

Ferdinando Taviani

COME PER UNA TREGUA
FRAMMENTI, MATERIALI, APPUNTI

[Presentiamo qui alcune pagine prese da un lavoro non concluso di Ferdinando Taviani. Per qualche anno, più o meno tra il 1996 e il 2001, aveva lavorato a un grande libro sull'Odin Teatret degli anni della piena maturità. Era un lavoro importante, con cui voleva tornare su un argomento che gli era caro, e creare una narrazione speculare rispetto al suo fondamentale lavoro giovanile, Il libro dell'Odin (Milano, Feltrinelli, 1975, 1978 e, in versione ampliata, 1981), a tutt'oggi imprescindibile. Dal 1974 parte dell'Odin stesso, teoricamente come consigliere letterario, in realtà come consigliere di quasi tutto quel che riguardava la vita e le attività del teatro e delle persone che lo componevano, Taviani aveva successivamente scritto moltissimo su di esso, molto più di quel che non appaia a prima vista, perché al di là dei saggi interamente dedicati, l'esempio Odin interveniva spesso in scritti su argomenti diversi, dal teatro del ventesimo secolo alla Commedia dell'Arte. Forse parlarne così gli era più facile, man mano che passavano gli anni e la conoscenza si approfondiva. Gli permetteva, forse, sguardi più laterali, più frammentari. Forse è per questo che il secondo libro è invece rimasto incompiuto.

Come talvolta faceva, quando ha rinunciato a proseguire mi ha consegnato un pacco di fogli dattiloscritti chiedendomi di tenerli, come se questo potesse sbarazzarlo del ricordo, e al tempo stesso garantire al suo tentativo un po' di vita futura, la possibilità che potesse essere trovato un modo per usarlo ("dopo che muoio potresti completare tu questo libro", diceva spesso, di questo e di altri suoi progetti, senza pensare davvero che sarebbe morto, e senza credere davvero che avrei fatto il lavoro. Però gli piaceva poter evitare sia di buttare che di conservare).

Il titolo del volume, scritto a mano sul pacco dei fogli dattiloscritti, è Eugenio Barba e l'Odin Teatret. Frammenti, materiali, appunti.

Doveva essere un libro su Barba, non sul suo teatro: e questo è probabilmente un altro dei motivi per cui non è stato concluso, perché per Taviani l'Odin e il suo regista erano una sola cosa, come un corpo e una testa. E il corpo non erano "gli attori", ma persone ben precise, proprio quelle, che potevano variare un po', qualcuno poteva andare via, qualcuno poteva arrivare. Ma erano persone specifiche, legate insieme da decenni di attività, da qualcosa che non era la sola creazione di spettacoli, né un'abitudine lunga quanto una vita, ma altro. Era questo "altro" quello di cui gli interessava soprattutto scrivere.

Questi fogli ritrovati sono realmente materiali, un grande scartafaccio, con parti fatte di semplici appunti, spesso quasi incomprensibili, e altre con un aspetto già compiuto, però visibilmente ancora da rassodare e precisare, che era poi il modo in cui, per quel che ho potuto notare in tanti anni, Taviani scriveva, continuamente riscrivendo. Altri pezzi ancora venivano da saggi precedenti, o c'è l'indicazione per inserirli. Il libro era evidentemente pensato come un'alternanza di parti narrative e parti teoriche. Per rispecchiare anche qui questa scelta, che sembra per Taviani importante, ho montato insieme qualche frammento del capitolo iniziale e un paio di pagine (il paragrafo Enclave) prese da un altro capitolo, poi diventato un saggio autonomo.

Il libro non è concluso, ma alcune sue parti sono ugualmente molto notevoli. Taviani sa raccontare non "l'Odin", ma il suo Odin, tutto quello per cui, ai suoi occhi, questo non era solo un teatro interessante, affascinante, ma altro: un'altra possibilità per il teatro, un mondo con regole sue, nuove e diverse, con un sistema di decisioni e collaborazioni del tutto particolare. Una cultura teatrale complessa. L'Odin era insomma quello che lui chiamava una "enclave", non l'unica esistente, ma una delle più articolate, vive e quindi contraddittorie, e comprendeva, almeno ai suoi occhi, non solo pratiche di lavoro, ma abitudini che davano luogo a modi di vivere diversi: una delle poche comunità che aveva coltivato una consapevole differenza come base per l'arte e per la vita, l'aveva sviluppata per un periodo lunghissimo, ed era stata capace di non trasformarsi nel proprio opposto. In queste poche pagine, scritte con una lingua ingannevolmente piana e accattivante, Taviani ci indica alcuni concetti chiave che mi sembrano fondamentali non solo per capire l'Odin. Per esempio, separazione, enclave, simbiosi, tradizione, regista-drammaturgo. O "commutatore di senso", o "teatro come luogo di mutamenti". Li spiega lui stesso,

