

Titolo || Odin Teatret, storia e oggi
Autore || Eugenio Barba
Pubblicato || «Alfabeta», n° 69, pag. 6, Milano, febbraio 1985.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 1 di 6
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Odin Teatret, storia e oggi

di *Eugenio Barba*

Nel numero scorso (Alfabeta n. 68) abbiamo inaugurato con interventi di A. Gargani (Epistemologia) e K. Stockhausen (Musica) una nuova serie di scritti dedicata alle «Tendenze della ricerca». Estendiamo ora l'argomento alla ricerca nel teatro con gli scritti di Eugenio Barba e di Antonio Attisani; prevediamo di avviare il dibattito anche in altri campi.

«Qualunque frase io dica, non deve essere intesa come un'affermazione, ma come una domanda».

Niels Bohr

Alcune persone nascondono le loro infermità, le seppelliscono nel più profondo di sé. Alcuni malati di cuore per esempio rifiutano di vivere come invalidi che debbono misurare ogni loro passo. Continuano la loro vita normale, ma coscienti del vuoto.

Dopo l'ultima pagina, viene la prima: questa premessa, che potrebbe essere la conclusione del libro, ne è l'inizio.

Questo libro è costruito con testi che si riferiscono ad una biografia professionale e all'attività di un gruppo di teatro caratterizzate da condizioni e necessità particolari. Ne elenco alcune:

- il non esser stati, per lungo tempo, accettati;
- l'aver accettato che gli altri non considerassero necessario il nostro lavoro;
- il bisogno di cambiare noi stessi senza cambiare gli altri;
- la necessità di inventare il nostro sapere teatrale partendo dalla condizione di autodidatti;
- l'esigenza di una disciplina che ci rendesse liberi;
- il desiderio di rimanere stranieri;
- l'impulso a viaggiare lontano dai territori in cui vive normalmente il teatro;
- l'incontro con altri 'emigranti';
- la profonda convinzione che il teatro non può che essere rivolta;
- la ricerca del modo in cui trasmettere il senso della rivolta senza essere sopraffatti;
- la scoperta di un legame con persone e gruppi di persone che vivevano in condizioni simili a quelle in cui anche noi vivevamo o eravamo vissuti;
- la scoperta di un sub-strato comune che dividiamo con maestri lontani nel tempo e nello spazio;
- la consapevolezza che la professione del teatro proviene da un atteggiamento esistenziale in un unico paese trans-nazionale e trans-culturale.

Questo paese mi è a lungo apparso come un arcipelago. E le sue isole come isole galleggianti. Ho usato un paragone storico: un episodio minore della storia del Nuovo Mondo racconta di uomini che abbandonarono la sicurezza della terraferma per condurre una vita precaria su isole galleggianti. Per rimanere fedeli ai loro desideri, costruirono villaggi e città, oppure misere dimore con un pugno di terra per orto, là dove sembrava impossibile costruire e coltivare qualcosa: sull'acqua e nelle correnti. Erano uomini che, o per necessità personali, o perché costretti, sembravano destinati ad essere asociali e riuscirono a creare altri modelli di socialità. L'isola galleggiante è l'incerto terreno che può perdersi sotto i piedi, ma che può permettere l'incontro, il superamento dei limiti personali.

Ma al di là delle isole galleggianti, cosa esiste? Che cosa o chi si incontra?

I viaggiatori della velocità

Esistono persone che abitano una nazione, una cultura. Ed esistono persone che abitano il proprio corpo. Sono i viaggiatori che attraversano il Paese della Velocità, uno spazio e un tempo che non si confondono con il paesaggio e l'ora del luogo attraversato. Si può restare fisicamente per mesi ed anni nello stesso posto, eppure essere un «viaggiatore della velocità» che attraversa luoghi e culture distanti migliaia di anni o di chilometri, che si sente in sincronia con pensieri e reazioni di uomini lontani per pelle e per storia. La velocità è una dimensione personale che non si lascia misurare con strumenti scientifici, anche se la scienza e il progresso hanno origine da questa dimensione immisurabile.

