

Eugenio Barba

LA TERZA SPONDA DEL FIUME

La memoria è lo spirito che guida il nostro fare. È la memoria che permette di penetrare sotto la pelle dell'epoca e di incontrare i molteplici cammini che portano all'origine, al primo giorno. Per questi cammini e per i loro incroci i nostri antenati si sono confrontati con i loro demoni e con le necessità dei loro tempi. Sono questi incroci che riscopriamo leggendo i classici o i manuali di storia. La riflessione su questi cammini e questi incroci è quello che ci consente di conservare intatto il cordone ombelicale con l'origine e di intravedere il profilo della nostra identità, lontana e concreta. Per questo, quando si vuole accecare un individuo o un popolo, gli si fa perdere il legame con la sua origine, con il senso segreto e manifesto della sua memoria. Sono quelli che vogliono dominare, sono loro che interpretano il passato e confondono i molteplici cammini che costituiscono il nodo vivente dell'epoca.

Si paragona spesso la Storia a un fiume, a una corrente impetuosa che trascina tutto con sé. C'è chi crede possibile poterle sfuggire e costruisce case sulle due sponde del fiume. Crede di essere al sicuro dalla corrente. Ma il fiume straripa e travolge con sé animali, bambini, giovani vigorosi, edifici di cemento.

A volte le contingenze dell'epoca sembrano nascondere il senso del nostro cammino. Allora l'esperienza artistica fa intravedere il filo che ci unisce all'origine. Così è successo di recente quando in Brasile Luis Octavio Burnier e Paulo Dourado mi raccontarono, a me che amo molto le storie, una versione de *La terza sponda del fiume*, un racconto di João Guimarães Rosa. Un vecchio viveva con la sua famiglia vicino a un fiume. Un giorno prese la sua barca, la mise in acqua, remò fino al centro del fiume dove la corrente era più forte e lì si fermò remando. Non tornò più a terra. Ogni giorno suo figlio gli portava del cibo, lo pregava di tornare a casa, sulla riva. Il padre, ostinato, continuava a remare contro la corrente. Con-

* Questo testo riproduce il discorso conclusivo di Eugenio Barba al QOSQO 87, VII Incontro di Teatro di Gruppo, Urubamba, Perù, ottobre 1987.

tinuò così, giorno dopo giorno, anno dopo anno, fino alla notte della sua morte. All'alba il figlio prese la barca e andò al centro del fiume a remare contro la corrente.

Questo racconto fu per me una grande illuminazione. Visualizzò intuizioni e chiari eventi che io e l'Odin Teatret abbiamo attraversato. Come uomo di teatro, so che debbo scavare fino all'invisibile, fino a quel che è nascosto, a quella che è la storia sotterranea, i molteplici cammini che gli storici ufficiali o di partito soffocano sotto coltri di parole. So che il mio compito è non dimenticare, respingere l'istinto di amnesia della mia società. So che, senza retorica e nell'anonimato, debbo rappresentare ogni giorno la memoria dell'epoca e dei cammini percorsi. Questo è il mio senso nel lavoro. Non voglio che si perda nel labirinto logorante dei giorni e degli anni che deteriorano illusioni, credenze, energie. Ho bisogno di un filo che guidi la continuità e la coerenza del mio procedere. Che mi colleghi con la mia origine.

Qual è la mia origine? Chi sono i miei antenati? Dal punto di vista professionale ho un antenato-totem: Stanislavskij. Ho altri antenati: Mejerchol'd, Vachtangov, Copeau, Eisenstein. Ho un fratello maggiore: Grotowski. Chi è la mia antenata? Ci sono donne nella mia origine? Tra i miei antenati potrei ricordare Gordon Craig. Ma perché nessun libro ricorda sua sorella Edy? Alla resa dei conti lei è nostra antenata. La mia antenata, la vostra antenata. Perché il teatro di gruppo non è stato creato soltanto negli anni Sessanta né dal teatro agitprop russo e tedesco negli anni Venti. Il teatro di gruppo fu creato agli inizi del secolo in Inghilterra da donne che lottavano per il diritto di voto, le «suffragette», che per dare maggiore impatto alle loro riunioni, per condensare le evidenze di una situazione di ingiustizia, si rivolsero a chi *per professione* aveva esperienza: le attrici. Si crearono così gruppi teatrali di donne la cui funzione non era artistica o estetica ma quella di dare un senso diverso a questa relazione che chiamiamo teatro.

