

Eugenio Barba

LA DANZA DELL'ALGEBRA E DEL FUOCO

Quando penso alle dimostrazioni di lavoro, ricordo innanzitutto la loro origine casuale, dovuta nel 1978 alla pressione d'una difficoltà imprevista.

Non bisogna però, confondere la cronologia con la logica degli avvenimenti. Quando lavoravo presso il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski a Opole, in Polonia, all'inizio degli anni Sessanta del Novecento, mi capitava a volte di dover spiegare a coloro che non lo conoscevano, il carattere del suo training e dei suoi spettacoli. Ogni volta che cercavo di descriverne il calore, mi ritrovavo costretto a parlare del lavoro di composizione "a freddo". E ogni volta che rispondevo a domande sulla tecnica di composizione e sul training, finivo col parlare dei risultati, quando agli occhi degli spettatori la tecnica diventa invisibile e compare il caldo fluire dell'organicità scenica.

"Freddo" e "caldo" potevano essere mentalmente separati, anche se nella realtà danzavano intrecciati, tanto da apparire invisibili l'uno senza l'altro. Esattamente come gli opposti concetti di "Premeditazione" e "Improvvisazione".

Oggi penso che stia qui l'*imprinting* da cui nacquero le dimostrazioni di lavoro che costituiscono oggi un aspetto della tradizione dell'Odin Teatret. Era già presente il desiderio di mettere materialmente insieme le due nature del lavoro, separarle per indicare la tendenza a essere inseparabili.

Avevo letto come gli attori e le attrici del passato dessero spesso dei "Concerti". A volte erano semplici recital, antologie del loro repertorio. Ma altre volte erano una sorta di conferenze in cui gli attori raccontavano le tappe della loro carriera, la maniera di interpretare l'uno o l'altro personaggio, e poi intercalavano le loro esposizioni con esempi. Senza costumi scenici, parrucche e trucco, facevano affiorare frammenti di spettacoli sommersi. A volte non erano neppure conferenze, ma semplici conversazioni.

Così aveva fatto Mei-Lanfang a Mosca, nel 1935, quando improvvisò una dimostrazione di lavoro nel corso d'un ricevimento nella sede dell'Associazione dei Lavoratori dell'Arte. Davanti a un piccolo gruppo di colleghi, tra cui Stanislavskij, Ejzenštejn, Tairov, Piscator, Brecht, Tretjakov, interpretò in frac alcuni ruoli femminili dell'Opera di Pechino. Comparvero fantasmi di grandi, disperate ed eroiche donne, che però non nascondevano il piccolo cinese in abiti europei da cui erano emanati. Fu una dimostrazione-epifania che permise a Brecht di affilare la propria visione dello straniamento.

Un aneddoto simile veniva raccontato, nella storia di poco meno di due secoli prima, a proposito di David Garrick, durante un suo viaggio a Parigi. Il grande attore inglese, sempre al bivio fra comico e tragico, uomo colto e apparentemente dotato di un prodigioso talento naturale, si era incontrato con i filosofi materialisti che studiavano la "macchina" – non l'anima –

dell'uomo. Costruivano la rivoluzionaria architettura dell'*Encyclopédie* ed erano presi dalla domanda sulla relazione fra sentimenti e passioni da una parte, e dall'altra l'ingranaggio dei muscoli, dei nervi, del cuore e delle vene. La relazione, insomma, fra l'uomo-macchina e l'uomo-spirito. Alcuni di questi filosofi visitavano regolarmente quegli inferni in terra che erano gli ospizi dei pazzi. Cercavano di capire quali fossero e dove si localizzassero i guasti di quelle "macchine" impazzite. A volte, con pensieri scandalosi e pericolosi, si avventuravano a considerare gli elementi in comune fra pazzia, criminalità e santità, come se l'estasi e la Grazia appartenessero alla stessa famiglia delle azioni dei folli e dei criminali incorreggibili.

Nel corso d'una discussione, Garrick aveva asserito d'essere in grado di percorrere a tutta velocità la gamma delle passioni, senza che né lui né tanto meno i suoi spettatori fossero in grado di distinguere il "naturale" dall' "artificiale" nelle sue azioni. Colse alcune espressioni scettiche fra i suoi interlocutori. Costoro pensavano, giustamente, che l'artificialità d'una azione scenica era sempre evidente. Garrick uscì dalla stanza, chiuse la porta e la riaprì. Il suo volto era squassato dal dolore. Chiuse. Istantaneamente ricomparve come un individuo lubrico nel pieno d'un approccio sessuale. Scomparve. Si presentò subito un sant'uomo in preghiera. Poi un volto sconvolto dall'ira. Poi al culmine della gioia. Al culmine della gelosia. Della tenerezza. E così via.