In questa dimensione personale, al centro di questo paese che si limita al nostro corpo in vita, c'è la capitale, il Palazzo dell'Imperatore, e nel Palazzo una camera segreta, e in questa il cuore. Il cuore di questo paese che è il nostro corpo in vita è una costellazione di idee fisse, di problemi particolarissimi, di ossessioni che appartengono al singolo, di infermità individuali.

Anche fra i teatri si possono individuare i viaggiatori della velocità. La stranezza della loro vita, della loro rivolta è stata dimenticata. A volte loro stessi sono stati dimenticati. Altre volte sono divenuti soltanto famosi.

Uno, per esempio, aveva una personalissima ossessione: come essere in grado di ripetere ogni sera la sua parte di attore come se fosse la vita che fluisse, senza alcuna meccanica predeterminazione.

Uno cercava l'uomo nuovo attraverso l'attore.

Uno voleva nel teatro la rivelazione delle realtà trascendenti, quelle realtà più vere di tutto ciò che noi chiamiamo vere, e che stanno dietro il velo del nostro mondo e della nostra psicologia.

Uno si affaticò tutta la vita a costruirsi il teatro come una muraglia cinese contro le onde irrazionali ed emotive che

Titolo || Odin Teatret, storia e oggi
Autore || Eugenio Barba
Pubblicato || «Alfabeta», n° 69, pag. 6, Milano, febbraio 1985.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 2 di 6
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

sconvolgono gli anni e i giorni e nascondono la profonda dialettica della Storia.

E un altro, infine, forse a me il più vicino, certo il più caro, cominciò col voler cambiare la Polonia, poi cambiò il teatro e la sua professione. E poi volle cambiare la vita di singole persone.

Nella mappa dei teatri e della loro storia gli abitanti delle grandi tradizioni e i viaggiatori della velocità convivono, e vengono confusi gli uni con gli altri. I primi vivono all'interno di un'eredità e la trasmettono a volte impoverita, altre volte immutata o arricchita alle generazioni successive. I secondi, giunti ad un certo punto del loro cammino, si guardano le mani e scoprono che con esse hanno costruito cose diverse da quelle che avevano pensato.

A lungo hanno camminato in gruppo. Poi hanno scoperto di aver camminato soli fra altri soli. Continuano. Ma cosa vedono al di là dei visi conosciuti?

Qui faccio una pausa: mi fermo a guardare indietro.

Riflessioni su un ventenne sessantenne

L'Odin Teatret, il mio gruppo, ha vent'anni. Vent'anni sono, per un gruppo, come sessanta per la vita di un individuo. Guardandomi intorno, posso dunque constatare: non siamo morti giovani. Nella storia del teatro questo è eccezionale.

Mi chiedo quali fatti concreti e non programmati abbiano determinato quel fragile equilibrio che ci ha permesso non solo di superare la giovinezza, ma di continuare a crescere, cambiare anche nella maturità. Mi chiedo quale logica sia rintracciabile e raccontabile dietro il concatenarsi di episodi dettati dalle circostanze. Mi chiedo se sia possibile rintracciare - dietro lo schermo di una biografia di gruppo - le linee di indicazioni che altri potranno utilizzare.

Apparentemente ci sono due periodi distinti nella vita del nostro gruppo. Il primo comincia nel 1964, quando l'Odin Teatret si è formato, ed è durato dieci anni. È stato caratterizzato da un lavoro che ricordiamo durissimo, tanto che sospettiamo che oggi non saremmo più capaci di sopportarlo: training per molte ore al giorno, preparazione durante uno-due anni per ogni nuovo spettacolo. Solo tramite gli spettacoli il gruppo si apriva verso l'esterno. Gli spettacoli erano per 60-70 spettatori, quanti poteva contenerne la nostra sala di lavoro. Erano innanzitutto i *nostri* spettacoli e rifiutavamo di trasformarli quando eravamo in tournée e sarebbe stato impossibile accogliere un pubblico più numeroso. Gli spettacoli si portavano dietro le piccole dimensioni in cui erano nati: sempre 60-70 spettatori.

