

Ferdinando Taviani

ENCLAVE

[da Mirella Schino, *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio nel Novecento europeo*, Bari, Laterza, 2009, pp. 120-138, ora in Ferdinando Taviani, *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di M. Schino, Roma, Bulzoni, 2021, 251-266].

Dalle Galapagos del teatro
piovono a volte
nelle pozzanghere e nelle piscine
di casa nostra
certi cari e mostruosi animali
in cui crediamo di non riconoscerci.

1) Teatri “enclave” e teatri laboratorio

Con teatri “enclave” si intendono quelle formazioni teatrali che fanno parte per se stesse e non adottano le convenzioni tipiche del sistema teatrale in cui vivono (forme artistiche, modi di produzione, organizzazione interna e modi di entrare in contatto con il pubblico e gli spettatori). Distinguere fra *teatri enclave* e *teatri laboratorio* spesso non vuol dire indicare fenomeni differenti, ma differenti modi di guardarli. Le caratteristiche dei teatri enclave, così come in seguito cercheremo di definirle, si ritrovano in numerosi ensemble di minoranza in Europa (soprattutto Italia, Scandinavia, Polonia, Francia) e in America Latina.

I teatri enclave molto spesso si distinguono dai teatri “normali” fin dal nome, o perché proclamano la propria differenza di categoria (Taller, Laboratorio, Workshop...), oppure perché inalberano un vero e proprio *senhal* (Sole, Vivente, Nucleo, Continuo, Angelo, Odino, Nascosto, Acceso, Incendiato, Trappola, Esilio, Tribhingi...). Sono teatri (e questo è qualcosa di inaudito per la tradizione) sostanzialmente indifferenti rispetto alle madrelingue dei propri attori; non producono con regolarità; non adottano tempi standard (e “ragionevoli”) per le prove; non scritturano gli attori per stagione o per spettacolo; e si fissano su un solo regista. I teatri enclave lavorano spesso “a progetto”. Quando possono, concorrono ai finanziamenti destinati alla ricerca, all’innovazione culturale e all’uso sociale dello spettacolo, ma non sono riconosciuti come una categoria teatrale a sé stante. Mai o quasi mai vi sono capitoli di spesa dedicati a loro soltanto. E, soprattutto, contraddicono l’erranza degli attori da un teatro all’altro, predominante in quasi tutti i sistemi teatrali. Tendono ad essere gruppi stabili, con molti andirivieni ma anche con permanenze di più lustri o più decenni. Quando un attore o un’attrice se ne va, non è la fine d’un contratto, un normale avvicendamento, un arrivederci, ma una vera separazione – consensuale o traumatica.

Le dimensioni dei teatri enclave corrispondono in genere a quelle d’una troupe di medio calibro, dal punto di vista socio-culturale, ma dal punto di vista culturale essi hanno la natura di vere e proprie piccole e differenti “tradizioni”¹.

Nessuna delle caratteristiche sopra elencate è esclusiva dei teatri enclave, né ciascuna enclave condivide con le altre tutte quelle caratteristiche. Nell’insieme, però, esse servono a definirle, fermo restando che ciascuna è differente a suo modo.

Nella geografia politica si incontrano a volte 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.

¹ 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.

Basta spostare il punto di vista all'esterno del sistema complessivo delle scene per accorgersi che i teatri enclave sono anche gli avamposti che permettono all'immaginazione teatrale di innestarsi direttamente nel rimosso sociale. Per la stessa logica, i teatri enclave sono anche particolarmente adatti all'esplorazione scientifica del linguaggio scenico ed a costruire ponti con altre tradizioni. Uno stile di vita umile e disciplinato e il senso d'una aristocrazia intellettuale; la concentrazione in piccoli luoghi e l'apertura internazionale sono per i teatri enclave contrasti vitali.

Teatro enclave e teatro laboratorio sono quasi sinonimi. L'avverbio *quasi* va però sottolineato sei volte. La parola «enclave» sposta l'attenzione sui confini e invita a considerare la separazione dal continuum teatrale non soltanto come uno stratagemma per proteggere l'indipendenza, ma come la condizione preliminare per il formarsi d'una mente collettiva.

Non si insisterà mai abbastanza sull'importanza che ha il separarsi per la crescita della vita artistica e culturale, per l'incremento della socializzazione e dell'integrazione tramite differenze *significantive*. O in una sola parola: per l'innovazione. Lungo tutto il Novecento teatrale le principali fonti d'innovazione sono state apparentemente le teorie e concretamente i territori teatrali indipendenti, o enclave.

La non-invalicabile recinzione, la membrana che isola e permette processi di scambio e di simbiosi – similmente a quel che accade a livello elementare con la cellula – segna anche nella cultura il passaggio da un semplice raggruppamento ad un organismo dotato di vita propria. Anche nel caso del teatro il *témenos* è un taglio, non una forma. È un principio elementare di individuazione: *noi* distinti da *loro*. L'importanza del progetto passa in secondo piano.

«Enclave» fa presente che non si sta parlando di strutture organizzative ma di territori ed ecosistemi. Non di organizzazione del lavoro, ma d'un amalgama di differenti persone. Si può cercare di capire *a posteriori* come funzioni un amalgama di persone, ma non si può progettarlo *a priori*, sperando di metterlo in funzione con un buon casting.

Il senso comune del management con i teatri enclave non funziona. Li manda in pezzi. Ciò che serve è tutt'altro: quella particolare forma del *buon* senso denominata *revers* o *mirror organization* (che alcuni erroneamente collegano alla *serendipity*). Qualche esempio? Trattare le congiunture apparentemente casuali come se fossero gli obiettivi d'un precedente progetto; accettare e giustificare quel che si trova senza averlo cercato, e creargli un passato; scegliere le funzioni sulla base delle persone e non viceversa; preservare le “pecore nere” invece di allontanarle (le “pecore nere” sono organiche e necessarie in un ensemble, insegnava Grotowski: se ne allontani una, obblighi senza volere un altro a trasformarsi in “pecora nera”).