Ogni volta, i presenti credevano alla verità di quelle passioni e di quei sentimenti. Non vi era alcuna differenza fra i sintomi che mostrava loro l'attore inglese e i sintomi che avevano osservato sul volto di certi pazienti. Solo la rapidità con cui le diverse espressioni si alternavano dimostrava l'artificialità d'una tecnica fredda sottostante l'incandescente "verità" dei risultati. Diderot fece tesoro di quella dimostrazione di lavoro quando spiegò la sua "paradosale" opinione secondo cui l'attore sublime non sente affatto le passioni che rappresenta, ma le muove dal di fuori, a freddo, come un burattinaio col suo burattino.

Erano episodi che avevo letto nei libri e che combaciavano con i miei tentativi di spiegare tecnicamente l'incandescenza degli spettacoli di Grotowski. Una vaga idea cominciò a crescere in un angolo della mia testa: che fosse possibile rendere evidente la doppia faccia del lavoro teatrale. La complementarità dell'esercizio "a freddo" e del processo organico "caldo" poteva forse trovare una sua forma a metà fra pedagogia e spettacolo.

Rafforzavano tale idea alcuni malintesi.

Nei primi anni di vita dell'Odin Teatret ci era capitato, a volte, di mostrare in pubblico il nostro training, che in genere era rigorosamente vietato a sguardi estranei. Nell'aprile del 1967, la televisione danese trasmise un reportage d'una ventina di minuti sul nostro lavoro. Riprese i nostri esercizi dato che non avevamo uno spettacolo. La gente di Holstebro vide per la prima volta al lavoro il teatro ospite nella loro città da poco meno d'un anno. Apparimmo loro come un gruppo di isterici. Debbo dire che anch'io e i miei compagni abbiamo una simile impressione quando oggi rivediamo quel

filmato, dove il training è presentato senza la sua faccia complementare: i risultati artistici.

Qualche mese dopo, andai con Torgeir Wethal ed Else Marie Laukvik al convegno “Per un Nuovo Teatro” che si tenne ad Ivrea, in Italia. Vi era l’aristocrazia dell’avanguardia italiana, da Carmelo Bene a Dario Fo. Presentammo anche lì il training. I pochi che assistettero a quella dimostrazione di lavoro risposero in maniera opposta, ma equivalente a quella dei danesi che ci avevano visto in televisione: ci considerarono un teatro dedito al virtuosismo tecnico.

Potei constatare un malinteso di segno opposto, quando nel 1973 presentammo *La casa del padre* all’Università di Lecce, in Italia. Durante una mia conferenza, Iben Nagel Rasmussen mostrò il suo training quotidiano. Venne visto come uno spettacolo drammatico, una rappresentazione di dolore e passione. Alcuni degli studenti ne furono profondamente colpiti. Eppure era solo lavoro tecnico.

La pratica del training, in quegli anni cominciava a diffondersi e divenne spesso una bandiera che definiva la “differenza” di alcuni gruppi teatrali indipendenti. A volte rischiava d’essere una bandiera soffocante. Fare training poneva il rischio, in qualche caso, d’assorbire tutto il senso del lavoro. Cominciammo a vedere training che non venivano accompagnati da nessun spettacolo. Lo strumento si trasformava in fine. Gli esercizi rischiavano di diventare un’ennesima illusione, di segno opposto all’illusione, altrettanto pernicioso, che si potesse fare a meno della tecnica.

Vi erano insomma molte esperienze, molte domande e riflessioni che covavano negli angoli della testa mia e dei miei attori quando nel 1978 l’Odin Teatret fu ingombrato da regali di cui noi tutti non sapevamo cosa fare.

Tutti gli attori erano stati per tre mesi fuori del teatro, in diverse parti del mondo, per compiere “viaggi di studio”. Ci saremmo tutti incontrati di nuovo a Holstebro, e ciascuno avrebbe raccontato agli altri i risultati del proprio lavoro fuori casa. Alcuni mostrarono tecniche per noi del tutto sconosciute e altri addirittura spettacoli con costumi, maschere e canti appresi da maestri di Bali o dell’India. Non potevo gettarli via. Ma non potevo neppure immetterli nel nostro repertorio. Erano corpi estranei. Erano piccoli spettacoli appresi ed eseguiti con grande precisione, ma pur sempre in pochi mesi. Ed ero convinto che in così poco tempo non ci si possa appropriare di uno stile classico e non lo si metabolizza.