Tutto il lavoro dell'attore, il suo training, la sua ricerca personale, si svolgevano fuori da ogni sguardo estraneo. Le nostre due stanze di lavoro, a Holstebro, erano gli ambienti separati («segreti», in senso etimologico) in cui la ricerca dell'attore poteva svilupparsi difesa da disturbi esterni, in una situazione di fiducia reciproca, senza essere sottoposta alla tirannia dei giudizi prematuri e della fretta di produrre. Le attività con cui eravamo visibili all'esterno - oltre agli spettacoli - erano attività che, a quei tempi, nessuno associava con l'abituale attività di un teatro: organizzazione di corsi, seminari o tournée di spettacoli stranieri, pubblicazione di una rivista e di libri, inchieste sociologiche, produzione di film didattici sul teatro.

Il secondo periodo è iniziato nel 1974, con un lungo soggiorno in un villaggio del Sud d'Italia. Ci sembrò normale trasportare lì il nostro abituale atteggiamento: lavoro «segreto» di training e di preparazione di un nuovo spettacolo, attività non orientate verso l'esterno. Ma in quella situazione, in quel villaggio del Sud d'Italia, il «segreto» generava curiosità. E la curiosità che ci circondava ci spinse a chiederci se davvero il segreto era ancora necessario. Scoprimmo che non lo era più.

Appena mostrato all'esterno, il nostro lavoro quotidiano che credevamo ricerca individuale, training professionale, si presentò come qualcosa d'altro. Rivelava la rete delle nostre relazioni interne, ciò che ci definiva davanti agli altri non come attori di uno spettacolo, ma come piccolo gruppo di uomini che hanno una storia in comune e un comune atteggiamento (forse non esplicito, ma certamente concreto ed evidente) di fronte alla realtà che li circonda.

Il «segreto» che avevamo cercato solo per garantirci le migliori condizioni per lo sviluppo professionale aveva prodotto un risultato imprevisto: il coagularsi di una vera e propria «cultura di gruppo».

Ora, quando scrivo questa espressione - cultura di gruppo - provo quasi fastidio. Sono ormai alcuni anni che ne parlo e ne scrivo, e rischia di trasformarsi in un'espressione vuota, in uno slogan. «Cultura di gruppo» non è che un modo, più orgoglioso ed eloquente, per indicare che il gruppo ha un sapere e delle esperienze in comune, un suo training, visioni artistiche e obiettivi propri. Tutto questo è naturale, se si tratta di un gruppo di teatro.

Sia l'attività «segreta», sia l'uso del teatro nelle regioni senza teatro, ci hanno mostrato che è possibile trasformare il nostro mestiere in uno strumento di mutamento di sé e degli altri, purché ci si tenga al di qua e al di là del Teatro, del Sistema Teatrale. L'al di qua e l'al di là del teatro hanno segnato le due linee di azione dell'Odin Teatret. Quel che nel tempo sono stati due periodi complementari sono, oggi, i due poli di un'unica linea d'azione.

Al di là del teatro c'era il «baratto»: scambiare la nostra presenza teatrale - training, spettacoli, esperienza pedagogica - con l'attività di altri gruppi teatrali o con gruppi di spettatori. Non era soltanto la ricerca di un uso del teatro con modi e in contesti diversi. Era soprattutto il modo di rivitalizzare un rapporto altrimenti logoro: il modo per passare dall'incontro con spettatori-fantasma che vengono una sera e poi spariscono, all'incontro con spettatori che mostrano e presentano se stessi, oltre a guardare gli attori.

Al di qua del teatro c'è, per noi, il teatro «segreto», nel senso di separato: un luogo in cui un gruppo di persone, attori-spettatori che si sono scelti reciprocamente, si chiude per anatomizzare le forze che reggono i moti delle realtà umane e sociali, per confrontarsi con le proprie domande, gli enigmi irrisolti e vedere per frammenti, deformati o concentrati come in

Titolo || Odin Teatret, storia e oggi
Autore || Eugenio Barba
Pubblicato || «Alfabeta», n° 69, pag. 6, Milano, febbraio 1985.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 3 di 6
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

uno specchio, istanti del tempo passato e di quello imminente.