Edy Craig è mia antenata. Suo fratello divenne famoso per i suoi grandi amori e per le sue visioni grandiose. Ma fu lei che dalla prima guerra mondiale fino al 1925 con il suo gruppo Pioneer Players, a Londra, perseverò contro corrente.

È essenziale non dimenticare l'eredità degli antenati. È ciò che,

legandoci al primo giorno, ci guida a trascendere il nostro operare immediato e a proiettare il suo senso nel futuro.

Il «come»: la tecnica

Il termine rappresentazione, che si usa per definire lo spettacolo, contiene il concetto di ri-presentazione, di una doppia presentazione, di un raddoppiamento della presenza dell'attore — come individuo storico e come professionista. Per lo spettatore questa presenza si trasforma in esperienza sensoriale e in visione mentale, in sensazione soggettiva e in riflessione articolata. Questa 'doppia presentazione' avviene sempre in un contesto storico che determina l'effetto sociale e il valore artistico. Questo contesto è unico e pertanto relativo, non può essere trasferito in altri posti senza che la rappresentazione alteri il suo senso, il nucleo più intimo della relazione con i suoi spettatori.

Per essere più efficace nel suo contesto, per far emergere la sua identità biografico-storica, l'attore si serve di forme, maniere, comportamenti, procedimenti, astuzie, distorsioni, apparenze, che noi chiamiamo tecnica. La tecnica caratterizza ogni attore; ed esiste in tutte le tradizioni. Guardando con attenzione oltre le culture (oriente, occidente, nord, sud), oltre i generi (balletto classico, danza moderna, opera, operetta, musical, teatro di testo, del corpo, classico, contemporaneo, commerciale, tradizionale, sperimentale, ecc.), attraversando tutto questo arriviamo al primo giorno, all'origine, quando la presenza comincia a cristallizzarsi in tecnica, in come rivolgersi in modo efficace allo spettatore. Incontriamo due punti di partenza, due strade.

Nel primo l'attore usa la sua spontaneità, quel che è naturale secondo il comportamento che ha assorbito dalla nascita nella cultura e nell'ambiente sociale in cui è cresciuto. Gli antropologi chiamano «inculturazione» questo processo di passiva impregnazione sensorio-motrice di comportamenti quotidiani propri di una cultura. L'organico adattamento di un bambino ai modi e alle norme di vita della sua cultura, il condizionamento a una «naturalità», permette una trasformazione graduale e organica che è anche crescita.

Il più grande apporto metodologico sulla strada della spontanei-

tà o «tecnica di inculturazione» lo ha dato Stanislavskij. Consiste in un processo mentale che «vivifica» la naturalezza inculturata dell'attore. Per mezzo del «se magico», di una codificazione mentale, l'attore altera il proprio comportamento quotidiano, modifica il modo abituale di essere e materializza il personaggio. E questo è anche l'obiettivo della distanziamento o del gesto sociale di Brecht. Si riferisce sempre a un attore che nel suo processo di lavoro modella il suo comportamento naturale e quotidiano in un comportamento scenico extraquotidiano, con evidenze o sottotesti sociali.

La strada della tecnica che usa variazioni della inculturazione è transculturale. Nel teatro contadino di Oxolatlán, fatto da indigeni isolati in una montagna del Messico, si incontra una tecnica basata sulla loro inculturazione. È la stessa tecnica che si trova nel Living Theatre di Khardaha, alla periferia di Calcutta, con i suoi attori contadini, proletari e studenti. C'è un modo di essere attore in Europa o in America, in Asia o in Australia, che si manifesta attraverso tecniche di inculturazione.