li leggeremo tra poco, sono cruciali per capire la differenza dell'Odin e forse anche il potenziale di tutto il teatro. Al centro del suo discorso sta, implicitamente, la centralità degli attori, e del loro lungo rapporto con il loro regista.

Le pagine di Taviani sono una seconda introduzione a questo Dossier, e sono un complemento indispensabile della prima. Nella mia, ho raccontato, da spettatrice, testimone e storica, sia avvenimenti che "l'effetto Odin", l'impatto vissuto dall'esterno. Taviani, da grande teorico e parte integrante del teatro di cui parla, guarda l'Odin da un punto di vista che parte dall'interno, per poi riflettere in termini generali. Sa farci toccare l'essenziale della vita e dei costumi di un teatro tanto particolare, che ha segnato la vita di molte persone; che per tanti di noi è stata seconda casa natale, una seconda patria; che al proprio interno è stato caratterizzato da aspetti anormalmente permanenti e da svolte improvvise e complete, tali da negare proprio quello che sembrava ineliminabile. Che ha coltivato legami duraturi, eterni. E che, ogni vent'anni, poteva cambiare radicalmente l'ambiente di riferimento.

Quello di cui parla è l'Odin della fine degli anni Novanta. Potrebbe sembrare quindi un punto di vista superato dagli eventi, e lo è, nel senso che parla di un mondo ora profondamente mutato. Un passato del genere, però, pesa quanto il presente. Anche le altre voci del Dossier, del resto, parlano di anni passati. Tutte insieme regalano un'immagine dell'Odin che cambia come, col passare degli anni, muta il volto di una persona amata. (Mirella Schino)]

Telefono all'Odin. Sparpagliati nei diversi locali del teatro, gli attori stanno esercitandosi nel canto armonico. Malgrado la distanza telefonica odo distintamente gli ambienti risuonare di voci fra lo sgraziato e l'arcano. Pare che il canto armonico verrà utilizzato in *Mythos*, ma il lavoro per quello spettacolo è appena cominciato, ed è troppo presto per dirlo. Mi chiedo, per intanto, se il libro che sto scrivendo non sia come quei suoni lungo il filo, voci di un teatro dissonante e remoto, benché raggiungerlo sembri facile, e basti alzare il telefono. Con tale timore inizio la «visita guidata» al teatro di Barba. Questo primo capitolo ha infatti il compito di illustrarlo come se fosse un territorio.

Eugenio Barba è un regista-drammaturgo che ha sempre lavorato in simbiosi con uno stesso gruppo di persone, formate inizialmente da lui.

Il suo teatro è particolarmente longevo, se paragonato ad altri gruppi teatrali del Novecento. Fondato ad Oslo nel 1964, trasferitosi nel 1966 ad Holstebro in Danimarca, vi gode di un'economia relativamente sicura. Svolge un programma di attività intenso e variato. Compie lunghe tournée all'estero e poi si concentra nell'organizzazione di ricche «settimane di festa» per la città in cui risiede (oggi circa 40.000 abitanti, nel '66 forse la metà); progetta iniziative grandiose, qualche impresa rischiosa, e a volte sparisce nell'anonimato. Nel linguaggio corrente, si comporta come un teatro «giovane».

Al momento in cui scrivo (inizio agosto del '97), Barba sta per compiere sessantun anni. L'età dei suoi attori oscilla fra i 43-45 e i 50-55 (la sola eccezione è Kai Bredholt, che non ha ancora quarant'anni). Allo spettacolo a cui stanno lavorando in questo momento, *Mythos*, partecipano otto attori.