Sia il «segreto» che il «baratto» sono basati sulla reciprocità di interessi e attese, non su un generale e vago bisogno artistico. Nel baratto risiede il segreto di un modo di utilizzare e insieme sprecare il teatro. È, nel «segreto», il momento più alto di uno scambio.

I due periodi che hanno caratterizzato la vita del nostro gruppo paiono spesso agli osservatori due momenti ben distinti e contrapposti. Dal punto di vista dei risultati è giusto. Dal punto di vista del processo si tratta, invece, di uno sviluppo conseguente e unitario.

In un primo tempo il gruppo pose solide fondamenta al suo interno e all'esterno. Quindi costruì, su quelle fondamenta, un'attività che infrangeva i confini del teatro. Solo da un punto di vista epidermico si può vedere divisione e contraddizione fra il periodo di un teatro chiuso, concentrato su se stesso, e quello successivo in cui il teatro sembra proiettarsi verso l'esterno. È solo perché ci siamo concentrati per dieci anni sulle condizioni del nostro lavoro, e siamo riusciti a cambiare noi stessi, prima di parlare di cambiare teatro o società, che oggi possiamo liberarci, in gran parte, del legame con un solo tipo di organizzazione teatrale.

Nella vita di un gruppo, come in quella di un individuo, viene il momento in cui le condizioni per una certa sicurezza sono consolidate. Ci si trova, allora, nell'alternativa fra routine e accumulazione. Per sfuggire alla morsa è importante a questo punto imparare a conoscere in quale direzione proiettare le proprie energie. È il momento critico quando il filo rischia di rompersi. Ognuno, per sfuggire alla morsa, cerca una sua strada. La spinta diventa così centrifuga, da frantumare il gruppo in progetti individuali o fughe verso l'esterno per cercare ossigeno, nuove sfide, nuove relazioni.

Spesso si crede che in un gruppo di teatro, unità fra diverse persone significhi assomigliarsi. Al contrario: bisogna cercare la differenziazione reciproca, se si vuole raggiungere la totalità. È attraverso questo processo di differenziazione, basato sulla fiducia degli uni verso gli altri e sulla mancanza di illusioni, che si forma un solido terreno unitario al di sotto delle differenze. L'unità superficiale, invece, anche quando è unità di idee o di intenzioni, è spazzata via al primo vento.

In termini professionali si può tradurre così: se guardando un gruppo di attori si vede il lavoro dell'uno assomigliare al lavoro dell'altro, quasi sempre significa che essi hanno solo qualche teoria in comune, consumata la quale lo sviluppo artistico rischia di deperire. È un buon segno quando il lavoro dei singoli attori di un gruppo comincia a svilupparsi lungo linee così diverse che l'una sembra non aver più rapporto, dal punto di vista tecnico ed estetico, con l'altra. La differenza, la disomogeneità dei risultati è forse una delle prove più credibili di una profonda unità di metodo.

Questa unità di metodo alimenta solo l'impulso che spinge ognuno a percorrere la propria strada fino ad incontrare se stesso e la propria visione, non la visione del maestro. Cosa resta, alla fine, della relazione fra colui che fu maestro e colui che fu allievo?

La ricerca della propria strada significa ricerca della solitudine?

Raccontando storie di aquiloni

Mi è stato raccontato di una discussione fra gruppi di teatro.

Qualcuno sosteneva che l'Odin Teatret era l'esempio di un gruppo che aveva aperto una strada lungo la quale altri potevano andare. Era, si diceva, l'esperienza di un'avanguardia, nel senso in cui la parola viene usata in politica, non nel senso in cui è usata nei contesti artistici. Allora uno disse: «Questa non può essere la nostra relazione con un gruppo come l'Odin Teatret».

