattismo.

I primi anni come autodidatti, la necessità di giustificare la scelta del mestiere teatrale e la ricerca delle fonti per apprenderlo in un ambiente che era indifferente nei nostri confronti sono stati, secondo me, i fattori determinanti della storia dell'Odin Teatret. Più delle idee e delle teorie, sono state le costrizioni e la necessità di evadere a condurci verso soluzioni inaspettate.

Una di queste costrizioni – fondamentale per l'identità tecnica ed emozionale dell'Odin – è stata l'emigrazione dalla Norvegia alla Danimarca. I nostri attori norvegesi avevano difficoltà a farsi intendere dagli spettatori danesi nella nuova sede di Holstebro. Era per noi una questione di sopravvivenza riuscire a creare degli spettacoli la cui drammaturgia non fosse tutta basata sull'interpretazione di un testo e sulla comprensione delle parole, ma sulla prossimità e l'intimità, su azioni o «attrazioni» – come le avrebbe chiamate Ejzenštejn – capaci di irretire la percezione dello spettatore a livello sensuale, sensoriale, vocale e dinamico.

Nessuno si serviva del termine «multiculturalismo», alla fine degli anni Cinquanta, quando cominciai a interessarmi al teatro. Nessuno si occupava dell'importanza di un incontro tra la cultura teatrale europea e quella asiatica. Non vi era una conoscenza di prima mano degli spettacoli di altri continenti. Quello che creava fermento in Europa, allora, erano gli impressionanti spettacoli del Berliner Ensemble di Bertolt Brecht; il mimo di Marcel Marceau che riusciva ad affascinare un grande pubblico senza usare testi, solo con mezzi fisici; i testi d'avanguardia di scrittori come Ionesco, Beckett, Adamov e Mrozek.

Ma i libri registravano anche altro. Per esempio l'interesse di

Mejerchol'd, di Ejzenštejn, di Dullin, Artaud, Claudel o Brecht per le forme classiche dello spettacolo asiatico. Era una indicazione. Neppure loro avevano un'esperienza pratica del teatro asiatico. Con l'eccezione di Claudel che aveva vissuto in Cina e Giappone, tutti gli altri artisti che ho nominato non avevano visto gli attori asiatici a casa loro, ma solo in tournée, nel contesto di un teatro e di un pubblico europeo. Eppure la visione dell'Asia era stata fondamentale, per tutti loro.

In quanto autodidatta, ero ossessionato dal problema della competenza professionale. Malgrado la mia mancanza d'esperienza, dovevo insegnare qualcosa a coloro che volevo diventassero i miei attori. Ho cominciato con il nocciolo degli esercizi che avevo visto fare agli attori di Grotowski nel periodo in cui ero stato a Opole. Alcuni dei miei giovani aspiranti attori avevano seguito corsi di mimo o balletto, così divennero «istruttori» dei compagni. Ma anche in quei campi non erano maestri. Vi si erano affacciati da principianti. Più che a una cultura teatrale mista o sincretica, la nostra assomigliava a un bric-à-brac. Come far crescere un genuino sapere dal bric-à-brac?

Facevo ricorso ai libri che potevano fornirmi esempi e consigli concreti. Stanislavskij, Dullin e Vachtangov erano estremamente utili. Studiavamo le foto del lavoro pedagogico e degli spettacoli dei Riformatori europei e creavamo degli esercizi in cui cercavamo di ricostruire le posture degli attori. E poi facemmo un passo successivo: utilizzammo anche immagini del Kabuki e dell'Opera di Pechino. Animando la staticità delle immagini, gli attori e io costruivamo una struttura dinamica, un «esercizio» che immettevamo nel nostro training. Non pensavamo certo che quegli esercizi, che chiamavamo cinesi o giapponesi, avessero qualcosa a che fare con il modo in cui realmente recitavano gli attori giapponesi o cinesi, ma questo procedimento ci stimolava, produceva conseguenze. E le conseguenze erano *nostre*. Lo stesso accadeva quando ci occupavamo delle voci dei differenti artisti del canto, dall'Opera italiana ad Armstrong, dai canti gregoriani a Yma Sumac, dalle improvvisazioni sui *raga* indiani ai canti di caccia dei pigmei, dallo *yoruri* – il canto del Bunraku – alla recitazione dei contastorie siciliani. Ripetavamo le loro intonazioni, le asperità e le modulazioni della voce nello sforzo di mettere allo scoperto e rivitalizzare le potenzialità e sfumature della voce umana, che possediamo al momento della nascita, e che poi abbandoniamo quando selezioniamo quel che serve alla lingua in cui cresciamo.