I teatri enclave possono apparire poderosi, longevi, abili nell'arte e nel commercio, corsari o monacali, ma la loro vita dipende sempre dal gioco delle relazioni interpersonali. Si sostengono su irripetibili intrecci. Accade loro quel che accade a certi organismi viventi, che quanto più son fragili tanto più son resistenti. E però i teatri enclave non offrono la comodità delle organizzazioni burocratiche, che possono essere fermate e riformate, sospese per riparare un pezzo, un settore, e poi rimesse in moto. Se la vita di un'enclave teatrale viene sospesa o si arresta, nessuno può poi aspettarsi che riprenda.

I teatri enclave hanno spesso un leader riconosciuto. O più d'uno. Hanno mansioni suddivise. Ma in realtà la divisione dei compiti traduce con parole comuni un non comune, peculiare e irripetibile fascio di tensioni che dà forma a *quella* mente collettiva. Sostanziano i teatri enclave la costrizione dell'indipendenza, gli stringenti confini, la forza personale dei legami e la continua tendenza a rimetterli in discussione o a romperli. Tutto ciò (finché la turbolenza resta al di qua del suo momento critico) permette alle discordie ed alle polarità interne di trasformarsi in differenze di potenziale che generano energia. Per un'enclave – che gli ingenui immaginano spesso come una comunità fraterna – l'unanimità, l'ortodossia, la comunione sono malattie mortali. Un altro vitale contrasto, oltre alle forze centripete e centrifughe, è quello fra il leader e l'ensemble. Se la discordante concordia tracolla in semplice concordia o in ovvia discordia, l'enclave è morta. Si trasforma in azienda o in setta. Più frequentemente si polverizza.

Quel che sui teatri enclave m'è sembrato di capire, in circa trent'anni, è tutto qui. Non è molto. E quel poco l'ho capito solo quando ho smesso di limitarmi allo studio dei libri ed ho cominciato a comparare i quadri storici con quel che emergeva dal lavoro sul campo. I quadri storici sono fatti di pensiero, e quindi è bene che siano ampi, con sentieri ramificati per mutevoli confini. Il lavoro sul campo dev'essere invece circoscritto, fatto di ripetute attenzioni: implica infatti l'esperienza dei dettagli apparentemente muti.

Il mio campo è stato ed è l'Odin Teatret e i teatri che esso più frequenta.

Inutile ripeterlo: 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.

2) *Debutto*

L'Odin Teatret entra in scena passando per una porticina molto stretta e molto bassa. Secondaria. Semiprofessionale. Non basta il clima del Nord per spiegare la differenza. Dappertutto in Europa, nella prima metà degli anni Sessanta del Novecento, crescevano piccoli gruppi di teatro fra l'amatoriale e lo sperimentale. Prendevano saltuariamente posto nelle palestre delle scuole, negli scantinati delle parrocchie, all'ombra delle fabbriche, persino nei magazzini dei teatri cittadini. Crescevano per rabbia ed allegria nell'inquieto tepore fra il boom e il Sessantotto. Era il teatro epidemico e ottimista, effimero e velleitario, che viveva nove settimane o nove mesi, e poi appassiva.

L'Odin Teatret invece si fa avanti con l'aria un po' tesa di chi vuole accamparsi e restare. Instaura un'atmosfera di autodisciplina, silenzio, fatica e moralismo anarchico. Quando entrano in campo saranno tutt'al più dieci, forse un po' meno. Resteranno presto in pochi. Forse quattro o cinque. Sono norvegesi, miti all'apparenza, riservati e gentilissimi. Estrazione piccolo-borghese. Non hanno in comune né un'ideologia, né una religione, né un modo condiviso di nominare il proprio segreto scontento. È autunno. In Norvegia siamo già in inverno. Li guida un giovane di colore.

In realtà non è affatto "di colore", è nato nell'estremo lembo meridionale d'Italia, nelle terre della Magna Grecia. Ma sembra un arabo. E i paesi arabi sono assai più vicini a casa sua di quanto la sua casa europea non sia vicina all'europea Norvegia. In Norvegia, nel paese di Ibsen e della religione a lutto, è completamente straniero, esotico. E il Nord di cui lui s'è innamorato è esotico ai suoi occhi. È cresciuto nel cristianesimo barocco del Papa-Re, nel frastuono dei grandi idoli meridionali, fra le melliflue e micidiali tagliole dei tabù sessuali, all'ombra della cieca disciplina d'una scuola militare negli anni seguenti una guerra perduta in maniera umiliante. Passo passo ha preso il largo. La lingua norvegese la sa, ma ogni tanto prende delle cantonate imbarazzanti. Per esempio, usa la stessa parola per indicare sia le dita delle mani che quelle dei piedi. Nelle lingue romanze si fa così. Ma in lingue come il norvegese una cosa è *finger* e un'altra è *tå*. La confusione fra i due modi d'esser dita, in bocca ad un giovane istruttore d'attori che impartisce ordini perentori di training, può avere esiti imbarazzanti. Perché lui – lo straniero – è studente, è operaio ed ora vuol anche essere regista di teatro.

Nel tratteggiare il profilo dell'Odin Teatret, va marcata il più possibile la differenza di partenza fra il leader e il "suo" gruppo. Una distanza quasi d'etnia lontana. Forse fu decisiva per rendere accettabile la durezza del comando, come se fosse l'effetto d'un'invincibile differenza di

mentalità. Può darsi che sia stato questo a rendere sopportabile per i giovani norvegesi un modo di fare e di pensare che in un norvegese non avrebbero tollerato.

La distanza non dipendeva soltanto dalla geografia.