Enclave

Lungo tutto il Novecento teatrale le principali fonti d'innovazione sono state apparentemente le teorie e concretamente i territori teatrali indipendenti, o enclave: formazioni che fanno parte per sé stesse e non adottano le convenzioni del sistema teatrale in cui vivono. A volte nella geografia politica si incontrano veri e propri Stati in miniatura, incistati in uno Stato più grande. Nella geografia teatrale, i teatri enclave occupano posizioni simili. Sono piccoli luoghi in cui per autodidattismo, convenienza o estremismo il teatro viene reinventato da cima a fondo ricostruendo la completezza d'un intero mondo in un piccolo cerchio.

Le dimensioni dei teatri enclave corrispondono in genere a quelle d'una troupe di medio calibro, dal punto di vista socioculturale, ma dal punto di vista culturale essi hanno la natura di vere e proprie piccole e differenti tradizioni. Non sembri esagerato: una tradizione non è tale per le sue dimensioni o la sua antichità, ma per una certa completezza di funzioni; per lo spessore (non per l'estensione) della sua storia; per la coscienza della propria differenza; per un peculiare patrimonio di conoscenze, di usi e procedure.

Il Novecento teatrale è stato un secolo di metamorfosi. Ma ciò che al suo termine emerge non è tanto una scena tumultuosa e mutante, quanto un *luogo dei mutamenti*, un laboratorio delle forme di relazione. Le metamorfosi teatrali profonde rischiano di scomparire dietro l'effervescenza delle cronache degli spettacoli. Ma la storia del teatro non funziona per collane (di spettacoli e di testi). Funziona per micro-società, per ambienti, per grandi e piccole tradizioni che creano attorno alla produzione teatrale un contesto culturale ed una rete di relazioni.

Il commercio teatrale era per forza di cose tutto basato sul momento. Non permetteva incomprensioni lunghe. Nel teatro attivo non c'è l'equivalente del libro che quasi nessuno legge, del quadro inventato, della musica che quasi nessuno esegue, che invece permettono, alla lunga, anche le innovazioni artistiche più ardite e sul momento incomprese. Uno spettacolo che sul momento nessuno vuol vedere è semplicemente uno spettacolo inesistente. L'idea di fondare dei "teatri d'arte" nacque dall'esigenza di creare un correttivo. Il "teatro d'arte" non dipende dal grande pubblico, ma si rivolge a spettatori scelti, vivendo – almeno nei progetti – non solo della vendita dei biglietti, ma di sottoscrizioni e mecenatismo. È così che i diversi sistemi teatrali nazionali cominciarono ad essere punteggiati da *enclaves*, piccoli teatri indipendenti, "studi", "ateliers" che tendevano a ricostruire al loro interno il microcosmo teatrale, reinventandone ogni componente, dalla cultura dell'attore alla pratica drammaturgica, dai modi di produzione allo spazio scenico, della definizione della leadership ai rapporti con gli spettatori. Si presentavano come i prototipi del teatro a venire. In realtà erano isole in sistemi teatrali che non ne erano scalfiti.

Le isole più celebri sono il Teatro d'Arte di Mosca (fondato da Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko nel 1898) e il Vieux Colombier (fondato da Copeau a Parigi nel 1913), con gli ecosistemi teatrali che si formarono loro intorno, a partire dagli "Studi" e dalla scuola. Gli esempi più celebri hanno in qualche modo contribuito, proprio per la loro celebrità ed efficacia, calamitando l'attenzione, a distoglierla dal proliferare sempre più intenso delle *enclaves*. Ma a partire dall'inizio del Novecento i grandi territori delle nazioni teatrali sono sempre più fittamente bucati da piccoli e piccolissimi territori indipendenti. I grandi territori delle nazioni teatrali non cessano d'esistere. Ma ora, nella maggior parte dei casi, sono le *enclaves* a fare storia.