«E perché no?», chiese qualcuno.

«Perché l'Odin Teatret è come un aquilone», rispose il primo. Glielo avevano detto gli I Ching. Immagino che alcuni cominciasse a sorridere. Ma l'altro, sempre più sicuro di sé, cominciò a spiegare. Non era la sua personale opinione: ci credessero o no, era l'opinione dell'oracolo. Stessero dunque a sentire: sbagliano quelli che credono, pensando all'Odin Teatret, di trovarsi di fronte a un gruppo forte, dai solidi legami qua e là per il mondo. L'Odin Teatret è molto più fragile, molto meno potente di quanto appare: solo un esile filo lo assicura a terra. Ma lui è importante perché esplora i venti. È insensato voler seguire i suoi sentieri senza terra. Così aveva detto l'oracolo e aveva aggiunto: «Voi orientatevi coi venti, ma seguite i corsi d'acqua».

È impossibile, infatti, trasmettere in eredità l'armonia dei venti, il loro accordo continuo e mutevole.

La storia del teatro è percorsa spesso da viaggi che non trasmettono rotte.

Vedendo gli spettacoli del Berliner Ensemble negli anni Cinquanta, e poi quelli di Grotowski negli anni Sessanta, si aveva, malgrado le molte leghe che li dividevano, la stessa sensazione di giustezza, della presenza di un'«armonia» per cui un cercare personale diventava qualcosa di oggettivo, ma per strade così sue - per l'armonia dei venti, appunto, che guida il volo di un solo aquilone - che sembravano escludere ogni possibilità di ripetere il processo da cui quei risultati nascevano.

Anche gli spettatori di Stanislavskij, all'inizio del secolo, debbono aver avuto la stessa sensazione di una nuova personalissima armonia.

Armonia non è bellezza statica, ma proporzione attiva, movimento in quiete.

Il bisogno di armonia non è il bisogno di trovare la soluzione di un problema, ma l'impulso a cambiare di posto alle cose in un modo spesso difficile da spiegare anche a se stessi.

L'armonia è accordo tra tensioni.

Titolo || Odin Teatret, storia e oggi
Autore || Eugenio Barba
Pubblicato || «Alfabeta», n° 69, pag. 6, Milano, febbraio 1985.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 4 di 6
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Se sento la mancanza di qualcosa per me essenziale, l'accordo in me non è perfetto. È come se un frammento di vuoto sia lì in me e volessi colmarlo e per questo mi metessi in moto. Questo essere in viaggio per trovare come placare il vuoto rivela il senso di ciò che mi spinge e che mi nutre.

Immaginiamo un uomo di costituzione debole, con una mano quasi invalida e gli occhi che non vedono lontano, in un'epoca in cui lo studio delle stelle e dei pianeti si svolge ad occhio nudo e richiede una tempra forte per restare notte dopo notte ad osservare il cielo. Johannes Kepler è quest'uomo che sembrava negato all'astronomia.

Egli è ossessionato dal bisogno di risolvere il mistero del Creato e i segreti della sua armonia: perché vi sono - si domanda - sei pianeti (tanti se ne conoscevano a quei tempi) e non venti o trentadue? Perché li dividono proprio quelle distanze? Perché si muovono a quella data velocità?

Domande inutili e ancora più strani i modi attraverso cui cerca le risposte: pensando che le diverse distanze dei pianeti stiano fra di loro in un rapporto che corrisponde alla successione dei poliedri regolari e agli intervalli delle note nella scala musicale.

Quale metodo per le scoperte scientifiche avrebbe mai potuto trasmettere Johannes Kepler ai suoi allievi. Eppure, attraverso le personalissime ossessioni mistiche e pitagoriche che l'hanno guidato, ha scoperto che l'orbita dei pianeti è ellittica, che l'ipotesi di Copernico che pone al centro il sole è dimostrabile, e decine e decine di altri fatti che rivelano per la prima volta che le stessi leggi valgono per la terra e per il cielo: le basi per la gravitazione universale che Newton fisserà meno di un secolo dopo.

