

*Discorso in occasione del conferimento del Dottorato H.C. dalla Accademia Janacek di Musica e Arti Performative, Brno (Repubblica ceca) 12 maggio 2017.*

Eugenio Barba

### L'istinto di laboratorio

#### *Insegnare ad apprendere e apprendere insegnando*

Ho solo rifatto a mio modo quello che ho appreso. Non ho dimenticato alcuni ufficiali del collegio militare a Napoli dove ho studiato e i loro diversi modi di trattare i giovani cadetti indisciplinati e sbruffoni; un lattoniere norvegese, Eigil Winnje, mi insegnò nella sua officina a Oslo come la forza dell'esempio e l'orgoglio del lavoro ben eseguito unissero un gruppo di artigiani; Jerzy Grotowski, a Opole in Polonia, mi rivelò che il teatro non è solo uno spettacolo ben fatto.

A vent'anni, nel Golfo di Biscaglia, appresi in poche ore che si può andare aldilà dei propri limiti. Mi ero appena imbarcato come marinaio su un mercantile norvegese, quando incontrammo una tempesta. Le onde scuotevano il pavimento sotto i miei piedi. Cominciai a vomitare, il mal di mare era insopportabile. Sfinito, lasciai la sala macchina e mi rifugiai nella mia cuccetta. Improvvisamente un'onda poderosa mi buttò in aria. Era l'ufficiale di guardia, un gigante dall'espressione gentile, che mi aveva sollevato e mi diceva a voce bassa: "Pensi di essere in crociera? Ritorna al lavoro." Lì in ginocchio, rotolando e rialzandomi al ritmo dei cavalloni, pulii per ore l'oleoso pavimento metallico della sala macchina, lavando anche le tracce del mio vomito.

Chi mi insegnò a essere regista furono i miei attori. Sulla loro pelle e grazie alle loro insufficienze e difficoltà, la loro tenacia e la diversità delle soluzioni che scoprivano, appresi praticamente l'artigianato teatrale con i suoi esoterismi e voli pindarici. Il ritmo di crescita era diverso per ognuno, come anche il tipo di rapporto che avevo con loro. Non esisteva un metodo che andasse bene per tutti.

Per i miei attori, dietro il mio rigore, ho nutrito una speciale miscela d'amore: gratitudine e tenerezza. Per questo ho lottato per evitare che mi lasciassero. Ho dovuto mutare frequentemente le mie abitudini, le dinamiche interne del nostro gruppo, la struttura organizzativa e operativa del teatro per andare incontro ai loro bisogni personali e individualismi artistici. Questi mutamenti generavano in noi tutti incertezza ed eccitamento: come un nuovo inizio che rivitalizzava la ripetitività del mestiere. Questi "terremoti", questi sforzi per cancellare la routine della nostra micro-cultura, sono uno dei fattori della longevità dell'Odin Teatret. Anche dopo aver sviluppato le proprie ali, alcuni attori sono rimasti; e altri che si erano allontanati verso orizzonti differenti, hanno sentito il bisogno di ritornare al "laboratorio" che avevamo costruito insieme.

Se il teatro è un'isola galleggiante, i compagni che ho scelto, che ho formato e che mi hanno formato, ne hanno determinato la durata e il modo di galleggiare. In fondo si tratta di legami affettivi. Può questa speciale miscela d'amore essere un metodo che si insegna?

## *La città del teatro*

Ogni generazione entra nel teatro come in una città che altri hanno costruito: quartieri, sobborghi, zone pedonali e sensi unici, modi di circolare, divieti di sosta, parcheggi, edifici, monumenti e parchi.

In questa urbanistica vigono regole, convenzioni, modi di comportarsi e scorciatoie che consentono ai nuovi arrivati di muoversi e vivere. La città del teatro ha una sua cultura materiale, una fitta rete di *percorsi operativi*, economici e tecnici, che determinano di abitarla con indifferenza o passione, sentirsi esclusi, vivere quietamente ai margini, collaborare o ribellarsi, migliorarla, rifiutarla o rifondarla.