Meno d'una decina d'anni distingue l'età di Eugenio Barba da quella dei suoi compagni norvegesi. È moltissimo, per dei ventenni. Ma ancor più lo distingue un forte prestigio intellettuale. In Norvegia, appartiene alla *working class*; è saldatore in un'officina; è socialista (poco più a Sud, in Europa, si direbbe comunista); studente all'università, quasi diplomato. Ha fatto il marinaio; ha visto l'Oriente. Ha vissuto in un Kibbutz e poi a lungo in Polonia, dove ha conosciuto da vicino il teatro normale e quello degli alchimisti della scena. E dove ha sperimentato il "Socialismo reale". Ad Oslo, frequenta l'élite intellettuale studentesca ed è amico di alcuni artisti celebri e discussi. «Bisogna fare attenzione», pensano alcuni mentre lui spiega quale teatro si sperimenti in quella sconosciuta cittadina polacca, Opole, dove lui ha lavorato e da dove porta con sé uno fascio di foto molto acrobatiche e molto poco teatrali.

3) *Semantica teatrale di «suo»*

Quando si osserva il grande teatro novecentesco (che spesso materialmente è fatto di teatri minuscoli), quando si parla di Jacques Copeau o di Jerzy Grotowski, di Stanislavskij, di Osterwa, di Mejerchol'd, di Bertolt Brecht al Berliner, di Vilar, della Littlewood, di Beck e della Malina, della Mnouchkine, di Suler, di Vachtangov e persino di Kantor e di Brook, il problema dei problemi in fondo potrebbe consistere nello stabilire il senso del possessivo *suo* riferito al loro teatro. Anche quando parliamo di Barba, del *suo* teatro, del *suo* gruppo, dei *suoi* attori, e persino dei *suoi* spettacoli, l'aggettivo possessivo va inteso come qualcosa a metà fra il senso che assume in espressioni tipo «la *sua* città», «il *suo* tempo», «la *sua* nazione»; ed il senso che ha in espressioni come «la *sua* attività», «la *sua* nave», «la *sua* grafia», «la *sua* automobile», «la *sua* infanzia». «Suo» indica, insomma, assai più d'un'appartenenza e molto meno d'un possessivo.

Barba e i "suoi" compagni si inoltrano in una scena sempre più vasta. Prima è la provincia norvegese. Diverrà presto la provincia scandinava. Poi saranno le vaste pianure del teatro alternativo europeo. Infine, un orizzonte amplissimo: eurasiatico. Avranno intanto spostato la loro base dalla capitale norvegese alla provincia danese. Diventeranno un gruppo misto, con gente di nazionalità diverse. Cambieranno molto (è naturale). Non diventeranno mai irricongosciuti (e questo è meno ovvio).

Oggi, quasi cinquant'anni dopo, non viaggiano più stipando nelle automobili e nelle cabine dei traghetti valigie, borse e bauletti. Passano lunghe ore di attesa negli aeroporti, dove chi fuma non può più fumare, e chi ama l'aria buona è costretto a respirare aria artificiale. Saltano da un aereo all'altro con l'eterno problema del sovraccarico (hanno acquisito competenze da autotrasportatori e da agenti di viaggio). Mentre l'ora avanza e il daffare aumenta divorando il tempo, mentre gli spettacoli si riempiono di rustiche macchine dei sogni, i compromessi con la propria fatica si fanno per ognuno sempre più raffinati. Se ci passano davanti, possono apparire stanchi, ma si vede ad occhio nudo che in realtà non portano con sé nient'altro che cose future.

Guardiamoli di spalle: c'è ora molta gente attorno a loro, amici, compagni di strada, collaboratori d'ufficio e d'officina. Ma il numero degli attori non è aumentato. Alcuni sono gli stessi dell'inizio. E nel complesso sono sempre sulla decina. In genere un po' meno. Quasi tutti hanno avuto un solo regista e costui, Eugenio Barba, ha avuto come attori quasi esclusivamente questi "suoi". Per anni. Loro non sono "suoi" come lui non è "loro". La grandezza di Barba, però, si riduce in assenza dei "suoi" attori. Così come si riduce la grandezza d'ogni singolo attore o attrice in assenza del "loro" regista. Questo dato di fatto, vissuto per decenni, basterebbe a far capire che cos'è di straordinariamente fecondo e di straordinariamente feroce un'enclave.

La lotta fra diverse mentalità ed opinioni, tradotta in azione e non in discussione, la lealtà ai patti comuni, la difesa che ciascuno deve imparare a fare del proprio egoismo lungimirante, appaiono, col senno di poi, il cemento dell'enclave Odin Teatret. Con differenti varianti, è il

cemento d'ogni teatro enclave. Più è forte la tensione, più forte è la coesione. Il che vuol dire che un'enclave teatrale quanto più è solida, tanto più è sempre sul punto d'andare in pezzi.

Abbiamo accennato agli attori che sono all'Odin fin dall'inizio: si tratta di Else Marie Laukvik e Torgeir Wethal. Iben Nagel Rasmussen ha visto il primo spettacolo dell'Odin, ha subito una scossa ed è entrata in quel teatro nel 1966. Da quel momento ha cominciato a cambiarlo con la tecnica dei "fatti compiuti". Tage Larsen è all'Odin dal 1971, la sua prima improvvisazione è rimasta quasi intatta ed è divenuta uno dei culmini dello spettacolo *Min Fars Hus* (1972). Ancora oggi, trentacinque anni dopo, potrebbe tornare a far parte d'un nuovo spettacolo dell'Odin. Roberta Carreri ha visto *Min Fars Hus* ed è poi entrata nell'Odin al momento in cui il teatro, nel 1974, attuava uno dei suoi terremoti recandosi a lavorare a Carpignano Salentino, nell'estremo Sud dell'Italia. È mantovana e milanese. Il suo spettacolo *Judith*, dove è sola, composto con Barba nel 1987, dopo più di vent'anni gira ancora il mondo. Julia Varley è inglese e milanese. È entrata nell'Odin nel 1976, dopo una penosa anticamera. S'è fatta accettare guidando il pulmino ed il tir del teatro. I primi spettacoli cui ha partecipato sono stati *Il Milione* e *Ceneri di Brecht*. Oggi è lei ad organizzare e dirigere molte delle attività del suo teatro. Nel 1987 sono entrati all'Odin due musicisti professionisti e sono diventati attori: Jan Ferslev e Frans Winther. Nel 1990, entra l'attore cantante e clown Kai Bredholt. Dopo qualche anno, rinnova profondamente le strategie delle manifestazioni spettacolari di carattere sociale tipiche dell'Odin. Augusto Omolù, danzatore di scuola classica e della tradizione afro-brasiliana, dal 2003, partecipa ad alcuni degli spettacoli dell'Odin, innanzi tutto *Il sogno di Andersen*. Nel 2006, entra negli spettacoli dell'Odin Donald Kitt.