Per fortuna non eravamo imitatori molto dotati. Così scoprimmo le *nostre* voci.

Durante questi primi anni, i diversi teatri asiatici erano ai miei occhi una sorta di Arcadia teatrale, con eroine piene di forza e guerrieri dotati di grazia, con fantastici animali ruggenti, vibranti barche all'ancora, mari d'azzurro smalto, cime silenziose di montagne... e tutto questo incarnato dall'arte d'uno stesso attore. Il modello che gli autodidatti dell'Odin Teatret volevano emulare era l'eccellenza professionale. Non cercavamo la «autenticità» di un Oriente mitico, con le sue filosofie, le sue tecniche codificate, i suoi suggestivi costumi. Il teatro per noi era impegno nei confronti della *polis*, la possibilità di prendere posizione e seguire la via del rifiuto. In questa prospettiva, i teatri asiatici non erano certo modelli particolarmente significativi.

Solo nel 1973, una decina d'anni dopo il consolidamento dell'Odin Teatret, facemmo esperienza del teatro giapponese, oltre che i suoi diversi stili e spettacoli, anche di ciò che stava loro dietro. Vedemmo le dimostrazioni di lavoro di artisti come Sawamura Sojuro, Hisao e Hideo Kanze. L'aiuto prezioso di Frank Hoff ci permise di organizzare un seminario a Holstebro che a quei tempi sembrava impossibile, riunendo sotto lo stesso tetto il Kabuki, il Nô e gli attori del teatro contemporaneo di Shuji Terayama.

Due anni dopo, l'Odin Teatret ha organizzato un seminario sul teatro e la danza di Giava e di Bali. Così incontrai I Made Pasek Tempo, il maestro balinese che nel 1980 fu tra i cofondatori dell'ISTA e collaborò con me fino all'anno della sua morte, nel 1991. E ancora, nel 1977, durante un altro seminario dell'Odin sulla danza e il teatro indiano, ho incontrato una giovane danzatrice Odissi, Sanjukta Panigrahi e suo marito Raghunath. Fu l'incontro con una sorella: intelligente, bella, forte, sensibile, coraggiosa e generosa. L'ho ammirata e amata profondamente. Mi tornano in mente le molte domande che ci facevamo a vicenda, le nostre lunghe conversazioni, la notte, quando già tutti gli altri erano andati a dormire, le sue dettagliate eppure suggestive dimostrazioni e le sue personalissime spiegazioni. Sanjukta non è stata soltanto fra i fondatori dell'ISTA, è stata indiscutibilmente la sua regina.

Raccogliere i fondi per una sessione dell'ISTA implica uno sforzo enorme, scrivere e riscrivere infinite richieste, fare e rifare preventivi, stringere i denti e non darsi per vinto. Fatica e pena erano compensate dal sapere che avrei incontrato ancora una volta Tempo, Katsuko Azuma, Kanichi Hanayagi, Raghunath. E sopra tutti, San-

jukta. Non riuscirò mai ad accettare l'ingiustizia della sua morte prematura.

L'India, il Giappone, Bali, le loro culture e le loro tradizioni sono paesi lontani. Ma le persone divenute con gli anni compagni di lavoro fanno parte del mio stesso paese. Vi hanno portato le loro conoscenze, ma anche le loro esigenze. Hanno fatto nascere in me nuove curiosità. Hanno rotto gli schemi fragili e preziosi che noi dell'Odin ci eravamo costruiti. Ci hanno spinti via più di una volta, fuori dal nostro ordine.