Al tempo stesso, in tutte le culture, si può osservare un'altra strada per l'attore: l'utilizzazione di tecniche specifiche del corpo distinte da quelle che si usano nella vita quotidiana. I ballerini classici o moderni, i mimi o gli attori del teatro tradizionale dell'Oriente hanno rifiutato la «naturalezza» e si impongono un altro modo di comportamento scenico. Si sono sottoposti a un processo forzato di «acculturazione», imposto dall'esterno con modi di stare in piedi, di camminare, di fermarsi, di guardare, di star seduti, che sono diversi da quelli quotidiani.

La «tecnica di acculturazione» rende artificiale (o, come spesso si dice, 'stilizza') il comportamento dell'attore, ma crea al tempo stesso un'altra qualità di energia. Abbiamo tutti fatto questa esperienza vedendo un attore classico indiano o giapponese, un danzatore moderno o un mimo. È affascinante fino a che punto sono riusciti a modificare la «naturalezza» trasformandola in leggerezza come nel balletto classico o nel vigore di un albero come nella danza moderna. La tecnica di acculturazione è la distorsione dell'apparenza, di ciò che appare, per ricrearla sensorialmente più reale, fresca e sorprendente.

Parlo di attore o danzatore perché nella strada dell'acculturazione non si può distinguere l'attore dal danzatore. Per questo in

Oriente il danzatore è anche cantante e attore. L'attore «acculturato» manifesta una qualità e irradiazione energetica che è presenza pronta a trasformarsi in danza o in teatro, a seconda dell'intenzione o della tradizione.

La via dell'inculturazione non porta alla danza, ma a una ricchezza di variazioni e gradazioni del comportamento quotidiano e a una essenzialità dell'azione vocale, del linguaggio. La via dell'acculturazione permette di giungere al livello pre-espressivo: presenza pronta a rappresentare.

Non dobbiamo però dimenticare che l'acculturazione è una colonizzazione, l'imposizione, anche se volontaria, di altra presenza. Una volta assorbita, questa diventa una «seconda natura». Non possiamo liberarcene. Chi ha lavorato come mimo o come ballerino classico si ferma e si sposta attraverso scariche dinamiche determinate che condizionano la postura, la spina dorsale, l'equilibrio. Ogni dettaglio è codificato. Codificazione significa formalizzazione, forma precisa che si deve rispettare, modello prestabilito che si deve ripetere. Il danzatore o il mimo restano imprigionati in questi modelli. È interessante vedere la loro lotta per liberarsi dalla tecnica appresa, per cercare di disimparare quello che ci sono voluti tanti anni a dominare.

La via della acculturazione porta a una codificazione, a una presenza formalizzata riconoscibile in un genere: balletto, mimo, Kathakali, Nō. Questa presenza formalizzata è necessaria per chi vuole manifestarsi artisticamente attraverso generi tradizionali. Ma per l'attore di uno spettacolo contemporaneo che cerca di cancellare le frontiere tra danza, teatro, canto, opera, circo, la trappola più pericolosa è sviluppare la presenza formalizzata di un genere. È vitale arrivare a una presenza che, rispettando i principi transculturali che si incontrano in ogni tecnica di acculturazione, consenta la costruzione di una tecnica personale, di una *presenza con codificazione personale*.

Questo è il compito dell'allenamento: lasciare da parte la psicologia e la preoccupazione di dar vita a un personaggio per concentrarsi sulla costruzione di una presenza con codificazione personale, per acculturarsi a un comportamento pre-espressivo.

L'apprendistato può seguire la strada della inculturazione o della acculturazione. In entrambi i casi, l'obiettivo è la totalità, l'in-

contro e l'integrazione con il polo complementare che all'inizio non era incluso: chi comincia con un «se magico» o con qualsiasi altro procedimento mentale deve *materializzarlo in presenza* sensorialmente percettibile per lo spettatore. E chi ha acquisito un comportamento acculturato deve *integrare il suo universo mentale-emotivo*. Una strada non è migliore dell'altra. Sarebbe miope pensare che il teatro di tecnica acculturata è superiore. No! Le due vie hanno gli stessi precipizi in cui l'attore può cadere: il precipizio di forme vuote, di stereotipi tecnici, di manierismi dinamici. E quello di forme anemiche a livello corporeo-sensoriale-visibile malgrado le intenzioni psicologiche, sociali, poetiche.