Questi percorsi sono *metodi*: alla lettera, *strade che portano altrove*. I metodi sono tanti e diversi. Vi sono strade disonorate e affollate, e vie oneste e noiose; giovani viali di cui la gente non si è ancora formata un'opinione, e stradine vecchie come ricche eredi che possiamo sposare inconsapevoli che possono essere assassine. Vi sono vie sempre pulite, boulevard aristocratici, stradoni operai e indaffarati vicoli d'artigiani. Queste strade - questi metodi - hanno sempre origine in un ambiente che condiziona il modo di pensare e di agire di chi le segue. Ci sono strade di cattiva reputazione dove siamo costretti ad abitare, e strade dove sogniamo di mettere su casa.

Come orientarsi nell'urbanistica del teatro che è il risultato di storie distanti che non ci appartengono? Come trasformarla in un'urbanistica che sia parte della *nostra* storia e dei *nostri* bisogni profondi?

Solo alla fine della nostra vita possiamo renderci conto se abbiamo seguito il cammino giusto - *il metodo irripetibile che appartiene solo a noi*. Allora saremo in grado di riflettere sulla casa che costruiamo, se è un teatro fatto di mattoni il cui guscio vuoto resterà dopo la nostra morte, o è un *ambiente-in-vita* con donne e uomini dal profilo unico, il cui particolare slancio vitale si estinguerà con la loro scomparsa.

In questa urbanistica - che possiamo accettare, combattere o ignorare - esiste un *valore* che non si lascia spiegare a parole. Affiora tacito alla fine della nostra vita osservando *perché, dove e come* usammo l'artigianato teatrale per anni e anni in una successione di cambiamenti animati dalla stessa caparbia e coerenza. Quando abbiamo cominciato, molti pensavano che ci inoltravamo in un vicolo cieco. È così ancora oggi. Ma per alcuni ha l'appello di una strada maestra.

Questo è quello che avvenne nel 1964 quando quattro giovani norvegesi rifiutati dalla scuola di teatro di Oslo si riunirono intorno a un emigrato italiano che voleva essere regista. Non fondammo l'Odin Teatret per opporci alla tradizione esistente e al suo apprendistato formale, ma perché non riuscimmo a esservi ammessi. Non avevamo idee originali né nutrivamo ambizioni sperimentali. Certamente non eravamo dei rivoluzionari. Volevamo solo far teatro *ad ogni costo*, disposti a pagare di tasca nostra. Il teatro era la nostra zattera. Con le spalle al muro, avemmo la temerarietà - o l'impertinenza - di *voler indovinare la nostra strada*. La chiamammo "laboratorio". Fu la temerarietà di un momento, divenne quella di sempre. Direi che si trasformò in un istinto. Si può trasmettere l'istinto della temerarietà?

### *Corpi che ardono*

La topografia del teatro era semplice agli inizi degli anni '60: da un lato edifici teatrali la cui architettura e relazione attori-spettatori non variava da secoli; dall'altro, testi di autori interpretati da attori formati in scuole teatrali.

Oggi, quando ci è andata bene, molti apprezzano la strada che trovammo. Giudicano i risultati e dimenticano gli inizi. Quei giovani senza esperienza e il loro regista senza un tetto sopra la testa, non possedevano originalità o talento - forse una buona dose di *chutzpah*, presunzione e arroganza - quando decisero di prepararsi al teatro solo con una varietà di attività fisiche. A cosa poteva servire a un futuro attore questo miscuglio di balletto classico, acrobazia, posizioni di yoga ed esercizi di "plastica" dell'allora sconosciuto teatro di Grotowski, rischiosi "duelli" con bastoni che avevamo inventato ed études ispirati a Stanislavski: versare e bere una tazza di tè senza tazza e teiera? Perplesse, le persone - e io con loro - si domandavano come si può diventare sensibili interpreti di Sofocle o Cechov ripetendo per ore ed ore questi esercizi, segmentandoli in fasi e con ritmi diversi.

Imponevo disciplina e silenzio assoluti. Eppure ogni attore era un leader, responsabile di guidare i compagni in una di queste attività. Eravamo tutti allo stesso livello di insicurezza, ingenuità e mancanza di pratica. Avevamo deciso di apprendere da soli e già aspiravamo a insegnare, pretendendo che il nostro teatro di principianti era un "laboratorio".