Mi rendo conto che, osservata dall'esterno, la vicenda dell'Odin Teatret può sembrare segnata dal progetto di unificare differenti culture teatrali, confrontarle, mettere a frutto le loro complementarità. Ma se penso ai miei sogni giovanili sul teatro asiatico, se penso ai miei rapporti con Sanjukta o con altri maestri, mi sembra che l'essenziale fosse altro. Il mondo magico del teatro asiatico è stato per me come una fune, seguendo la quale potevo arrampicarmi fuori dalle ovvietà, non solo quelle di un mondo teatrale a cui non volevo aderire, ma anche quelle delle *nostre* regole, di ciò che avevamo inventato e che eravamo troppo poveri o troppo timorosi per abbandonare senza una spinta. Cominciammo da «differenti» perché eravamo giovani teatralmente poveri, nati fuori dalle grandi tradizioni occidentali. Poi diventammo «differenti» per scelta e vocazione.

È per questo che, per me, il teatro non può limitarsi allo spettacolo: perché deve trovare modi sempre nuovi di nutrire la propria sovversione. Un particolare tipo di sovversione per impedire che non solo le idee, le convinzioni e le abitudini altrui, ma anche le nostre proprie ricchezze, credenze, piccole comodità, la routine e il sapere si sedimentino in una prigione.

Fin dai primissimi giorni della mia attività di regista e di pedagogo, per esempio, due sono state le questioni che mi hanno ossessionato – e ancora mi ossessionano. La prima domanda è: perché Stanislavskij o Mejerchol'd hanno inventato i loro «esercizi» per preparare gli attori? L'esperienza mi dice che un attore può essere bravissimo negli esercizi senza riuscire a conservare la stessa qualità durante le prove di uno spettacolo. Non ci sono connessioni tra i risultati nel training e i risultati creativi. Allora perché fare gli esercizi?

Anche la seconda domanda è arrivata presto, quando per la prima volta vidi, in India, uno spettacolo di Kathakali. Era il 1963. L'ho già raccontato tante volte: non sapevo niente di quel tipo di teatro, perché allora non c'erano libri, né informazioni, sul Kathakali. Non capivo la lingua, e non mi era familiare il codice delle azioni degli

attori-danzatori. Conoscevo solo qualcosa delle storie che si andavano presentando, ed ero confuso dal contesto di queste rappresentazioni, rumoroso e popolare. Eppure, in certi momenti, un attore era capace di catturare la mia attenzione, di sollecitare i miei sensi, di incatenarmi alle sue azioni, una per una. Come ci riusciva, come poteva accadere? Quali erano le forze attive nella nostra interazione? Era una questione solo di talento, di grazia, di temperatura individuale? Oppure aveva qualcosa a che fare anche con la tecnica? E se sì, in che modo?

Queste due domande, questi due irrisolvibili enigmi, divennero ossessioni, e ancora adesso mi perseguitano. Hanno determinato i due poli principali di interesse della mia vita professionale: quello per i processi di apprendimento, e quello per l'antropologia teatrale (i fondamenti pre-espressivi dell'efficacia e della forza di un attore e di un danzatore). Hanno determinato, quindi, anche gran parte delle mie scelte pratiche e dei miei cambiamenti successivi. Per esempio, hanno determinato la nascita dell'ISTA. La scelta delle persone di cui mi cirondo. Le ricerche che hanno condizionato il mio lavoro.

Terra di nessuno

Per me e i miei compagni dell'Odin, costruire il nostro teatro non è stato diverso dal costruire uno spettacolo. Il nostro primo atto creativo non ha origine dall'ordine e dal metodo, da ciò che conosciamo, da una immagine di noi che ci convinca e ci rassicuri, ma da una irregolarità iniziale, perseguita con testardaggine, continuamente riconfermata. Se guardo al nostro passato, mi sembra che così abbiamo costruito anche la nostra biografia artistica: attraverso strappi dall'ordine, anche dal *nostro* ordine.