Il processo si mutila se si mette in moto solo energia mentale, invisibile, interna, che non arriva a fondersi con il somatico, il materiale, il visibile, quello che lo spettatore percepisce. È quel che spesso manca nell'attore di inculturazione del teatro tradizionale il cui punto di partenza, o comportamento mentale, non affonda radici nella corporeità, non rende manifesto l'invisibile. D'altro lato l'attore che codifica, anche se codifica secondo una visione personale, se non riesce a congiungersi con il dinamismo della sua logica emotiva e con la coerenza asimmetrica del suo comportamento mentale, diventa anche lui un individuo amputato, un giocattolo ginnastico, da circo, dal virtuosismo bidimensionale. Può compiere prodezze che ci sbalordiscono per le sue capacità acrobatiche, di serpente, di perizia tecnica, ma non arriva a quella dimensione di cui parlavamo prima: la dimensione della memoria, la memoria genetica, la memoria emotiva, la memoria dell'epoca, la memoria mitica degli antenati.

Fare e essere-in-vita

Questa settimana, guardando le dimostrazioni di lavoro e di allenamento dei gruppi peruviani, mi sono reso conto di essere di fronte a un fenomeno unico. Oggi, in questo pianeta, non c'è altro paese in cui l'apprendistato abbia punti di partenza così coerenti con principi di antropologia teatrale che portano a una codificazione personale. È straordinario. Il Perù è l'unico paese in cui questo esiste. In ogni nazione ci sono scuole di teatro, ci sono maestri; c'è

teatro tradizionale di «inculturazione», ci sono gruppi che si allenano e si «acculturano», generi specifici come il balletto o la danza moderna. C'è cioè una frammentazione, forse ricchezza o eclettismo, che ci rende difficile circoscrivere l'origine della presenza e della rappresentazione. L'applicazione di principi di antropologia teatrale ha permesso agli attori peruviani di arrivare allo stesso livello di presenza di un danzatore moderno o di un attore orientale.

Guardando il loro lavoro, godevo della loro capacità di fare. Spesso però, come spettatore, ero consapevole di quello che *facevano*. Come in ogni aspetto dell'operare teatrale si scontravano con la polarità: fare e essere-in-vita.

Il primo giorno di questo Encuentro, durante una scena della nostra prova comune, si è creato in sala un silenzio particolare. Riconosco questo silenzio denso degli spettatori. Si concretizza quando si trovano di fronte a una dimensione che va ben al di là di quello che stanno vedendo. In questo caso: una bambina di dieci anni, grassottella e seria, che non faceva niente, stava solo palpeggiando una pietra. Non riproduceva niente. Non pretendeva niente. Non cercava di essere creativa. Era-in-vita. Esattamente come gli animali che, introdotti in scena, meravigliano. Non recitano. Solo sono-in-vita.

Tutto l'apprendistato spinge a fare, a vivificare la presenza attraverso l'azione, a diventare *homo agens* che cambia e si cambia. Arriva il momento in cui la presenza dell'attore deve convertirsi in rappresentazione mentale per lo spettatore e rappresentare la memoria dell'epoca. Non si può mostrare soltanto la forza del fare, si deve arrivare alla vulnerabilità dell'essere-in-vita.

C'erano momenti nei vostri spettacoli in cui dimenticavo la vostra abilità. Ma quello che, paradossalmente, percepisco come il vostro più grande pericolo è il fatto che voi applicate i principi per arrivare a una codificazione personale. Li dominate tanto bene che sono diventati quasi obiettivi in se stessi e non strumenti che permettono di accedere a un livello superiore, quando il fare diventa essere-in-vita, rappresentazione della memoria.