Ero diviso tra l’ammirazione per il lavoro dei miei compagni e l’impossibilità di utilizzarlo. Escogitai uno stratagemma: qualcosa a metà fra spettacolo e conferenza, e l’intitolai *Stanze del Museo del teatro*. Due attori, Toni Cots e Tom Fjordefalk, uno spagnolo, l’altro svedese, mostravano gli elementi di base della danza balinese e del kathakali indiano, le loro codificazioni e convenzioni, il loro lessico fisico. Poi, alla fine della dimostrazione, assumevano gli abiti e il *maquillage* di quelle forme classiche di teatro e presentavano due piccoli spettacoli.

Così per la prima volta, quasi “per disperazione” si tradusse in pratica quell’idea che avevo a lungo covato: unire dimostrazioni tecniche e brani di spettacolo, le due facce della luna teatrale, la calda e la fredda.

La prima vera e propria dimostrazione-spettacolo non assomigliò a una “stanza del museo”. Fu *Luna e buio* di Iben Nagel Rasmussen. Era sempre più scontenta del lavoro pedagogico di breve durata, dei seminari d’una o due settimane. Le sembrava di diffondere formule e ricette che trovavano il loro senso solo nella continuità del lavoro. Allora restrinse i tempi. Per sfuggire il rischio delle formule trovò una forma. Quando me lo fece vedere per la prima volta, era il 1980, *Luna e buio* non si chiamava ancora così ma era già pronto. Mostrava i principi elementari del training, eseguiva e spiegava alcuni esercizi, ne discuteva l’utilità, indicava dove si annidassero le trappole e i rischi di fraintendimento. Poi ripercorreva le tappe della propria vita d’attrice e mostrava come gli elementi tecnici diventavano spettacolo, canto, azione e parola.

Senza volerlo, inventò un genere teatrale che oggi sembra ci sia sempre stato, nel nostro e in altri teatri: un’*opera-ponte* fra lo spettacolo e il seminario pedagogico, fra anatomia, autobiografia e drammaturgia.

Nel 1988, Roberta Carreri condensò in una dimostrazione-spettacolo di due ore ciò che aveva presentato e detto in tre giornate di lezione presso l’Università de L’Aquila, in Italia, dove aveva ricapitolato la propria autobiografia professionale. Il risultato fu un’opera scenica strutturata in tutti i dettagli, senza nulla lasciato al caso, con l’aspetto e le convenzioni d’una conferenza intramezzata da esempi: *Orme sulla neve*. Con i necessari aggiornamenti, resta, dopo quasi vent’anni, nel repertorio suo e del nostro teatro.

Anche *L’eco del silenzio* di Julia Varley nacque da alcune giornate di lezioni all’Università (L’Aquila, 1991), solo che l’attrice rovesciò la drammaturgia delle precedenti dimostrazioni. Invece di partire dai principi tecnici, partì dagli ostacoli. Presentò la gamma della propria tecnica vocale come risposta ai problemi posti da una voce di per sé poco dotata, giudicata inadatta alla scena. Approdava a soluzioni molto lontane da quelle che per anni avevano caratterizzato le scelte stilistiche dell’Odin Teatret. Non le negava, ma ad esse non si adeguava. Metteva così in primo piano la faccia della tecnica che in genere resta nascosta: il suo essere una lotta contro una situazione di minorità. La sorella gemella ed opposta del cosiddetto “talento naturale”.

La tecnica, il lavoro “freddo” è spesso descritto come una scelta di stile. È in molti casi un rifiuto. La storia di Stanislavskij testimonia come la sua radicale ricerca scientifica sulle basi tecniche dell’attore abbia alle sue radici il temerario e lucido tentativo di compensare la mancanza d’un talento naturale. L’Odin Teatret aveva vissuto questo in prima persona: sembravamo affascinati dal virtuosismo perché eravamo costretti ad essere autodidatti.