Il nostro autodidattismo aveva la forma di un dialogo con maestri distanti o morti. Dopo alcuni anni divenne chiaro che i silenziosi, interminabili esercizi erano un modo di pensare con l'intero corpo, di lavarsi dai riflessi utilitaristici della nostra mente, di combattere i movimenti e i cliché della nostra "spontaneità" privata. Per l'attore, il training era la pista da cui spiccare il volo portato dal proprio vento interiore.

Per me fu importante scoprire che il training non si riduce a una varietà di esercizi. Può andare bene nei primi anni. Poi diviene un vagabondaggio creativo dell'attore, un bricolage personale, accompagnato dalla sorpresa e dalla capacità di far crescere un organismo vivente. All'inizio può essere un organismo semplice: una breve scena. Poi questo organismo diventa sempre più complesso con relazioni, oggetti, testi, canti che l'attore struttura individualmente come dimostrazioni di lavoro, spettacoli, iniziative pedagogiche, progetti artistici.

All'Odin Teatret il training è stato un modo di integrarsi alla specifica cultura del gruppo, con la sua storia di attori di diverse nazionalità senza una lingua in comune tra di loro e con gli spettatori. Ma il training è stato anche un tempo di libertà per i singoli attori e li ha accompagnati negli anni, indipendentemente dalle priorità produttive del teatro e dagli interessi del regista.

Notavo come questo cammino di lavoro sempre più personale facesse "volare" l'attore. Vedevo il suo corpo trasfigurarsi durante le prove e gli spettacoli illuminando angoli oscuri della mia vita e delle mie ossessioni. Una di queste ossessioni derivava dalla mia condizione di emigrante: come vivere senza infangare la propria dignità e quella degli altri. Un'altra

ossessione era la Storia, la geografia che ci circonda e in cui si trova Guernica e Auschwitz, Hiroshima e Aleppo, la discriminazione e il sopruso verso i più deboli.

Alla fine degli anni 60, i miei occhi non fissavano soltanto la trasformazione dei miei attori. Provando lo spettacolo *Ferai*, pensavo al corpo in fiamme di Jan Palach, lo studente universitario ceco, che in un angolo della Piazza Venceslav a Praga si era dato fuoco per resistere all'invasione sovietica e alla "demoralizzazione" dei suoi compatrioti. "Messaggi inviati da un rogo", ha scritto Artaud parlando dell'attore. È l'ambizione della gente di teatro e la spietata realtà della Storia. Ardere: è questo un modo di resistere e mantenere la propria dignità nel teatro e nella propria epoca? È questo un istinto che si può trasmettere?

### *Andare lontano*

Ogni gruppo di teatro, che si è formato dall'incontro di persone motivate, secerne un veleno: l'involontaria ripetizione delle proprie conoscenze ed esperienze. È una delle cause della sua disgregazione dopo pochi anni.

*Apprendere ad apprendere* - scoprire quello che *non abbiamo mai visto* seguendo cammini apparentemente aridi e inutili: lunghe deviazioni superflue, l'alternarsi di attività scatenata e di impasse, un eccesso di energie sprecate in compiti semplici o infantili, andare contro natura accettando che è il problema che conta, non la soluzione. Come regista, questo è stato il mio antidoto contro il veleno che strema un gruppo di teatro.

La conoscenza accumulata diventa una fortezza che permette di affrontare assedi e avversità. È anche una prigione dalla quale non si fuoriesce. Quello che sappiamo precede le nostre decisioni. Allora tutte le forze sono impiegate ad annodare lenzuoli, intrecciare una fune per buttarla, di notte, fuori da una finestra nel tentativo di fuggir via dal maniero nel quale la nostra esperienza ci ha rinchiuso.

*Apprendere a disapprendere*: è il piacere della vecchiaia. Viaggiamo non per cambiare luogo, ma per cambiare modo di pensare, di *vedere*. Andiamo lontano solo quando ignoriamo dove andiamo. Si può insegnare questa ignoranza?