Non ho alcun consiglio da dare su come si può arrivare a questo livello. So che c'è bisogno di circa dieci anni di lavoro quasi inumano. Di questo hanno avuto bisogno i miei attori perché ad un certo punto notassi che, malgrado il fare, erano-in-vita. Posso solo affer-

mare quello che credo profondamente: è necessario continuare, continuare, continuare malgrado il tormento della ripetizione, del guscio vuoto dei movimenti, della superficialità della tecnica senza vita, della vertigine della monotonia. Ma lottando contro l'inerzia, pensando con tutta l'energia mentale, con tutta l'intelligenza fisica su come inventare, come scavare il proprio cammino verso l'essere-in-vita che contiene e rivela la nostra origine.

È questa la sfida di ciascuno di voi. È la sfida per tutto il movimento peruviano di teatro. Una lunga sequela di giorni, mesi e anni sono all'agguato ed esigono il massimo in ogni momento. Se non rinunciate, avrete mutato la cultura teatrale del vostro paese. Come il padre che se ne andò al centro del fiume e remò contro corrente, la vostra eredità per coloro che verranno dopo di voi sarà un esempio di comportamento e di resistenza. Perché qualunque forma di apprendistato è un apprendistato a prendere posizione, a non tradire lo spirito degli antenati, a non dimenticare l'origine.

Il «perché»: il senso

Andando indietro nel tempo, mi trovo di fronte i cammini percorsi, i nuclei condensati degli eventi, libri, incontri, frasi casuali, incidenti. Attraverso di essi cerco di spiegarmi perché faccio teatro, perché continuo a farlo. È importante *come* fare teatro. Ma se ho la fortuna di arrivare a questo livello di sapienza tecnica, di conoscenze oggettive che mi guidano nella costruzione dei diversi livelli dello spettacolo e delle sue relazioni con gli spettatori, sorge ancora più imperiosa la domanda: perché faccio questo? Per esibizionismo? Per denaro? Per salire nel prestigio sociale? Per essere qualcuno che le donne e gli uomini possano ammirare, desiderare? Per sfuggire alla mia condizione, alla mia pelle, ai miei pensieri? Per aiutare quelli che non mi hanno mai chiesto di essere aiutati? Per cambiare la società?

So che un teatro può cambiare radicalmente qualcosa nella società: può cambiare se stesso, la propria maniera di comportarsi, di presentarsi, di rappresentarsi, di pensarsi. Lo so perché i molteplici cammini verso la mia origine lo dimostrano. Andando indietro, verso il primo giorno, incontro Grotowski, mio fratello maggiore. Po-

trei chiamarlo anche mio padre, mio antenato, mio totem. Non ha importanza. L'essenziale è riconoscere la filiazione ed esserne orgoglioso. Al suo fianco ho imparato alcuni principi fondamentali su come far teatro. Più esattamente: al suo fianco ho intuito il senso personale del lavoro: perché si fa teatro.

All'inizio degli anni '60 in Polonia, le autorità imponevano norme di produzione, un numero prestabilito di spettacoli e «prime» per ogni stagione. Era la quantità che importava, *quanti* spettatori, *quanti* spettacoli. L'essere umano, particolare e unico, non esisteva: erano pecore, animali. Questa frenesia della produzione e della quantità, questa illusione di numeri e statistiche si chiamava politica culturale, cultura democratica, teatro popolare. Grotowski non voleva fare otto, sette, tre «prime» all'anno. Voleva prepararne solo una, ma bene. Dare il massimo. Presentarla a un gruppo ristretto di spettatori per rendere più profonda la comunicazione. Stabilire con loro relazioni spaziali e emozionali di incontro, di dialogo con se stessi, di meditazione sull'epoca. Per realizzare la sua necessità personale si trovò a lottare contro la sua epoca, a ripercorrere le vie verso l'origine e incontrare nel suo antenato Stanislavskij il teatro come laboratorio, come luogo privilegiato per creare nuove relazioni. Il «teatro povero» di Grotowski non era una tecnica, «come» si può fare teatro. Era il suo *perché* faceva teatro.

In questo periodo, negli anni 1961, 1962, 1963, a volte venivano ai suoi spettacoli solo tre-quattro persone. Nei tre anni che sono rimasto con lui, sono stato testimone che la sua resistenza era solo per un pugno di spettatori. È questa ostinazione di Grotowski, il suo remare contro corrente che ha rivelato al teatro della nostra epoca un altro modo di essere sociale, di prendere posizione, di essere leale ai valori della propria identità.