Quando eravamo un gruppo teatrale ancora molto giovane, e passavamo molto tempo chiusi nella nostra sede, arroccati nel nostro lavoro solitario, ci è capitato che ci chiedessero: come mai, se vivete sempre così chiusi in voi, ogni volta che vi si incontra apparite con un volto profondamente diverso?

C'è una fotografia dell'Odin Teatret che amo particolarmente. Mostra un grande paesaggio aperto e vuoto. In un angolo, c'è un piccolo cerchio di persone. Stanno guardando qualcuno e si sono disposte in un cerchio quasi perfetto con al centro un piccolo evento, una quasi invisibile azione spettacolare. È più che un documento, è un vero ideogramma creato da un giovane danese, Peter Bysted, che ora

è un grafico molto noto. Mostra le difficili circostanze di un baratto in un villaggio peruviano sulle Ande. Nel villaggio non c'era il tipo di spazio necessario, così scegliemmo un campo fuori dall'abitato. Il momento dell'incontro e dello scambio prese il valore di una tregua, di una pausa del tempo, e lo spazio si trasformò in una terra di nessuno. Questo è quello che mostra la fotografia: la forma del cerchio fa sì che i locali e gli stranieri siano indistinguibili gli uni dagli altri. Tutti siamo attori e non attori, partecipanti e osservatori, allo stesso modo. L'immagine dà un senso di comunione e di integrazione, ma anche di solitudine, una cerimonia sparsa nell'immensità della natura. C'è una figura un po' solitaria, da una parte, sullo sfondo, e mi fa pensare a me stesso in situazioni simili: sono nel cerchio ma ne sono anche fuori.

La foto non mi commuove solo per questo, ma per altre ragioni irrazionali, che si rifiutano di essere tradotte in parole. Parla al drago che protegge l'oro dentro di me. Un po' lo stesso accade per quell'insieme di pratiche, di strategie, di convenienze e di superstizioni che chiamiamo «baratto».

Il baratto non è il risultato di una idea, o di una ricerca di originalità da parte mia o dei miei colleghi. Ho descritto le sue origini del tutto fortuite, in circostanze in cui l'Odin non aveva una produzione da mostrare e non era quindi in grado di presentarsi attraverso un risultato artistico alla popolazione di un villaggio italiano dove risiedevamo per qualche mese. Non potevamo dire: presenteremo uno spettacolo. Dicemmo: ci incontreremo. Noi porteremo qualcosa, e voi, naturalmente, farete altrettanto. Così scoprimmo la via del «baratto» di teatro.

Dopo, altri hanno ripreso l'idea e l'hanno applicata in modo diverso a seconda dei loro bisogni, dei loro contesti o dei loro scopi. È stato riproposto da gruppi teatrali e di danza, da psicologi e studiosi, dall'antropologa danese Mette Bovin nel suo lavoro sul campo in Africa. Così è, e dovrebbe essere sempre, con quelle idee o quelle pratiche il cui valore va al di là del progetto di chi le ha ideate.

L'Odin Teatret non è il proprietario dell'*idea* di baratto, anche se il baratto è certamente una espressione che viene dalla nostra storia e dalla nostra visione del mondo. Ma non ci sentiamo certo più poveri o esclusi se qualche gruppo in India o in Bolivia ne fa uso.

Per noi, un baratto non è un momento di spontanea fraternizzazione. Richiede una preparazione di molti giorni, in certi casi persino di settimane. Non è affatto un incontro espansivo, il risultato di un impeto di simpatia, ma una ben ponderata politica di relazioni, di in-

terazione, con finalità ben precise. I contatti che l'Odin stabilisce con i diversi individui o le associazioni che vi collaborano sono i motori nascosti dell'evento, ma anche di eventi futuri. Sono la sottopartitura, il suo fine, il suo scopo segreto. I contatti nascono sempre da un misurabile «interesse», non solo nostro: i contatti locali devono sempre percepire chiaramente i vantaggi concreti che possono trarre dal baratto, come può diventare proficuo per i loro scopi.