Si potrebbe partire di qui, non dal leader ma dai suoi pari, per capire che cosa sia un'enclave teatrale. Ci vorrebbe la tastiera d'un romanziere abile nel policentrismo narrativo. Ma se fosse davvero abile, vedremmo solo l'intreccio delle diverse vie, i nodi, i bivi e i crocicchi. Vedremmo il romanzo e forse la storia fattuale del teatro enclave la perderemmo.

4) Teatri enclave e condizione apolide

Se avessimo un atlante storico del teatro, troveremmo, nel Novecento, radicali mutamenti nelle carte geografiche. Mentre per i due o tre secoli precedenti esse segnavano i confini dei teatri e delle lingue nazionali attraversati dagli itinerari delle troupes, ora dovrebbero accogliere i diversi colori di molti piccoli territori differenti, pugnaci anche nell'apparente isolamento. In alcuni casi, i teatri enclave sarebbero rappresentati non da cerchietti colorati ma da semplici frecce. I nomadi: coloro che si spostano tutto il tempo, che non fanno *tours*, non *girano*, ma *viaggiano* davvero. L'esempio più chiaro è il Living Theatre, che dagli anni Sessanta del Novecento è stato spesso un'enclave teatrale senza fissa dimora.

L'Odin Teatret una dimora fissa l'ha sempre avuta. Eppure è apolide. Dal 1966 risiede a Holstebro, nello Jutland, la regione plumbea e ventosa dove Dreyer girò *Ordet*; la regione ventosa che oggi sembra il ritratto del welfare. Dopo un certo numero d'anni, quasi tutti i non-danesi che vivono e lavorano all'Odin pensano che il teatro sia per loro quanto c'è di più simile ad una «patria».

Hanno appena cominciato a lavorare e già Eugenio Barba invia ad una rivista alternativa olandese un articolo in lingua inglese intitolato *The Creation of a "Rift Theatre"*. È il suo primo racconto dell'Odin. Non viene pubblicato e rimane a lungo sepolto fra le carte².

Vi era scritto: «A prima vista le circostanze e il clima culturale non sembrerebbero propizi alla formazione e allo sviluppo di un *Rift-theatre*». Seguiva una citazione dal *Manual del Guerrillero* del "Che": «Non si dovrebbero aspettare sempre le circostanze favorevoli per iniziare una rivoluzione. Già da ora, lo scoppio d'una insurrezione può bastare a crearle». L'autore

² È stato pubblicato per la prima volta da Lluís Masgrau, editor del volume Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996 (trad. inglese: *Theatre. Solitude, Craft, Revolt*, Aberystwyth, Black Mountain Press, 1999, pp. 27-33).

afferitava di non credere affatto che il teatro potesse servire alla rivoluzione. Credeva, però, che si potesse realizzare una rivoluzione dentro il teatro, ed affermava: «Non è necessario sperare per intraprendere [...]. La tattica del *Rift-theatre* consiste nel lavorare in un completo isolamento, lontano dalle cerchie artistiche ufficiali, senza mai accontentarsi dei risultati raggiunti, accanendosi contro gli ostacoli della professione».

Fanatismo? Indubbiamente. Ma un fanatismo riservato a se stessi, che non cerca proseliti.

Poi il ritmo del discorso rallentava e Barba osservava dall'alto se stesso, i suoi compagni e il suo teatro:

In una tranquilla stradina di Oslo c'è un teatro sconosciuto a tutti. Un piccolo gruppo di attori si prepara a mettere in pratica la visione "idealista" appena abbozzata [...]. Economicamente, il teatro si regge sui contributi che ogni settimana gli attori versano alla cassa comune [...]. Un altro modo per incrementare le entrate consiste nel lavorare tutti, per una settimana, fuori del teatro per poi versare il proprio salario nella cassa comune. Cerchiamo di evitare il più possibile questa soluzione per non interrompere la continuità dell'apprendistato [...]. Non abbiamo molti contatti con l'esterno, e da ciò il teatro ricava un forte stimolo a fare da sé. Ma il fatto che Jens Bjørneboe, noto e discusso autore norvegese, abbia affidato a noi, gratis, una sua pièce inedita – *Ornitofilene* – per il nostro primo spettacolo, o meglio: per dare il segnale dell'inizio delle ostilità, è per noi una grande prova di fiducia e una fonte di coraggio.

Erano *amateurs* e si pensavano professionisti. Erano un teatro ben cosciente di non avere doveri e tantomeno diritti nei confronti di nessuno, dal momento che nessuno gli aveva chiesto d'esistere. Isolato e oscuro, ma non tranquillo. Fin dai primi mesi, la sua vita si fonda sulla complementarità e l'alternanza di attività introverse ed estroverse. La miseria economica era tale che il desiderio di acquistare visibilità e prestigio non basta a motivare tanti sforzi estroverse che potrebbero sembrare megalomani: la pubblicazione della rivista interscandinava «TTT» («Teoria e tecnica del teatro»), l'organizzazione ad Oslo della prima tournée estera del Teatr-Laboratorium di Grotowski con il *Principe costante*. Negli anni seguenti, man mano che il gruppo si consoliderà, le attività sociali diventeranno sempre più impegnative, sempre poco redditizie o addirittura in perdita: organizzazione di seminari internazionali sull'arte e le tecniche dell'attore; produzione di film e video didattici e di documentazione; i "baratti" di teatro, canti, danze, che renderanno celebre la strategia di vitalizzazione culturale dell'Odin; le sessioni (a partire dal 1980) dell'International School of Theatre Anthropology (ISTA); le "settimane di festa" organizzate ad Holstebro, etc³.