Uno dei miti più comoventi e ambigui della civiltà occidentale racconta di un uomo che cerca la sua origine. Nel cammino verso la sua identità uccide il padre, genera con la madre figli-fratelli, porta la peste a una intera popolazione. Si esilia, se ne va solitario. Ma qualcuno lo segue, una fanciulla: Antigone. Anni dopo, quando ella ritorna alla sua città, Tebani si scontrano con Tebani. Fratelli godono torturando i fratelli, i bambini portano armi, hanno imparato a gozzare. Violenza e orrore: Tebe è il cuore dell'oscurità.

Di fronte alla guerra civile in cui anche i suoi fratelli si sono re-

ciprocamente uccisi, Antigone prende posizione. Non difende suo zio Creonte e la legge dello stato che egli rappresenta. E non fugge sul colle per unirsi all'esercito del fratello in guerra contro lo stato. Conosce il ruolo che ha scelto. E compie l'azione che le permette di essere leale al suo ruolo. Esce di notte dalla città e va al campo, prende un pugno di polvere e lo sparge sul cadavere del fratello a cui Creonte ha negato sepoltura. Un rituale simbolico, vuoto e inefficace contro l'orrore. Che certo compie per necessità personale. E che paga con la vita.

Il pugno di polvere di Antigone, il pugno di spettatori di Grotowski: che azione irrisoria per resistere all'epoca e remare contro corrente. Ma non possiamo cancellare questa azione della nostra memoria. Sta all'origine e ci spinge a continuare giorno dopo giorno malgrado l'isolamento, la mancanza di considerazione, i risultati modesti, il pericolo. Questo è il teatro: un rituale vuoto e inefficace che riempiamo con il nostro 'perché', con la nostra necessità personale. Che in alcuni paesi del nostro pianeta si celebra nell'indifferenza generale. E in altri può costare la vita a chi lo fa.

Penso che gli attori dell'Odin Teatret e io apparteniamo alla specie del vecchio che lasciò la sua famiglia, si allontanò dalla riva e nel centro del fiume remò contro corrente. Apparentemente avevano ragione gli abitanti delle sponde che ridevano di noi. Sono passati 23 anni, ci sono molte rughe sui nostri volti, stiamo incanutendo, sentiamo la stanchezza degli anni e del lavoro. Ma ora non siamo soli. Ci sono altre barche dietro la nostra, ai lati, davanti. Siamo una piccola flottiglia nel centro del fiume. Siamo la terza riva. Il giorno che il fiume si infurierà, ci travolgerà. E con noi travolgerà anche i grandi edifici, con le loro poltrone e i loro riflettori, che stanno là, sulle due rive.

Imparare a resistere: questo è quello che ho visto qui, al QOSQO 87, nove anni dopo Ayacucho. Guardo e sento un profondo orgoglio pensando che il prossimo anno, nel decennale di Ayacucho, ci vedremo all'incontro di teatro di gruppo che voi dedicate a Grotowski.

Appartengo a una famiglia teatrale le cui antenate sono Antigone e Edy Craig. A questa stessa famiglia appartengono giovani che parlano lingue diverse, che recitano in modi differenti, che vanno in direzioni opposte, che non mi hanno mai incontrato, che mi hanno

appena intravisto attraverso il racconto o l'esempio di altri gruppi teatrali. È una famiglia che conosce la sua origine, che sa riconoscere i suoi antenati, i suoi fratelli maggiori, che non dimentica la sua origine. Che rifiuta di collaborare con la società dell'amnesia. Che vuole rappresentare la memoria dell'epoca. Consapevoli che la memoria che si può mostrare è una azione simbolica per un pugno di spettatori.

Per questo, ascoltando in Brasile il racconto di Guimarães Rosa *La terza sponda del fiume*, ho intuito il perché di tanti anni di lavoro. E perché a Belgrado, nel 1976, ho chiamato l'Odin Teatret e gli altri gruppi con un altro nome, come quello che si dà a una persona cara: Terzo Teatro.