È così che queste situazioni possono rivitalizzare le relazioni esistenti, stabilirne di nuove, creare dinamiche impreviste, portare alla luce potenzialità, incrementare possibilità, aiutare i locali a coagulare una momentanea identità rispetto agli stranieri. E mostrare come questi stranieri, attraverso l'efficacia del loro intrattenimento, possano momentaneamente far sospendere i pregiudizi dei loro ospiti.

C'è dunque il piacere di creare un momento fuori dal tempo, un momento diverso. E c'è il tornaconto personale degli organizzatori, la loro voglia di mettere in moto qualcosa nel loro territorio. C'è il nostro bisogno di dar vita a sempre nuove soluzioni e relazioni, per non stagnare. C'è il piacere, in fondo comune anche alle settimane in cui si svolgono le sessioni dell'ISTA, di creare una costosa festa utopica, un banchetto-potlatch a cui partecipano, come ospiti, maestri di tradizioni antichissime e i più giovani e i più anonimi tra i gruppi di Terzo Teatro, studiosi pieni di curiosità e vecchi amici che amo.

Una sessione dell'ISTA è un villaggio teatrale che dura quattordici giorni, la metà dei quali in rigoroso isolamento. Mi piace soprattutto per questo, perché è uno spazio e un incontro paradossale.

E poi c'è qualcosa d'altro, di più sottile, di non traducibile a parole. Potrei provare a raccontarlo così: tu metti in moto gruppi ospiti che ti interessano, che devono farti da guida nelle diverse situazioni, che devono trovare le grosse cifre necessarie a sovvenzionare una sessione dell'ISTA, oppure devono portarti in contatto con realtà marginali, che ci tocchino o ci colpiscano. Raccogli intorno a te ancora una volta i tuoi attori, i grandi maestri, coloro per cui l'Odin è un punto di riferimento e coloro che amano vedere l'Odin al lavoro. Ma anche coloro che devi, almeno momentaneamente, indurre ad accettarti, e magari non sono molto propensi a farlo. Raduni, insomma, in uno spazio neutro, in una terra di nessuno, gli amici, gli scettici e gli avversari, coloro da cui devi apprendere e coloro che si aspettano di portar via qualcosa per sé. E poi aspetti. Prima o poi, da qualche parte, dall'interno o dall'esterno, dai tuoi attori, dai tuoi amici, da un passante sconosciuto, dal più estraneo dei giovani, dal più ostile dei vecchi, verrà un commento, un gesto, una reazione, e

sarà come un segnale. Un campanello, magari non desiderato, che annuncia il momento in cui stiamo abbandonando ancora una volta le piccole convinzioni e le sicurezze in cui, almeno per brevi periodi, cerchiamo di accomodarci.

Per una storia ermafrodita del teatro

Nel mio lavoro con gli attori reagisco, come molti altri registi, a ciò che «funziona», che mi sembra «vivo», «organico», che contiene vibrazioni che mi appaiono ambivalenti, ermafrodite. Raddoppiamenti che intuisco possano espandere i possibili significati di una sequenza di azioni o di una scena. Il particolare processo di lavoro che unisce attore e regista non è basato su teorie, ma su molti fattori, e tra gli altri sulle doti di suggestione del regista, sul suo pragmatismo, sulla sua inventiva, sulla sua capacità di reagire a stimoli materiali, alle azioni degli attori, anche ai loro errori, alle incomprensioni, agli eventi fortuiti, al caso.

All'inizio la maggior parte della mia conoscenza, del mio sapere teatrale, proveniva dai libri. Hanno avuto un'importanza grandissima, perché mi hanno aiutato a intuire come coltivare l'ambivalenza. Non me lo hanno raccontato: ma, leggendoli, talvolta vedevo balenare qualcosa che mi apparteneva.