Va notato che queste attività non si svolgono mai in vista del proselitismo (è molto difficile entrare a far parte dell'Odin) o all'ombra di grandi bandiere (l'anarchia, il pacifismo, il socialismo, l'ambientalismo...). Se si intende la parola *stile* in senso forte, si potrebbe dire che sono manifestazioni d'uno *stile* di vita. Prese di posizione senza propaganda o predicazione.

La mole delle attività estroverse cresce all'incrocio d'economia ed antieconomia. È evidente che permette di raccogliere fondi e giustifica le sovvenzioni che il Nordisk Teaterlaboratorium riceve. Ma è altrettanto evidente che spesso rischia di prevalere e di condurre il teatro alla bancarotta.

Il Nordisk Teaterlaboratorium-Odin Teatret è oggi un'istituzione culturale danese piccola ma conosciuta in tutto il mondo. Gode d'una *solida* condizione economica – solida, però, come lo sono i bilanci dei teatri, dai più ricchi e famosi ai più poveri e marginali: sempre sull'orlo rosso che fa temere il precipizio. Alcuni dei membri dell'Odin o dei loro compagni di strada, quando sentono parlare di crisi economiche incombenti, si domandano: «Ma allora, perché mai intestardirsi a compiere attività ed iniziative che fin dalla partenza si sa che avranno bilanci economici passivi? Perché fare tournée autofinanziate? Perché attività culturali che rischiano di dissanguare il teatro? Perché non restare ad Holstebro, non applicarsi ad approfondire il proprio lavoro, invece di rischiare la perdita del denaro che garantisce l'indipendenza?».

³ Nel sito dell'Odin (<http://www.odinteatret.dk>) si trovano le indicazioni sufficienti a farsi un'idea dell'intensità e della diffusione a raggiera di tale genere di attività, sia oggi che negli anni passati.

Eugenio Barba adempie puntigliosamente alla sua funzione di leader, ed a volte trova e spiega le ragioni. Altre volte impone la propria volontà gettando sul tavolo le motivazioni personali: «se non posso lavorare così, perché dovrebbe ancora interessarmi lavorare con voi?».

Ripetiamolo: i teatri enclave sono organismi delicati, amalgami di persone, non associazioni con ben regolamentate attribuzioni di potere. Ognuno, al loro interno, ha uno strapotere che solo le circostanze riescono ad arginare. Spesso nei teatri enclave si vota. Ma solo quando il problema non è molto cocente e per risolverlo basta votare. La vera lotta avviene, però, a forza di ultimatum: rimango/me ne vado. Se il numero delle persone non fosse esiguo, sarebbe il caos, sarebbe sempre rissa, una serie continua di spaccature. Poiché il numero è esiguo, può dar luogo ad una sorta di ordine-in-vita: la democrazia dei piccoli numeri, che è tutt'insieme anarchica monarchica e formalmente democratica.

Per quanto riguarda l'antieconomia, alla base c'è sempre il principio che Jens Bjørneboe, quando l'Odin Teatret s'era appena trasferito ad Holstebro con una piccola sovvenzione comunale, aveva formulato all'incirca così: «Ora siete un'istituzione, tanto piccola che fa ridere darle questa qualifica. Ma lo siete. E un'istituzione diventa inevitabilmente un rinoceronte. A meno che non riesca a *vivere sempre un poco al di sopra delle proprie possibilità*»⁴.

5) *Il giuoco dei contesti*

La ristrettezza dei confini obbliga a guardar oltre. In questo, i teatri enclave sono simili ad isole: indipendenti finché lottano contro l'isolamento.

I teatri adeguati al sistema trovano già pronto l'ambiente circostante (edifici predisposti allo spettacolo, regole per le tournée, rapporti con altri enti, organizzazione degli spettatori, stagioni teatrali, repertori entro i quali scegliere, rapporti con la critica, riconoscimento della propria funzione culturale). I teatri cresciuti come enclave, no. Quindi debbono adattarsi al luogo in cui vivono. E debbono adattare il luogo al proprio stile di vita.

Il termine "enclave" suscita automaticamente la domanda sul suo contesto. La domanda più interessante è però un'altra: quale nuovo contesto le prende forma attorno? Il *contesto* di un teatro non è soltanto qualcosa di previo, il panorama nel quale cresce, al quale si adatta o reagisce. Vi sono anche i contesti *a posteriori*, che crescono attorno all'organismo nuovo a partire dalla sua presenza.

Nella prima parte del secolo XX, alcuni grandi microsistemi teatrali indipendenti tendevano a presentarsi come prototipi d'una possibile trasformazione complessiva del teatro (dal Teatro d'Arte di Mosca al Berliner Ensemble). Nella seconda metà del secolo – a partire dal Living Theatre – la difformità e l'indipendenza sembrano stabilmente associarsi all'immagine d'un piccolo nucleo di persone: minoranze teatrali che non si immaginano avanguardie d'un teatro venturo, ma si identificano col loro diritto extraterritoriale. Esempio da questo punto di vista la traiettoria di Peter Brook: non si sogna neppure di riformare una delle grandi istituzioni teatrali che nella sua carriera ha diretto quasi sempre con successo e clamore di novità. Quando ha la forza e l'esperienza per tentare uno sviluppo radicale e coerente, fuoriesce dai buoni teatri e fonda una piccola enclave. Si sposta a Parigi, raccoglie attorno a sé un minuscolo nucleo di attori di differenti nazionalità e colori, e si installa nella banlieue, accanto allo sferragliare d'un métro sopraelevato, in un ex-rudere, nel guscio vuoto d'un teatro *d'antan*.