Alla metà del ventesimo secolo, quando prende forma la grande

eccezione del Berliner Ensemble, è ormai chiaro che l'idea dei "teatri d'arte" è trapassata nell'organizzazione dei teatri di Stato, all'interno del nuovo sistema di sovvenzioni che sostituisce il precedente sistema basato sulle ditte-compagnie. I teatri di Stato dipendono dalla tutela burocratico-politica. Sono basati su un mecenatismo spersonalizzato, che può essere incompetente, e che quindi può dimostrarsi peggiore, alla lunga, della tirannia del commercio. Dai teatri-*enclaves* pensati come avamposti di una trasformazione diffusa del sistema, si passa ai *teatri stranieri*, stranieri in patria, che fanno parte per sé stessi, la cui identità consiste proprio nel non adeguarsi al sistema. I punti di riferimento sono il Living Theatre, il Teatr Laboratorium di Grotowski, l'Odin Teatret, l'Open Theatre, il teatro di Dario Fo, il Bread and Puppet Theatre, ma anche la nozione di "Terzo Teatro". All'inizio del Novecento, esisteva un modello centrale di teatro dal quale le *enclaves* prendevano in maniera diversa le distanze. Nella seconda metà del secolo la consapevolezza dell'impossibilità di correggere il sistema teatrale attraverso riforme generali che si ispirino ai teatri-prototipi si fa sempre più diffusa. Non si può cambiare il gioco – pensano i rinnovatori apparentemente più bizzarri, in realtà più politicamente acuti – bisogna dunque rifiutarsi di giocarlo. E il rifiuto della routine tende a non manifestarsi più attraverso la creazione di modelli riformati, ma come *separazione* dal sistema teatrale imperante. Ognuna di queste *enclaves* ha suscitato attorno a sé un proprio contesto culturale.

L'Odin Teatret è l'enclave teatrale più significativa del Novecento, non solo la più longeva, ma la più completa, quella che ha meglio ricostruito al suo interno le complessità e le ramificazioni d'un'autonoma tradizione: artigianato, principi artistici, elaborazione della memoria, invenzione del valore, indagine scientifica, territorializzazione (trasformazione dello spazio indifferenziato in un territorio fatto di canali di comunicazione, relazioni e corrispondenze), costruzione di spettacoli e composizione di libri. Ma a dire la verità c'è anche dell'altro: sapienza. Una sapienza che non sopporta solennità ed obbliga a tenere i piedi per terra, nei busillis dell'al di qua. E che si esercita per navigazioni oceaniche in piccoli laghi. Non teme di far ridere per la propria sproporzione. Perché solo il riso, alla fin fine – dicevano Socrate e i sileni –, tiene sgombre le vie per la considerazione del vero.

Un'organizzazione fatta a rovescio

Eugenio Barba non fa spettacoli che con l'Odin (e con il gruppo di artisti che da diversi anni si radunano nell'International School of Theatre Anthropology). Più d'uno dei "suoi" attori e delle "sue" attrici non sarebbero interessati a fare teatro con altri registi. Questi dati, presi nel loro insieme, traducono sommariamente il termine simbiosi che ho usato all'inizio.

Poiché il fenomeno Barba fa parlare di sé da una trentina d'anni, non può essere classificato "nuovo teatro", anche se certo non può rifluire nel vecchio, o teatro di tradizione. L'Odin non ha infatti rimarginato la frattura da cui è nato più di trent'anni fa, non si è consolidato come una variante del teatro egemone, ma non è neppure sparito in un'alterità spinta fino all'autodistruzione o al romitorio. Ha continuato a lavorare e a mutare, a coltivare vecchi e nuovi territori, in una sua estraneità assidua, nient'affatto appartata. Finché era insolito, poteva esser definito avanguardia. Ma ora che insolito non è più?

Simbiosi non vuol dire unanimità né comunione. Designa un'associazione durevole fra individui differenti che traggono un reciproco beneficio dalla relazione e creano così un ambiente. La simbiosi è un sistema di scambi, pratica della differenza e dell'indipendenza, persino uso fecondo del fraintendimento.

Direi che la simbiosi si realizza all'Odin lungo due direttrici principali: un'organizzazione fatta a rovescio, e una pratica artistica basata sul tacito disaccordo.