I sentieri del pensiero di Torgeir Wethal presentò, nel 1992, una faccia ancora diversa. Una dimostrazione di lavoro condotta da un attore seduto a tavolino sembra una contraddizione in termini. Ancor più lo è se il suo autore

e protagonista è l'attore che ha fondato con me l'Odin Teatret nel 1964, che ha partecipato a tutti gli spettacoli di cui io sono stato il regista. Siamo considerati un teatro "del corpo", della fisicità, un teatro acrobatico nemico della centralità della parola. Torgeir Wethal, si siede e parla. Si alza in piedi solo di tanto in tanto e non muove più d'uno o due passi. Mostra come la mente e l'immaginazione dell'attore che improvvisa, possano essere esercitate, regolate e variate con dinamiche paragonabili a quelle che sovrintendono al dinamismo fisico. Lo "spettacolo" di questa dimostrazione è una successione di miniature.

Non c'è una tecnica dell'Odin Teatret. Non c'è uno degli attori di cui sono regista che possa essere considerato interprete ortodosso delle mie visioni e delle mie teorie. Siamo un'accolita di miscredenti, al nostro interno prima ancora che nei confronti del mondo che ci circonda. Di questo sono particolarmente orgoglioso.

Dopo tanti anni di lavoro assieme, dopo tante esperienze condotte nell'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology, fondata da me fra il 1979 e il 1980, immaginavo che su un punto, almeno, l'accordo fosse quasi totale: nel considerare la danza come base del *bios* scenico. Per la sessione dell'ISTA che si tenne a Copenaghen nel 1996, dedicata al tema dei rapporti fra ciò che intendiamo con il termine "danza" e ciò che intendiamo con "teatro", chiesi a Julia Varley, Roberta Carreri, Iben Nagel Rasmussen e Torgeir Wethal di presentare attraverso azioni e parole, le nostre visioni. Proposi che ciascuno di loro preparasse una mini-dimostrazione di lavoro di circa venti minuti. Immaginavo un coro. Mi trovai davanti a un pamphlet beffardo e generoso: quattro "numeri" che andavano nelle divergenti direzioni della rosa dei venti. Che si rispondevano a distanza, che sembravano prendersi in giro proprio nei punti in cui dicevano cose simili ciascuno con le sue parole.

Come vent'anni prima, quando gli attori che se ne erano andati in viaggio ed erano tornati carichi di regali ingombranti, mi trovai ancora una volta proiettato nel ruolo di spettatore stupito e perplesso, divertito e persino commosso, di quello che consideravo il "mio" teatro. Quella dimostrazione di lavoro, che chiamammo *I venti che sussurrano nel teatro e nella danza*, entrata anch'essa nel nostro repertorio, venne definita da alcuni degli studiosi nostri compagni di viaggio, come un cabaret sui fondamenti del sapere teatrale. Altri, soprattutto attori e registi, la videro come un dialogo filosofico fatto alla maniera degli attori. Che cosa realmente sia, non lo so. Ma so che è viva. E mi dice, soprattutto, che un regista fortunato non è colui che può dar forma al teatro che sogna, ma colui che malgrado la familiarità e le esperienze comuni, dopo anni, può ancora trovarsi nella condizione di aver voglia di conoscere, con il fuoco dei sogni e il gelo della scienza, il teatro che gli è cresciuto intorno.

Oggi, le dimostrazioni di lavoro dell'Odin Teatret sono una parte importante del nostro repertorio. Oltre quelle che ho ricordato, ve ne sono alcune che riguardano la relazione fra attore e regista (*Il fratello morto* di Julia Var-

ley, 1996), o il confronto con scene e personaggi classici (*Casa di bambola*, di Roberta Carreri e Torgeir Wethal, 1997; *Testo, azioni, relazioni* di Tage Larsen e Julia Varley, 1998). Costeggiano i nostri spettacoli, li accompagnano come piccole radiografie colorate. Possiamo parlare delle dimostrazioni di lavoro, oggi presenti in molti teatri, come d'un genere o sottogenere teatrale?

Non è questa, per me, la domanda più interessante.

Ciò che più m'interessa è vivere e far vivere l'esperienza di due serpenti che s'accoppiano e si allontanano: "freddo" e "caldo", meccanicità ed organicità, convenzione e creazione, composizione premeditata e improvvisazione. Un poeta che aveva perso il dono della vista, o che si era liberato dal suo impaccio, come Borges soleva dire, descrisse questo artigianale mistero come una danza che nessuno, pur sgranando gli occhi, riuscirebbe a vedere: la danza dell'algebra con il fuoco.

Nell'artigianato teatrale, l'accoppiamento fra elementi fatti per non incontrarsi diventa visibile e tangibile, ma non può essere programmato. È ciò che sfugge alla pedagogia. È sapere tacito che può trasmettersi solo per contagio. È artigianato, mestiere, ma anche mistero.