Vi erano le biografie, affascinantissime, di alcuni artisti che sono diventati la mia stella polare. Ma i libri erano anche utili strumenti di lavoro con le loro descrizioni tecniche che, una volta metabolizzate, si sono personalizzate in capacità di azione. La lettura mi permetteva di assorbire quel sapere che si lascia formulare a livello verbale e concettuale, e che è complementare a quel sapere attivo che si incorpora attraverso la pratica.

Potrei dividere i libri in due categorie: alcuni che contengono delle informazioni addirittura schematiche, scarse nel loro stile, ma che colpiscono in maniera profonda. È il caso di molte pagine di Mejerchol'd, che hanno avuto su di me un effetto duraturo. Altri invece sono dei libri costruiti secondo una raffinata e consapevole drammaturgia scenica e, attraverso le parole, fanno esperire «la realtà della realtà», la simultaneità e sensorialità che caratterizza uno spettacolo. Questo valeva anche per alcuni libri di storia del teatro. *Il trucco e l'anima* di Angelo Ripellino, per esempio: la sua forza evocativa trascina come «poesia nello spazio» e ti schiude le porte dell'esperienza. Anche il mio stretto legame con alcuni studiosi di teatro è una re-

azione contro quell'ambiente accademico o giornalistico che si sofferma solo sull'epidermide del nostro artigianato, e ne trascura la sostanza: il sudore, il sangue mestruale, lo sperma di individui concreti, immersi in circostanze ben precise. La visione accademica ha una tendenza all'astrazione, riduce tutto a correnti, a idee, a influenze, a cause ed effetti limpidi e commensurabili, e trascura la storia sotterranea, torbida e materiale, del teatro.

Quanto a me, all'inizio non sentivo il bisogno di scrivere. Ho cominciato presto, ma solo perché volevo oppormi a un'ingiustizia: il silenzio, le accuse o la disinformazione riguardo al lavoro di Grotowski. La scrittura era una maniera di lottare contro i padroni dell'informazione, quelli che compongono la cronaca del tempo o documentano la storia del teatro. Con il passare degli anni, la scrittura è diventata un modo di lasciare tracce che scompiglino gli schemi ordinati della storia. Lo sento come un obbligo: ritrarre i tortuosi ma ben concreti intrichi elaborati dalle forze oscure che ci guidano nel nostro mestiere.

A volte ho la sensazione che scrivo per un mio alter ego, totalmente diverso da me, che nascerà fra cento anni e che, attraverso il teatro, si accanirà a esacerbare non solo il suo individualismo, ma anche a realizzare il processo della sua individuazione. Anche questo è oggi per me il teatro: la possibilità di salvaguardare la mia identità in un contesto sociale, politico ed economico, cioè un mio individualismo, e allo stesso tempo un processo di crescita personale, di individuazione, attraverso un lavoro con altri individui che si prolunga negli anni.

Questa trasformazione dell'esperienza in consapevolezza e in riflessione mi sembra che sia iniziata con i grandi riformatori europei del teatro, fino a Grotowski. Era qualcosa di più di una semplice trasformazione di pratiche in teoria. Era una trasmissione tacita di qualcosa di essenziale.

Molti dei protagonisti della grande mutazione dell'inizio del Novecento non venivano dal professionismo, erano outsider o dilettanti, come Antoine e Stanislavskij; o venivano da un ambiente musicale, come Appia o Jaques-Dalcroze. O erano poeti come Mallarmé, Paul Fort, Strindberg. Non erano condizionati dalle norme e consuetudini, dalle regole e modi di vivere, dagli schemi mentali e dalle consolidate routine del mondo teatrale. Crearono le loro proprie piccole tradizioni nomadi: nuovi modi di pensare e di procedere, con tecniche e obiettivi mai immaginati in precedenza. Modi di pensare non condivisi dalla maggioranza, e in continuo mutamento. Modi di

pensare che non potevano essere trasmessi, eppure bisognava trovare dei canali perché continuassero a contagiare. Anche per questo i grandi registi dell'inizio del Novecento hanno «inventato» la scrittura teatrale.