L'organizzazione a rovescio: invece di individuare un programma, cercando poi le persone in grado di realizzarlo, il punto di partenza dei programmi dell'Odin sono in genere le singole persone che fanno parte del teatro, le loro doti individuali, i loro desideri, bisogni, inclinazioni, o addirittura certi loro sogni irrealizzati e irrazionali, che diventano il nocciolo attorno al quale far crescere progetti capaci di trovare una giustificazione agli occhi degli altri, dei possibili collaboratori, dei fruitori, dei finanziatori. C'è una buona dose di furbizia, in tutto questo, ma anche una buona dose di novità o – come si dice – d'utopia. Oggettivare il soggettivo, socializzare ciò che nel punto di partenza segna una differenza personale, giustificarlo per l'esterno, conduce spesso a dar voce a bisogni diffusi ancora sordi o inespressi, che sorprendono coloro stessi cui forniscono una risposta. Quasi tutte le attività che carat-

terizzano gli interventi del teatro diretto da Barba nel contesto sociale e culturale hanno origine in un atteggiamento di questo tipo: seminari interscandinavi; produzione dei film didattici sulle tecniche dell'attore; pratica del "baratto"; le diverse forme assunte dai seminari e dalle attività pedagogiche; entità parallele come il gruppo "Farfa" e "Il ponte dei venti", basati su una collaborazione costante fra membri dell'Odin e attori e registi stranieri; incontri dei teatri di gruppo; International School of Theatre Anthropology, le "settimane di festa" (*Festuge*) organizzate a Holstebro...

Simbiosi e disaccordo

In quest'estate del '97, l'Odin Teatret non sta facendo nulla di particolarmente diverso dal solito. Lavora ad Holstebro; ospita gruppi di diverse parti del mondo (un progetto sugli spettacoli di donne registe ideato da Julia Varley); prepara normali tournée; alcuni attori si apprestano a tenere seminari in qualche parte dell'Europa o dell'America Latina; presenta, nel corso di una settimana, a gente di teatro che da diversi paesi ne ha fatto richiesta, l'intero complesso dei suoi spettacoli, della sua storia, e della sua vita in Danimarca. Queste settimane sono ricorrenti e vengono chiamate "settimane aperte". Sullo sfondo, il pesante e meticoloso lavoro organizzativo per la *Festuge*, settimana di festa, che si terrà ad Holstebro nell'agosto del '98 e per la sessione dell'ISTA che avrà luogo subito dopo, all'inizio di settembre, a Lisbona. È un momento qualsiasi, con molto daffare, ma d'ordinaria amministrazione.

Stiamo osservando dall'esterno. Se rovesciassimo la prospettiva, ci troveremmo di fronte a un momento grave: per una morte (è morta da poco Sanjukta Panigrahi), e perché gli attori e il loro regista-drammaturgo sono all'inizio del lavoro per il nuovo spettacolo.

Una delle ragioni per cui l'Odin Teatret è difficile da inquadrare nei normali paradigmi del pensiero teatrale, e quindi suscita spesso adesioni e rifiuti superficiali, consiste in ciò che caratterizza alla base i suoi modi di produzione. Essi contraddicono quelli del teatro "normale", ma non assomigliano neppure ai metodi di creazione collettiva.

Mythos sarà il decimo di quegli "spettacoli principali" di cui presto parlerò (l'espressione è mia. Nel gergo dell'Odin si direbbero semmai

veri spettacoli o gli spettacoli in cui si comincia da zero). Gli spettacoli principali, o spettacoli in cui si comincia da zero, hanno sempre segnato una svolta nella vita del gruppo e spesso anche in quella di alcune almeno delle persone che ne fanno parte. Ma è una svolta di cui ancora si ignora il senso, non programmata. Procede in sordina, attraverso la monotonia, la ricerca di soluzioni tecniche per dettagli di cui non si è ancora stabilito il contesto, e quindi il senso. Un gruppo di artigiani nel chiuso della loro sala: la confidenza che li lega, i molti anni passati assieme, non producono disinvoltura, ma un'atmosfera fatta di privatezza e di cautele. Non è per etichetta, ma per delicatezza, che parlano sottovoce e rivolgono la parola al compagno con ritegno. Irritazioni e rivalità si manifestano entro limiti ben precisi. Noi che stiamo osservando di soppiatto non le noteremmo nemmeno. Le prove a volte sono allegre, a volte pesanti e dure, ma attori e attrici, anche nei momenti peggiori, non litigano fra di loro. Se questo avviene, è sentito come una minaccia all'esistenza stessa del gruppo. Tutte le tensioni passano attraverso Barba regista-drammaturgo e vengono da lui filtrate. C'è una grande autodisciplina (una parola che dice poco, se non si comprende ch'è una via per scampare alla disciplina).