### *Cancellare*

Mi piace far crescere uno spettacolo come un paesaggio abitato da fantasmi seriosi e burleschi che hanno attraversato passioni estreme e morte. Mi piace mettere in moto un processo che generi crescita selvaggia, accumulo, profusione di elementi contrastanti, escrescenze, digressioni, sentieri che si perdono nella boscaglia. Il risultato è un paesaggio vivente che parla con voci discordanti e la cui genesi è nella biografia, nelle fantasie e nel saper fare dei miei attori. Mi piace, poi, cancellarlo. Escogito i sotterfugi più intricati per scatenare una tempesta che, ondata dopo ondata, smantelli il paesaggio e mi *faccia vedere* i suoi fantasmi, portatori di messaggi personali per alcuni spettatori, io tra questi. Nel corso delle prove, nella furia della tempesta, percepisco la loro apparizione. Allora sento una felicità intensa come quando improvvisamente si diventa consapevoli di essere innamorati.

Aldilà del loro significato letterale, metaforico o arcano, i dettagli - come le parole - hanno una fisicità estetica, un potere seduttivo, una natura voluttuosa. I fantasmi che abitano gli spettacoli dell'Odin Teatret sono fatti della sostanza dei dettagli - infimi dinamismi, accenni, transizioni, pause, silenzi, inflessioni insolite, cadenze elusive, accelerazioni

repentine. Gli spettacoli nascono da un'indecifrabile vitalità centripeta che abbraccia e rimargina il paesaggio frantumato che gli attori ed io avevamo coltivato con tanta cura e per tanto tempo. Ogni nuovo spettacolo avanza cautamente reagendo al precedente. Una faida tra fratelli e sorelle. Lo stesso sangue, la stessa genealogia, un interminabile scontro tra Eteocle e Polinice, Antigone e Ismene. Vi sono sempre dei temi che ritornano. Come fantasmi. Non a caso *Gli spettri* di Ibsen, in norvegese, si chiama *Gjengangere* - quelli che ritornano. Come in francese - *Les Revenants*.

Tutto questo è saper fare intriso di superstizioni personali. Il senso profondo della scelta di fare teatro è differente per ognuno di noi. È anche incomunicabile. Questa incomunicabilità decide le nostre visioni, i procedimenti tecnici, i rapporti, il modo di dirigere un teatro, le gratificazioni e le categorie estetiche. La nostra zigzagante pratica quotidiana consolida il rispetto reciproco per questa incomunicabilità. Si può insegnare l'incomunicabilità?

### *Laboratorio*

Fin dalla sua creazione nel 1964, il Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret ha sviluppato tre campi d'azione - artistico, pedagogico e di ricerca. Le varie attività si svolgevano entro aree separate del nostro laboratorio, ognuna con una sua denominazione: spettacoli e corsi con il nome di Odin Teatret, ISTA - International School of Theatre Anthropology, Università del Teatro Eurasiano, Centre for Theatre Laboratory Studies, Archivi dell'Odin Teatret, Odin Teatret Film e la casa editrice dell'Odin Teatret. Va da sé che i loro sviluppi hanno costantemente interagito tra di loro.

Nell'ambito di questi campi d'azione sono cresciuti ulteriori progetti e iniziative - studi sul gender con il Magdalena Project, il Transit Festival e la rivista *The Open Page*, convegni, pubblicazioni sulla trasmissione di tecniche incorporate e "conoscenza tacita", laboratori interculturali di pratiche attoriali, e soprattutto un ventaglio di attività rivolte alla comunità tra cui primeggia la *Festuge*, la Settimana di Festa di Holstebro. Sono attività in cui creazione artistica, pratica pedagogica e consapevolezza sociale si intrecciano con la ricerca. Questa zona fertile e corrisponde a quello che nelle scienze naturali si chiama *ricerca applicata*.

In teatro la *ricerca pura* corrisponde alla ricerca di principi di base. Un approccio consiste nel ritornare alle origini, scrutando a fondo i primi giorni dell'apprendistato e ponendoci domande ingenuie per obbligarci a *ri-vedere* la nostra conoscenza da un altro angolo.

Sia la ricerca pura che la ricerca applicata implicano la crescita di un *ambiente* in cui sia possibile sperimentare l'efficacia degli strumenti usati nella pratica. L'ambiente di artisti e studiosi che è cresciuto intorno all'Odin Teatret condivide curiosità, conoscenze e impegno. La combinazione di teoria e storia, di pratica e riflessione creativa è essenziale per lo sviluppo di una cultura del teatro, ed è parte del bagaglio metodologico di quella scienza pragmatica - come la definì Jerzy Grotowski - che può essere applicata nel nostro mestiere.