Gli artisti muoiono senza figli. È impossibile trasmettere quel codice muto e intimo che aiuta a decifrare e a ricostruire le ragioni e le modalità di una eccellenza artistica. Ma ognuno di noi registi lo sa bene quel che deve a Stanislavskij e a Mejerchol'd, a Brecht o ad Artaud. Sa quanto incarniamo *nostro malgrado* la loro eredità, condizionando la nostra stessa vita, la nostra fragilità, le nostre passioni e i nostri ciechi timori col seguire o rifiutare questi cammini di vento e di nuvole che chiamiamo i loro «metodi». Sono diventati parte di noi perché le loro vite sono esempi di coerenza, di resistenza, di perpetuo ricominciare. Sono un ideale da emulare.

Qualche volta mi succede di parlare in termini di «eredità». Ma quel che ho in mente sono piuttosto forme di contaminazione, di contagio di malattie e dubbi. Una disseminazione di virus. Come tenere in vita virus che, sotto forma di leggende, di libri, di immagini e di scelte, possano propagarsi a un altro tra una, due o tre generazioni. Io stesso sono stato contagiato da virus che provenivano da un passato distante e incomprensibile, che mi trascinavano lontano dal mio presente: con smarrimento, uno strato dopo l'altro del mio cervello si è infiammato, e poi la febbre ha preso l'organismo intero. È così che i morti si introducono in noi, come microbi invisibili. Provocano allucinazioni, e ci fanno credere alle possibilità di un ordine diverso, sotto la forma suggestiva di un «metodo». Di metodi in continuo movimento e cambiamento. Ci abitano come fantasmi divoratori, infervorati da una coerenza assoluta e paradossale.

I riformatori del teatro novecentesco, a cui continuamente ritorno, determinarono un Big Bang del teatro, una esplosione della tradizione, la creazione delle piccole tradizioni nomadi, con i loro specifici ideali, approcci pedagogici, principi di recitazione, scopi sociali ed estetici, con i loro pubblici particolari. Il teatro, dopo di loro, non fu più un continente, ma un arcipelago. I loro sforzi convergevano verso uno scopo che andava al di là della presenza fisica dei loro spettacoli: una dimensione artistica, didattica, interiore, politica, etica, rivoluzionaria, nichilista, spirituale.

Ma avvenne qualcosa di ancora più importante: in una società piena di differenze il teatro divenne uno spazio paradossale.

Un *paradosso* non è una opinione bizzarra. È un pensiero coerente originato da principi differenti rispetto a quelli su cui si basano le

opinioni diffuse e le teorie prevalenti. Il paradosso, anche quando non lo si può semplicemente rifiutare, non *prevale*: non conquista, ma non è conquistato.

A questo penso quando parlo del teatro come di uno spazio paradossale situato nel cuore della propria epoca, ma che non le appartiene. È uno spazio «sacro» nel senso di «separato», al centro di lacerazioni e tensioni prive di soluzione, una microcultura di individualisti ostinati dal bisogno di creare una coerenza tra il proprio vulcano interiore, la vita privata e il comportamento scenico. Questo bisogno spinge continuamente a fare e a disfare, nell'illusione consapevole di un ininterrotto apprendimento che sia una iniziazione a quel *rituale vuoto* – lo spettacolo – che aspetta di essere saturato dalle disuguali motivazioni di ciascuno di coloro che lo vedono e che lo eseguono. È uno spazio che esiste solo fino a quando la necessità di resistere continua a bruciare dentro di noi.

Resistere a cosa? Non viviamo in tempi di dittatura.

Resistere vuol dire opporre resistenza a quella voce seducente che dal fondo di ciascuno di noi sussurra: questa è la tua terra. Qui ti puoi fermare.