In questo interregno fra uno "spettacolo principale" smesso (*Kaosmos*, rappresentato dall'aprile del 1993 al dicembre del '96) e *Mythos* che sta appena facendo intravedere la sua faccia, l'Odin Teatret ha in repertorio quattordici spettacoli, alcuni dei quali impegnano l'intero gruppo, altri uno, due o tre degli attori e delle attrici. Non sono spettacoli per i quali si è cominciato da zero. Derivano dalla rielaborazione di materiali scenici precedenti. Alcuni sono a metà fra lo spettacolo e la dimostrazione di lavoro. Altri hanno una storia, un personaggio, una vera e propria drammaturgia-regia. Il lavoro per *Mythos*, quindi, può essere interrotto per delle tournée nelle quali il teatro si presenta con un ampio ventaglio di opere.

Non è stato sempre così. Per i primi dieci anni, dal 1964 al '74, l'Odin presentava un solo spettacolo alla volta, ed erano sempre spettacoli per cui s'era cominciato da zero (l'espressione è di Torgeir Wethal), quelli che ho chiamato spettacoli principali.

Nei primi dieci anni, il tempo dell'Odin era nettamente diviso: molti mesi per preparare uno spettacolo, altrettanti mesi in cui presentarlo in tournée. I primi due spettacoli *Ornitofilene* (1965) e *Ka-*

spariana (1967) ebbero tempi di preparazione più lunghi dei tempi di presentazione. Per *Ferai* (1969) i tempi più o meno si equivalsero (un anno di lavoro ed un anno di rappresentazioni). Con *Min Fars Hus* (La casa del padre, 1972) il periodo di rappresentazione fu per la prima volta superiore a quello di preparazione: fu lavorato dall'aprile del '71 all'aprile dell'anno successivo e fu rappresentato fino al gennaio '74.

Gli spettacoli venivano rappresentati in spazi ristretti, per un numero ristretto di spettatori, circa sessanta. Per il resto, gli attori lavoravano fuori da sguardi estranei, e il tempo dedicato al lavoro formativo del training era sostanzialmente pari a quello per le prove. C'era poi l'organizzazione dei seminari e delle tournée di spettacoli altrui.

Col passar del tempo, il lavoro del training superò il suo stadio formativo e si trasformò nell'elaborazione di materiali scenici, figure e partiture d'azioni, che avevano già una valenza spettacolare o pre-drammaturgica. Fu naturale, quindi, abbattere la barriera che separava il training dallo spettacolo. Ma appare naturale a posteriori. Nel periodo fra il '64 ed il '74, a Barba ed ai suoi attori sarebbe parsa una soluzione impensabile. Quel che per dieci anni fu un precetto – “mai usare materiali del training nello spettacolo” – d'un colpo fu gettato a mare per la spinta delle circostanze. Nell'estate del '74, a Carpignano Salentino, nel Sud Italia, *Il libro delle danze* fu il primo spettacolo dell'Odin basato interamente sull'intreccio di materiali derivati dal training dei singoli attori: era la sola possibilità per mostrar qualcosa non avendo spettacoli da mostrare. Fu anche il primo spettacolo che si poteva rappresentare all'aperto, per un numero illimitato di spettatori. E fu, a quel punto, lo spettacolo più longevo: durò fino all'inizio del 1980.

Da quel momento in poi, accanto agli spettacoli per cui si cominciava da zero ce ne furono altri di diverso tipo, basati su materiali pre-esistenti, montati in modo da assumere significati impreveduti. Un po' come se l'insieme degli attori e del loro regista-drammaturgo lavorassero secondo i criteri della Commedia dell'Arte: producendo velocemente opere nuove attraverso la composizione di pezzi vecchi.

La quantità dei prodotti dell'Odin è di colpo aumentata, ed è stata una trasformazione d'importante conseguenza sia dal punto di vista culturale che da quello commerciale e politico: l'Odin, oggi, con una dotazione di quattordici opere, che impegnano un numero vario di attori, alcune adatte ad esser presentate all'aperto, altre che necessitano un

numero chiuso di spettatori, alcune di tipo festivo, altre di tipo didattico, altre ancora liriche, può compiere lunghe tournée, quasi come se fosse un festival viaggiante, presentandosi cioè, non come una troupe con il suo spettacolo, ma come una tradizione teatrale con le sue diverse sfaccettature. Può intervenire efficacemente in appoggio a determinate situazioni – e può metterne a soquadro altre.