Probabilmente è per una necessità intrinseca che le arti ardite degli "alchimisti della scena" poggiano sulla struttura materiale dell'enclave. Impossibile dire se tale struttura sia causa od effetto, se produca o protegga l'esistenza e la densità d'esperienza dei laboratori teatrali (i rapporti di causa ed effetto, in questi casi, sono reversibili). È però possibile constatare che ha un alto grado di

⁴ Per notizie sugli stretti legami fra Eugenio Barba e il grande scrittore norvegese Jens Bjørneboe soprattutto nei primi anni dell'Odin si veda il portfolio *Jens Bjørneboe and Odin Teatret. 1964: «Ornitofilene»*, ospitato nel già citato sito <http://www.odinteatret.dk>. Fondamentale il volume di Elsa Kvamme, *Kjære Jens, kjære Eugenio. Om Jens Bjørneboe, Eugenio Barba og opprørernes teater*, Oslo, Pax Forlag, 2004.

necessità. È la storia ad insegnarlo: restando all'interno delle istituzioni teatrali "regolari", anche d'alta od ottima qualità, gli spettacoli possono crescere magnifici, ma manca l'aria per un lavoro continuativo, per la vita d'una microtradizione che coniughi estetica e scienza del teatro. Manca la libertà d'imboccare via spericolate e necessarie, non si sa quanto lunghe. Manca cioè (quasi) tutto, dal punto di vista della creazione dell'innovazione teatrale.

Per non aver voluto o potuto capire questa elementare verità, eccellenti talenti si sono sprecati, e dopo il primo rigoglio han cominciato ad inalare aria viziata. Alcuni han dovuto trasformare la propria autorevolezza in autorità garantita dai committenti. Altri hanno reclinato il capo sotto la protezione delle proprie ali – nei casi fortunati in cui c'era qualcosa di simile alle ali. Si pensi a Strehler, a Barrault. E a molti altri ancora.

6) *La teoria dei luoghi*

Il teatro muta entro quadri materiali. Non nel supposto dialogo fra le teorie o nello scontro fra opposte estetiche o differenti scelte di metodo. D'altronde, perché un metodo sia tale occorre che s'apra la strada in un territorio ben determinato, in un campo materialmente circoscritto di lavoro.

L'indipendenza del territorio non è solo la condizione necessaria per la messa in pratica di nuovi valori. È in se stessa un valore. Ma un *valore di partenza*.

Non bisogna credere che la condizione di enclave sia di per sé un carattere positivo. Così come un laboratorio teatrale può esser null'altro che lo schermo dietro il quale si nasconde un affaccendarsi fine a se stesso, che insegue scolasticamente le infinite curiosità del mestiere, anche un'enclave può produrre un teatro miserrimo. Può essere, per esempio, il terreno adatto alla crescita di microtirannidi. O una sopravvivenza di routine. Un riparo tanto più rigido e fiero di sé quanto più è mediocre quel che ripara.

L'indipendenza è un dato di fatto di per sé neutro, che non ha titoli per nutrire la presunzione d'una superiorità politica o morale, né una maggior libertà dei suoi abitanti, né una particolare carica ideale.

7) *Parole che pensano*

È proprio vero che le parole pensano, soprattutto quando si scontrano e si annodano deformando il proprio senso comune. Ecco, ad esempio, *Laboratorio*, *Differenza* e *Superstizione*. Ciascuna di esse, di per sé, è una parola chiara. Nel momento in cui entra in collisione con le altre diventa qualcosa di ricco e di strano – di assai meno chiaro e di più vero.

Differenza è stata sempre al centro del racconto che nel corso degli anni Eugenio Barba ha sviluppato sulla sua vicenda personale e sulla storia del proprio teatro. L'ha colorata in molti modi. Recentemente, la parola ha messo la prua dov'era la poppa e si dirige verso il futuro. Barba racconta la *Differenza* non come una condizione di partenza diseredata, ma come una meta, un decisivo traguardo da conquistare. Non qualcosa a cui restare fedeli e da cui trarre insegnamento e ispirazione, ma un'aspirazione⁵.

Nella stessa orbita in cui c'è *Differenza* si incontrano, negli scritti di Barba, *Dissidenza*, *Gruppo*, *Interculturalismo*, *Laboratorio*, *Rivolta*, *Significato*, *Storia sotterranea (del teatro)*, *Superstizione*, *Vulnerabilità*, *Vocazione*, *Ferita*⁶. Teoricamente fra loro non dovrebbero esserci rapporti. Ma in pratica le cose vanno diversamente. E il termine *laboratorio*, in questa compagnia, sembra stridere.

⁵ Cfr. Eugenio Barba, *La conquista della differenza. Lettera ad una storica sull'indeterminatezza della memoria autobiografica*, «Teatro e storia», n. 25, 2004 (Roma, Bulzoni, 2005). Il saggio apre ora il volume cui dà il titolo: Eugenio Barba, *La Conquista de la Diferencia*, Lima, Editorial San Marco, 2008.

⁶ Mi servo, per circoscrivere questo campo semantico – o quest'orbita – delle ricerche certosine e surrealiste del collega Lluís Masgrau, docente all'Institut del Teatre di Barcellona.

Allo stesso modo, stride il termine *superstizione*. Barba lo usa in maniera etimologica e paradossale: qualcosa che “sta sopra”, appollaiata sulla pratica per darle nome e valore. Un valore muto, che non pretende d’esser condiviso ma che ciascuno formula per sé, in base alle botte che ha dato e che ha ricevuto, in base – cioè – alla propria biografia. È il punto, per ognuno diverso, che segna ciò che trascende la dimensione orizzontale del lavoro e dei suoi risultati.