Oggi molti studiosi mostrano che esiste un contesto segreto, privato, della scoperta scientifica che non si identifica con le giustificazioni di un'evoluzione razionale delle idee. Paradossi, ragionamenti che sembravano irragionevoli, pregiudizi, passioni personali e la tenacità del ricercare si combinano, a volte, in una nuova armonia fra la sfida solitaria e il suo risultato pubblicamente convincente.

Una lotta personale, che mai potrebbe tradursi in un metodo universalmente valido, guida i più grandi fra i matematici a cercare una sorta di bellezza, di simmetria estetica, simile al bisogno che spingeva il musicista del romanzo di Thomas Mann a cercare un'armonia figurativa fra le note disposte sullo spartito.

Poincaré diceva che, per il matematico, la ricerca di un'armonia estetica, «sconosciuta ai non iniziati», è centrale per la nascita delle nuove idee.

Come nella storia della scienza, anche nella storia dell'arte e in quella dei teatri l'essenziale si nasconde sotto lo svolgersi dei metodi, sotto gli intenti pedagogici e il trasmettersi del sapere. La parola «armonia» indica il senso di questa lotta personale alla ricerca di nuove tensioni che ricreino la vita, diano un senso rinnovato a ciò che ha perso senso e che lo sta perdendo. Non nuovi fatti, ma nuove relazioni fra i fatti.

Quando nell'arte o nella scienza volano gli aquiloni, quando queste tensioni e queste ricerche indicano nuovi risultati che hanno valore anche per l'ambiente circostante, sembra che si sia accumulato un gruzzolo da lasciare in eredità a chi verrà dopo di noi o a chi ci vuoi seguire.

Allora, apparentemente, c'è molto da insegnare. Eppure sappiamo che i risultati rischiano sempre di divenire zavorra. E che l'essenziale era nell'incrocio fra il nostro personale senso di vuoto, il nostro accanimento a placarlo, e i venti.

Tutto questo non lo si può trasmettere. È la zona del silenzio.

Parlare è un dovere. Proprio perché l'essenziale è muto.

Come si tace l'essenziale

Ciò che determina i risultati sono le motivazioni, non solo le vie della ricerca. Eppure, l'unica cosa che si può trasmettere è la via che si è percorsa.

Non sempre: in un lungo rapporto faccia a faccia è possibile passare ad un altro tutto ciò che si è accumulato in anni di esperienza, senza mai parlare dell'essenziale. È il caso del rapporto *gurushishya* nella tradizione teatrale orientale. Eppure, questo silenzio, alla fine, trasmette qualcosa, all'insaputa dell'uno e dell'altro, in maniera non prevista, secondo una logica superiore a quella di ogni sapienza pedagogica.

Un vero rapporto di trasmissione implica anni e anni, un atteggiamento preciso dell'allievo verso i valori che il maestro rappresenta. Allora, più che il maestro, è il tempo e le correnti dei suoi venti che lasciano un'impronta. Più che la consapevolezza dell'allievo, è la sua coscienza subliminale che assorbe accenni a ciò che per lui è essenziale.

Un vero rapporto di trasmissione riguarda pochissime persone. Ciò che passa fra loro è, in fondo, un nocciolo di silenzio attivo nascosto nella polpa d'un sapere quasi scientificamente formulabile quando il rapporto pedagogico si apre e riguarda una cerchia più ampia di persone, rimane solo la polpa. Quando poi si passa dalla relazione diretta alla parola scritta, e chi scrive non può conoscere colui per cui scrive, le parole diventano di marmo e perdono il loro silenzio.

Per questo, oggi, Stanislavskij o Brecht, Copeau o Grotowski, e molti altri che furono maestri e viaggiatori del Paese della Velocità sembrano statue.

C'è allora un modo di trasmettere la propria esperienza, di accennare anche all'essenziale, sfuggendo, però, alla degradazione che minaccia ogni allargamento del raggio della propria parola?