Penso alla storia dei grandi maestri del teatro e vedo una luminosa meteora che esplode – un turbinoso fuoco d'artificio. Una delle sconcertanti mistificazioni della storia del teatro è di presentarsi come esposizione di un'unica tradizione quando in realtà si confronta a un sistema solare costituito da pianeti e satelliti con distinte rivoluzioni e rotazioni, temperature, faune, flore e metafisiche. Perciò diventa importantissimo individuarsi, scegliere a quale tradizione si appartenga. Una tradizione che tu hai creato in prima persona, distillandola dalla pletora degli stimoli circostanti. Una «piccola tradizione-in-vita» che è solo tua, costituita da incontri, biografie, libri, avvenimenti, aneddoti, dettagli che acquistano un valore emblematico o, piuttosto, un senso alla volta evidente ed ermetico, per te e il tuo agire.

Questa tradizione te la devi costruire con i tuoi propri rifiuti, è la mappa di un territorio ideale verso il quale vuoi rimanere fedele, affondare le tue radici professionali, portarne alla luce i multipli strati geologici. È la tua strada, quella che ti porterà in luoghi senza la costrizione di portare tutto a visibilità, che ti conduce a trovare pratiche che modificano il *tuo* tempo e l'epoca che ti circonda. È la ricerca dei tuoi antenati, dei morti dai quali si succhia l'essere-in-vita di un lavoro che è prolungamento organico di una genealogia in cerca di nipoti non ancora nati.

Lo spazio paradossale del teatro

Insieme al mio gruppo, l'Odin Teatret, viaggio per il mondo per metà dell'anno. Solo per una minima frazione di questo tempo siamo ospiti dei teatri ricchi e rispettati. La maggior parte del tempo la passiamo negli spazi del Terzo Teatro. Dovunque io vada, trovo ambienti formati da minoranze motivate, persone alla ricerca di una trascendenza attraverso il teatro.

La parola «trascendenza» può suonare filosofica o religiosa. Per me indica il contrario: qualcosa privo di dottrina. Qualcosa che ha a che fare con i valori che guidano la condotta modesta e precisa degli artigiani. Mi fa pensare all'apparente solitudine degli artisti anarchici che hanno lottato per la libertà della Catalogna, che Hans Magnus Enzensberger ha incontrato in esilio, al modo in cui essi erano capaci di conservare la dignità e il senso della loro rivolta attraverso un'arte anonima.

Vi è molto teatro «trascendente» oggi, nella nostra società multiculturale, a paragone con quei periodi in cui il teatro rinomato sembrava essere l'unico punto di riferimento. Oggi vi è una pluralità di forme spettacolari, e molte di esse vivono in quelle regioni in cui le ferite sociali sono più profonde, e più forti le forme di emarginazione: prigioni, ospedali, comunità di emigranti.

Sono particolarmente attratto da questo spazio opaco del teatro, che è turbolento, lontano dalle luci e dall'attenzione degli esperti e di coloro che fanno opinione. Questa contraddizione nutre la mia riflessione: i teatri negletti, marginali e maldestri sono quelli che cercano valori e significati nuovi per una pratica che è un relitto glorioso di un modello di società in rapida sparizione.

Ho sperimentato il teatro come emigrazione. Mi ha permesso di muovermi all'interno delle molte classi e culture di società diverse. E all'interno delle molte classi e culture che abitano nel mio interno. Il valore del teatro sta nella qualità delle relazioni che crea tra gli individui e tra le differenti voci all'interno di un singolo individuo. Non credo in una comprensione reciproca. Credo nell'insuperabile incommunicabilità di coloro che agiscono insieme. Il frutto della loro azione, quello sì, può essere comune e unitario. Credo nel teatro come in un rituale vuoto, non nel senso di qualcosa di futile e di privo di senso, ma perché non si lascia usurpare da dottrine. Qui chiunque può cavalcare la propria «differenza», può scoprirla e rafforzarla, senza soffocare quella degli altri.

Cara Mirella, come storica tutto questo ti è noto, benché sotto altre vesti. Anche questo è stato per secoli la vita teatrale: un modo ambiguo e periglioso di preservare e coltivare differenze. Prima prevaleva l'imposizione. Oggi, la scelta.