Per sentieri trasversi, *laboratorio* e *superstizione* tramano assieme un pensiero. Vogliono dire che il laboratorio è una superstizione (o *la* superstizione) del teatro? Come se il laboratorio fosse l’insegna d’una potenziale *magnitudo* del lavoro teatrale?

Oltre a misurare i terremoti, *magnitudo* serve a *pensare* i teatri.

La parola fu scelta da Charles Richter negli anni Trenta per definire il metro che classifica la potenza dei terremoti. È dunque appropriato riferirla al teatro, la cui efficacia coincide, alla fin fine, con le scosse che è in grado di produrre. Richter ha usato una parola antica e fuori corso per sfuggire alle confusioni, per dire che la potenza o la grandezza d’un terremoto non si misura soltanto osservando l’ampiezza e l’entità delle sue rovine, ma misurando l’energia che si produce nel suo epicentro, alla sorgente.

Per i teatri, l’energia dell’epicentro si misurerebbe nel lavoro che si svolge sotto dietro e prima dello spettacolo. Nella fornace del *Laboratorio*.

8) *Una storia naturale*

È sempre un’emozione ritrovare nel campo ristretto della propria indagine, in forme nuove e imprevedute, l’insorgere di dinamiche analoghe a quelle che regolarono la struttura di grandi porzioni del passato. È uno dei piaceri della ricerca sulle enclaves teatrali.

Se si osservano con occhio da naturalista i grandi ecosistemi teatrali, emergono con chiarezza alcune tensioni vitali ricorrenti: tensioni infraculturali, fra le microculture degli attori e le culture egemoni degli spettatori; fra le “novità” che scombussolano il repertorio e il repertorio, appunto, degli spettacoli consolidati; fra la discontinuità delle diverse messinscene e la continuità delle tecniche e delle specialità degli attori (i *ruoli*, per esempio, nel senso di *emplois*; oppure, in contesti apparentemente lontani, il *training*, gli esercizi); fra creazione artistica e rielaborazione teorica; fra uomini di scena ed uomini di libro; fra le forme organizzative e commerciali da un lato, e dall’altro le prese di posizione politiche ed ideali. Fra i “successi” (che son cose che succedono) e la memoria che permane nelle teste e nei sensi degli spettatori.

Di tutte queste tensioni troviamo l’equivalente nelle enclaves. Non è sempre facile riconoscerlo, perché l’equivalente è molto diverso da un’immagine allo specchio.

La riattivazione in piccolo delle grandi tensioni di sistema fa delle enclaves un teatro *analogo*. Sono un po’ come le Galapagos, dove – per l’isolamento – certi processi evolutivi ricorrenti in natura si presentano in forme straniate rispetto ai continenti.

Sarebbe una piacevole fatica accennare ai capitoli d’una storia tutta da scrivere, dove si vedrebbe come all’interno dell’enclave Odin Teatret – queste Galapagos del teatro – si attivino processi dissimili ed equivalenti a quelli che hanno portato al definirsi di strutture teatrali tanto vaste e diffuse che i loro contorni appaiono sfuggenti.

Poiché lo spazio è poco, sceglieremo due soli casi che hanno il vantaggio d’essere eccezionali, evidenti e poco comprensibili per l’intrico sotterraneo delle loro cause. Hanno altresì il merito di mostrare come la *differenza* non sia un carattere, ma un moto continuo fra il dissimile e l’equivalente.

In che senso, per esempio, è giustificato parlare di Eugenio Barba come d’un “regista”? Il suo lavoro è profondamente dissimile da ciò che caratterizza il lavoro del regista sia nel teatro di sistema che in molti altri teatri enclave e teatri laboratorio. È equivalente, semmai, a quello del regista e a quello dell’autore. Ma non basta dire – come spesso abbiamo detto – che è un regista-drammaturgo. In realtà è innanzi tutto un *commutatore del senso*. È come se nel lavoro compiuto dagli attori piombasse, innovatore e devastante, il peso d’un poeta, un poeta che si è rosicchiato un

posto dentro la compagnia, come fu, per esempio, Wilhelm Meister. Ma non è un Wilhelm Meister, perché è stato lui il primo maestro dei “suoi” attori. Ora, da quando i “suoi” attori sono autonomi (e alcuni di loro eccellono anche da per sé soli) tratta i pezzi che i compagni gli propongono non semplicemente organizzandoli e montandoli in sequenze coerenti, ma sommovendoli, spingendoli in un’altra dimensione, ustionandoli, proiettandoli in mondi e storie non premeditati, né da lui né dagli attori.

Nei casi migliori, non c’è più regista e non c’è più attore. C’è un campo di forze dove a causa di tecniche profondamente incorporate, di esperienze professionali sottoposte alla prova del tempo, e soprattutto a causa di relazioni fortificate dagli alti-e-bassi d’un’esperienza in comune, le differenti persone possono lasciar cadere le distinzioni delle specialità di ciascuno, dei ruoli e delle funzioni, per lasciar spazio alle dinamiche d’una mente collettiva. Nei casi meno fortunati, c’è una lotta fra persone che per la lunga dimestichezza possono lanciarsi l’una contro l’altra senza farsi (troppo) male.

Nei primi anni, quando Barba era anche l’istruttore dei “suoi” attori e spesso il co-autore delle loro partiture sceniche, il suo ruolo di commutatore del senso restava celato sotto il fitto reticolo del quotidiano corpo a corpo fra il “regista” e l’“attore”. Oggi, la relazione fra Barba e gli attori riattiva e miniaturizza qualcosa che nei grandi campi della storia del teatro è difficilmente definibile: gli sciami di scosse che certi scrittori infliggevano al repertorio, obbligando gli attori a dilatare o abbandonare le proprie competenze professionali. Si pensi a quel che fecero, per esempio, Ibsen e Čechov, o Strindberg, o Brecht, che dinamitarono i fondamenti del teatro che conoscevano tanto bene dall’interno.