Bisognerebbe che la parola, non più trasmessa faccia a faccia, perdesse la pretesa di tradurre una volontà di dire.

Titolo || Odin Teatret, storia e oggi
Autore || Eugenio Barba
Pubblicato || «Alfabeta», n° 69, pag. 6, Milano, febbraio 1985.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 5 di 6
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Bisognerebbe che si ritraesse in una zona al di qua del suo oggetto, che restasse in agguato. È questo stare in agguato per cogliere qualcosa di cui non si dice nulla che la parola scritta può trasmettere. Si rivestirà allora di sapienza artistica e di esperienza, indicherà regole e scoperte. Ma il suo più vero valore - se riuscirà a conquistarlo- sarà nell'essere una forma di *non-dire dicendo*.

Più si cerca di avvicinarsi, con la parola scritta, al senso della trasmissione orale, più ci si ne allontana. E più ci si ne allontana, più in realtà ci si avvicina.

Così mi sono detto: non cercare di insegnare nulla sull'espressione artistica. Attestati in agguato nei territori del lavoro pre-esspressivo. Non cercare di trasmettere il calore con parole calde. Cerca di catturare il caldo con il freddo di un discorso privo di emozioni. Non voler "descrivere ciò che di più fecondo hai trovato nel corso della tua esperienza. Parla dell'arido lavoro che precede la vera esperienza.

Ma perché? Per chi?

Perché, se noi stessi abbiamo cercato il teatro come uomini che hanno fame di vento, per placare il vuoto, per vivere come isole galleggianti lontane dalla terraferma?

Per chi trasmettere?

In molte occasioni, negli anni della mia professione teatrale, diverse persone mi hanno posto la stessa domanda: per chi fai teatro, tu?

Ho risposto in molti modi: ho aggirato la domanda, oppure l'ho analizzata. Ho lasciato capire che facevo teatro solo per me, oppure per due o tre persone ben conosciute, o per uno spettatore assente e presente, che mi immagino sempre accanto durante il lavoro, e il cui giudizio è per me la misura dell'obiettività.

Oggi penso sempre più spesso di fare teatro per coloro che avranno vent'anni nel 1994, coloro che nascevano quando l'Odin Teatret faceva *Min Fars Hus*, la Casa del Padre.

Credo che questa, per il momento, sia la risposta più vera a quella domanda che tante volte mi è stata posta. Ma è anche la risposta che più si affaccia sul vuoto, perché significa fare un teatro che sparisce per spettatori ancora non apparsi.

Nel cuore

«Ogni volta che le fondamenta cominciano a tremarti sotto i piedi, ogni volta che non sei più sicuro della stabilità delle tue esperienze passate - così mi consigliava Grotowski - ritorna alle tue origini». Eravamo seduti al ristorante di una stazione ferroviaria polacca, un quarto di secolo fa.

E aggiungeva: «È quello che consiglia anche Stanislavskij: ritorna alle origini, ritorna indietro al tuo primo giorno nel teatro. È il tuo primo giorno di lavoro che determina il senso del tuo cammino».

Quando ricordo questo consiglio, mi viene in mente l'immagine di un bambino di cinque anni, dallo sviluppo mentale ritardato, capace a malapena di parlare, che credette di assistere a un prodigio quando suo padre gli regalò una bussola tascabile. Sessantadue anni dopo, scrivendo la sua autobiografia, Albert Einstein racconta: «Quella esperienza fece su di me un'impressione profonda e duratura: qualcosa di profondamente nascosto deve trovarsi dietro ad ogni cosa».

Quali sono, dunque, le mie origini? Il mio primo giorno nel teatro?

Forse il giorno della separazione, quando persi la lingua materna stabilendomi come straniero in un paese che non era quello della mia nascita.

Indubbiamente è il giorno in cui, senza esserne cosciente, divenni un'«isola galleggiante», un viaggiatore della velocità, cittadino di un solo paese, il mio corpo in vita. A casa, attraverso le diverse culture, eppure straniero. Desideroso di incontrare isole simili, altri arcipelaghi.