Potrei descrivere in questo modo le svariate attività che il nostro laboratorio ha svolto con lo stesso nucleo di attori durante più di cinquant'anni. Le parole corrispondono ai fatti. Eppure, quando le leggo, mi sento a disagio. Sono come una mappa che indica la strada che ancora non esiste e dove i risultati sembrano essere garantiti ancor prima di mettersi in cammino. Peggio, sembra una ricetta. Però il teatro non è medicina, il teatro non è astrazione, neanche metafora o poesia. Il teatro è una tecnica per *fare vedere la Vita*. Attori e spettatori debbono *vederla* con gli occhi dei loro sensi e della loro memoria.

Il mio mestiere mi ricorda il lavoro dell'artigiano che nel Ceylon del passato dipingeva gli occhi delle statue del Buddha da collocare nei templi. Era l'ultimo dettaglio a essere ultimato. Gli occhi erano la scintilla che trasformava la statua in un ardente oggetto sacro. Dovevano essere dipinti all'impallidire della notte: il principe Gautama aveva ricevuto l'Illuminazione ed era diventato Buddha alle cinque di mattina. L'artigiano, in abiti sfarzosi, ornato di gioielli e una spada alla cintura, osservava il volto mostruoso della statua senza occhi, senza esistenza, senza luce interiore. Era suo compito infonderle Presenza, Vita, Verità.

Si arrampicava su una scala di fronte alla statua seguito da un aiutante che portava i pennelli, i colori e uno specchio di metallo. L'artigiano intingeva un pennello nel colore mentre dava le spalle alla statua come se volesse schivarla. L'aiutante, uno scalino più in basso, sollevava lo specchio. L'artigiano elevava il pennello al di sopra della sua spalla sinistra e dipingeva un occhio, poi l'altro. Non guardava mai direttamente il volto, si lasciava guidare dal riflesso nello specchio. Solo lo specchio riceveva l'immagine diretta dello sguardo nel momento di essere creato. Nessuno occhio umano poteva incrociare lo sguardo del Buddha quando riceve l'Illuminazione e *vede*. Il compito poteva prendere più ore o un minuto. A volte mesi o anni.

Immagino i miei attori come artigiani che dipingono occhi alle figure della finzione teatrale. Infondono loro sacralità, dignità, bellezza, alcune delle qualità eccelse della vita. Li osservo mentre dipingono concentrandosi sullo specchio che gli pongo davanti e che mostra loro solo una parte del viso cieco senza fattezze di un fantasma che viene da lontano - un personaggio. Hanno impiegato mezzo secolo per incorporare questo saper fare - o temerarietà - e hanno investito questo compito di un senso profondo diverso per ognuno di loro, ma che ci lega profondamente e che condividiamo con un pugno di *happy few*.

Questo è stato il mio laboratorio: dipingere occhi perché io possa *vedere* e possa *far vedere* ad altri. Avido di ghermire i segreti dei *pittori d'occhi*. Non so da dove venga l'istinto che mi spinge ad agire in questo modo, così come rimane un mistero per me l'istinto che spinge i miei attori a seguirmi. È questa la santità della finzione? Si possono trasmettere questi istinti?

Il tempo ha attenuato nei miei sensi e nel mio senno frontiere, categorie, certezze. Mi ritrovo in un paesaggio in cui mi piace ancora chinarmi per scoprire tracce che sono sfuggite ai miei interessi e bisogni. Ho esplorato questo paesaggio per più di mezzo secolo e il tempo lo ha ricoperto di sabbia finissima. Circondato dai miei attori durante le prove di un nuovo spettacolo - l'unico e vero laboratorio - riconosco sotto i piedi il paesaggio ricoperto dalla sabbia: uno smisurato deserto. Capita che da una crepa nascosta si sprigioni un vento improvviso che solleva la sabbia e mi acceca. Vedo rosso: il fuoco interiore degli attori

trasforma la sabbia, la cancella e la rimodella in vetro. Attraverso la sua trasparenza, in un turbine di finzione, *vedo la danza dei contrari*. È la Vita che mi culla nelle sue braccia.