Il commutatore di senso

Per chi fa ricerca, è sempre un'emozione ritrovare nel campo ristretto della propria indagine, in forme nuove e imprevedute, l'insorgere di dinamiche analoghe ad altre di passati remoti. È uno dei piaceri della ricerca sulle *enclaves* teatrali, in particolare l'Odin Teatret. Le *enclaves* sono un po' come l'Australia, dove per l'isolamento certi processi ricorrenti in natura si presentano in forme straniate rispetto ai grandi continenti. Nelle *enclaves*, quando esse non hanno vita breve, è come se il sistema del teatro venisse in parte reinventato, sicché in un campo ristretto vediamo riprodursi, simili e mutati, quasi schematizzati, processi ed equilibri complessi che nei campi lunghi della storia rischiano a volte di sfuggirci a causa della loro stessa vastità. Comparare le somiglianze e le differenze permette di capire meglio sia i microsistemi che i sistemi più vasti, il generale ed il particolare. Ma nel nostro caso, il confronto con le dinamiche della cosiddetta Commedia dell'Arte non spiega niente d'essenziale. È troppo facile. Riguarda l'uso semplice del mestiere: tipi fissi, pezzi chiusi e composizione veloce del montaggio. Per vedere di più, occorre guardare gli spettacoli basati anch'essi sull'uso di materiali previ, ma ad un maggior grado di complessità.

Allora ci si accorge che quanto avviene all'interno della nostra enclave dev'essere comparato non con la Commedia dell'Arte, ma con ciò che nella tradizione del teatro occidentale, almeno dal XVII secolo all'inizio del XX, ha regolato la dialettica fra conservazione e innovazione. In tutto questo lunghissimo periodo, la dialettica si realizzava attraverso la frizione fra culture degli attori e culture degli autori; e quindi attraverso l'alternanza di molte opere "di repertorio" e di alcune "novità". È facile intuire come tale alternanza, che caratterizzò a lungo il teatro europeo, si rispecchi in quella, cresciuta nell'Odin in maniera spontanea, fra "spettacoli principali", per i quali si "comincia da zero"

rivoluzionando il proprio mestiere, e spettacoli basati sul montaggio di materiali previ. Possiamo dunque domandarci: nel microcosmo dell'Ordine si ritrova anche qualcosa di simile alla differenza di potenziale fra cultura degli attori e cultura degli autori? Per rispondere occorre passar oltre il diaframma del termine regista.

Se paragonassimo il ruolo di Eugenio Barba con ciò che correntemente si intende con regista, le differenze e le contraddizioni superebbero di gran lunga i punti di contatto. Per evitare gli equivoci fino ad ora ho usato il nesso regista-drammaturgo. Ma è tempo di osservare un po' più da vicino.

Negli spettacoli basati su materiali previ, la funzione di Barba appare particolarmente evidente, perché il suo lavoro può essere più facilmente isolato dal lavoro degli attori. Ed emerge innanzi tutto la sua funzione di commutatore del senso. Barba può non essere il co-autore dei materiali degli attori; in qualche caso, come vedremo, può non essere neppure l'autore del montaggio, ma lavora materiali e montaggio secondo una tecnica d'autore.

È come se nel lavoro compiuto dagli attori piombasse, innovatore e devastante, il peso d'un poeta, un poeta di compagnia, come furono, per esempio, Goldoni e Wilhelm Meister fra gli altri, con tutta la frizione che questo comporta. Barba tratta i pezzi che i compagni gli propongono non semplicemente montandoli in sequenze coerenti, ma spingendoli in un'altra dimensione, sommovendoli, inquietandoli, immettendoli nel proprio mondo d'immagini solitarie e trasformandoli a quella luce. Luce, però, è un termine assai impreciso, perché si direbbe che il firmamento di Barba sia presidiato da due soli, l'uno ustionante e l'altro un sole nero.

Fra questi due, si salva una zona di grande tenerezza, dove l'essere umano appare nella sua dimensione fraterna, vulnerabile – come per una tregua.