Cominciò in quel giorno la mia ricerca: superare i limiti individuali, incontrare la realtà circostante, tentare di realizzare nuove condizioni di vita: un gruppo come una piccola isola che può distaccarsi dalla terraferma pur restando coltivabile, renderla forte facendo leva sulle sue debolezze; ritrovare attraverso la differenza con gli altri la propria identità, il proprio essere.

Ma al di là delle isole galleggianti che cosa esiste? Che cosa o chi incontri? Cosa vedo al di là dei visi conosciuti?

Per un attimo mi guardo indietro:

«Che lunga preparazione!»

Mi domando: «Per che cosa?». E mi rispondo con un detto beffardo: «Ci vogliono sessant'anni per fare un uomo, e quando è pronto è solo buono a morire».

Davanti vedo il Grande Teatro, inutile e irragionevole.

Wojtek Wojszezerowicz era vecchio, piccolo, non era mai stato bello. Ora il viso era devastato dalle rughe e la calvizie era avanzata. Era polacco ed attore. Dopo un infarto i medici gli avevano ordinato di non recitare più. Lui continuò. Venne un secondo infarto. I medici gli predissero la morte vicina, se fosse salito ancora in palcoscenico. Si ostinò: due volte alla settimana, coperto di una pesante armatura, il passo strascicato, come oppresso da un segreto ben nascosto, era Richard the Third. Cominciava a prepararsi due giorni prima, cibandosi solo di brodo e bevendo acqua. Andava e veniva su e giù per la sua stanza, senza fermarsi mai, come per rassicurare il suo corpo: «Ce la faremo!».

Titolo || Odin Teatret, storia e oggi

Autore || Eugenio Barba

Pubblicato || «Alfabeta», n° 69, pag. 6, Milano, febbraio 1985.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Il giorno dello spettacolo digiunava come un religioso che si prepara alla cerimonia. Ma pensava soltanto ad alleggerirsi lo stomaco per la fatica dello spettacolo. Alle tre del pomeriggio usciva di casa e a piedi si avviava al teatro. Abitava in periferia: si dirigeva verso il centro con passo caparbio, mormorando le battute della sua parte.

Alla gente che lo vedeva passare pareva un ubriaco, un demente. Poi si rivestiva della sua armatura. Venivano allora le ore in cui il suo sguardo vagava al di là dei compagni e degli spettatori, come per spiare la morte. «Capisci? Non recito per il pubblico. Ma per Dio.»

A Varsavia, nella scuola di teatro che vide il mio primo giorno di apprendistato, pensavo che solo malati di cuore avrebbero dovuto essere attori.

A Macallan
si arriva
per gradi.

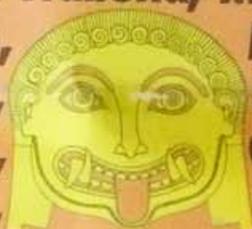
The
MACALLAN
Single Highland Malt
Scotch Whisky

alfabeta⁶⁹



Supplemento letterario 4: tendenze di ricerca Tutto il dibattito di Palermo '84

L. Malerba, A. Pomodoro, A. Guglielmi, A. Spatola,
P. Bertetto, E. Fiorani, B. Frabotta, M. De Angelis, A. Tabucchi,
G. Sassi, A. Arbasino, M. Cucchi, R. Di Marco,
G. Conte, F. Bettini, N. Lorenzini, G. Giudici,
F. Sanguineti, M. Coviello, G. Majorino, C. Viviani,
G. Guglielmi, P. Valduga, G. Testa, F. Leonetti,
R. Luperini, G.C. Ferretti, S. Agosti, F. Muzzioli, S. Ramat,
A. Porta, G. Celli, A. Gargani, G. Raboni,
N. Fusini, J. Risset



Numero
speciale
Lire 5.000

Accademia Guttuso (Porta)
Dall'ombra del potere (Volponi) * Odin Teatret (Barba)
Esempi italiani (Attisani) * De l'amour (Sciascia)