Questa dinamica di distruzione-e-innovazione, che nelle ampie distese del teatro europeo ha tempi secolari, quando la si ritrova – con equivalente funzione, ma tutt’altre fattezze – ristretta nei tempi e nei confini di un’enclave come l’Odin Teatret, limitata ad un pugno d’artisti, quasi sempre gli stessi per anni, alle prese con il “loro” commutatore di senso, diventa un *unicum*. E quest’*unicum* è anche un esempio eloquente di quel che può nascere nel clima e nella pressione d’una enclave longeva.

Di microsocietà ce ne sono tante. Perché mai un teatro enclave dovrebbe attrarci, o divenire addirittura un sollievo per il nostro scontento, se non fosse altro che una microsocietà artistica che sa come difendersi? Potrebbe reclamare a buon diritto il nostro rispetto e la nostra ammirazione, vi troveremmo una conferma delle molte e libere identità dei teatri. Ma la *nostra* identità d’individuo sarebbe forse messa in gioco?

Se ciò che avviene in un teatro enclave ci attrae e ci scuote è perché vi sono basi ferme, tempi lunghi di formazione, complesse architetture di regole e tradizioni, ma al solo fine di reggere la precarietà delle cime, i grandi vuoti delle interne caverne, le piaghe improvvise dei crepacci, da cui salgono echi che gli attori fan finta di non sentire, e che gli spettatori fan finta di apprezzare come arte. Come se non fossero una strana virtù, che sa corrodere con violenza e nello stesso tempo amare con trasporto la vita che la circonda (la strana virtù, o la strana violenza, che fu di Molière). Tutto questo ha ben poco a che vedere con un buon complesso di regole artistiche o relazionali, sia pure intelligenti, nuove e alternative.

La parola *Enclave* di per sé dice poco, è vero. Ma la parola *Laboratorio* non rischia forse di dir qualcosa di troppo? Non lascia forse pensare a qualcosa di eccessivamente progressivo, speranzoso e consolante?

L’enclave dell’Odin dissimula spesso la propria terra ostica e terremotata dietro una insistita e impegnata disponibilità pedagogica, nella speranza che ci siano davvero insegnamenti utili per chi, a sua volta, si avvia sulla strada di nuove trasgressioni e nuovi terremoti – senza i quali è il teatro stesso ad essere assai poco utile, dal punto di vista della qualità ed anche del tornaconto.

L’illusione che la forza dei principi artistici e pedagogici possa vincere l’entropia delle cose viene meticolosamente smentita dalla qualità degli spettacoli che l’enclave Odin produce (qualità come sintomatologia delle scosse, non come perfezione di forme). Sono spettacoli-enigmi. Enigmi che nulla hanno a che fare con l’enigmistica, con le risposte semplici a domande oscure. Al

contrario: chiari sono i nodi, oscure le loro conseguenze. Sono nodi che inventano il modo di riannodarsi ogni volta che li si scioglie. Sicché sembra che siano loro – i nodi dell'enigma – a sciogliere quel che noi di noi non sappiamo. Come una misericordia che con durezza rinasce ogni volta e si rinnova.

Spettacoli che possono “infettare” lo spettatore, spingendolo a rivederli più volte, trovandoli ogni volta come nuovi, quasi che la loro natura più profonda, sotto la protezione di una drammaturgia ferrea, fosse tracciare sentieri sempre diversi nei paesaggi interiori di chi li vede.

Questo, che è un fenomeno eccezionale fra i teatri, ma evidente e concreto, è anche difficilissimo da vivisezionare. Tant'è che ad esso non si pone neppure la dovuta attenzione, come se fosse un aneddoto – e non il vertice della microstoria d'un teatro differente.

Proprio qui, al momento in cui ci troviamo di fronte a qualcosa di non-personale, ad una realtà artistica che ha un potere oggettivo, proprio a questo punto entra in gioco il paradosso di chi scrive storia del teatro. Fra gli oggetti della sua storia deve entrare a forza lo spettatore, la geografia dei suoi paesaggi interiori. Non il singolare collettivo «pubblico», ma il singolare oggettivo individuo. Si tratta, tutto sommato d'un esperimento mentale, ma obbligato. Ciò di cui scrivo, per ciò, sembra l'espressione d'un modo personale di sentire, sembra l'autobiografia d'uno spettatore appassionato, mentre invece è proprio il contrario: lo scontro, non cercato né voluto, con le ambiguità della poesia scenica.

In casi ancora più rari (quelli che sbrigativamente chiamiamo «capolavori») accade a volte che gli occhi dello spettatore si trovino ad ospitare uno sguardo che non è più suo, uno sguardo impersonale, che sembra liberato dalle sbarre e dai paradigmi del suo cervello, dalla sua prigione. L'esperienza di uno sguardo del genere è stata a volte pensata, immaginata, descritta da poeti o scienziati-poeti. Claude Lévi-Strauss, per esempio, vi è approdato nelle ultimissime parole di *Tristes Tropiques*. Ma una cosa è parlarne ed additarla, ed altra cosa è trovarvisi immersi, sia pure per un breve momento, facendo l'esperienza di quell'impossibile esperienza. Ancora un *témenos*, un taglio, una separazione che crea chiaroveggenza e timore.

Come il sibilo d'una lama, l'individuo spettatore poté sentir calare questo sguardo affilato nell'ultima scena di *Talabot* e nell'ultima di *Mythos* (due spettacoli composti dall'Odin a distanza di dieci anni, nel 1988 e nel 1998).

Ci vogliono la separazione, le fondamenta d'una microtradizione, l'invenzione d'una tecnica, le superstizioni d'un laboratorio che non permette indulgenze e punti d'arrivo per produrre questa sottilissima lama, che a volte è meno e a volte più affilata. E che quando è perfettamente affilata è come un raggio, un laser che si ficca in fondo al teatro – e lo estingue.