

ojs.uv.es/index.php/qdef/index



Eugenio Barba e l'enigma dell'*eslabón perdido*

Ferdinando Taviani

(già professore all'Università dell'Aquila)

Nando.taviani@gmail.com

Riassunto: Prendendo spunto dalla recente celebrazione del cinquantenario dell'Odin Teatret, la piccola compagnia internazionale itinerante con base in Danimarca, diretta dall'italiano Eugenio Barba, l'autore cerca una chiave di comprensione di un fenomeno di integrazione duratura così singolare, di persone e di teoria e pratica teatrale in contemporanea. Si appoggia su recenti parole di analisi del regista spagnolo José Luis Gómez per valorizzare la natura del fenomeno come una "enclave" in continua mutazione, ma contenuta nei propri limiti, che si mette in moto alla ricerca dell'imprevisto dal momento della partenza di ogni occorrenza spettacolare.

Parole chiave: Eugenio Barba; Odin Teatret; ISTA; teatro e territorio; José Luis Gómez.

Resumen: Con motivo de la reciente celebración del cincuenta aniversario del Odin Teatret, pequeña compañía internacional itinerante con base en Dinamarca y dirigida por Eugenio Barba, el autor busca una clave para comprender un fenómeno que integra de forma duradera tan singular a personas y, a la vez, teoría y práctica teatral. Se apoya en declaraciones recientes del director de escena español José Luis Gómez, que sirven de análisis para poner en valor la naturaleza del fenómeno como un "enclave" en constante cambio pero contenido en sus propios límites, que se pone en movimiento en busca de lo imprevisible a partir de cada fenómeno espectacular.

Palabras clave: Eugenio Barba; Odin Teatret; ISTA; teatro y territorio; José Luis Gómez.

» Taviani, Ferdinando. 2014. "Eugenio Barba e l'enigma dell'*eslabón perdido*". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XIX: 55-64.

Dobbiamo rassegnarci all'evidenza: poiché il teatro è un'arte fuggitiva e viva, le conoscenze delle arti sceniche (o performative) sono basate, anche per gli *specialisti*, su un numero molto limitato di esperienze dirette e una gran massa di notizie di seconda o terza mano. L'Odin Teatret ed Eugenio Barba, che per la storia del teatro di fine Novecento e inizio Duemila hanno un'importanza decisiva, possono ridursi a nomi sbiaditi anche per molti di coloro che appartengono alle incerte schiere degli specialisti.

Alla fine dello scorso mese di giugno (2014) l'Odin Teatret ha festeggiato il suo cinquantésimo compleanno nella sua sede di Holstebro, in Danimarca, di fronte a 500 invitati provenienti da tutto il mondo. Un avvenimento di grande significato, che si è mosso nel triangolo fra lo spettacolo, il rito e la festa (intesa quest'ultima come la si intendeva nelle Corti rinascimentali). Malgrado la sua oggettiva rilevanza, però, nel *mare magnum* delle cronache questa notizia può appiattirsi e sparire. Questo accade in ogni campo, ma in campo teatrale la confusione fra il buon senso e il senso comune è talmente forte da apparire irrimediabile. Dobbiamo rassegnarci: non c'è proprio niente, nei territori teatrali, per cui si possa dire o sottintendere la fatidica frase di benvenuto al lettore: "tutti sanno che...". E quindi spero che nessuno si offenderà se per introdurre il mio argomento indicherò due luoghi in cui ci si può fare un'idea dei dati di fatto e delle notizie riguardanti l'Odin Teatret ed Eugenio Barba: <www.odinteatretarchives.com> e <www.odinteatret.dk>. Il lettore volenteroso potrà così farsi un'idea di massima rispetto alla quantità e alla varietà delle opere realizzate dall'Odin Teatret nei primi cinquant'anni della sua storia, dal 1964 al 2014. Potrà anche farsi un'idea dell'imponente bibliografia sull'argomento, sulla sua risonanza nella cultura scientifica ed accademica internazionale. Insisto sulla quantità, oltre sulla qualità, solo per introdurre una constatazione: alla base di questa quantità c'è qualcosa di singolare: qualcosa che resta nascosto nell'intrico degli spettacoli e delle pagine scritte da Eugenio Barba, il segno d'una ricorrenza sottintesa dalle multiformi iniziative culturali dell'Odin Teatret, qualcosa cioè che accomuna la sostanza delle ricerche scientifiche e pedagogiche dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), le prese di posizione etiche e politiche dell'Odin, e l'insieme di quelle scelte di vita che si sforzano di trasformare le regole del mestiere in una pratica della speranza. Questo centro essenziale nascosto sotto un'enorme quantità di iniziative artistiche e

culturali che si irraggiano nelle più diverse e apparentemente dispersive direzioni può essere definito come il “capolavoro sconosciuto” di Eugenio Barba. “Capolavoro sconosciuto” è un’espressione altisonante che ricorda il titolo dato da Balzac a quella sua storia d’un immaginario pittore che spinse tanto avanti la sua scienza-e-coscienza dell’arte che alla fine compose un quadro così denso da apparire come un groviglio inestricabile. Un grumo oscuro che concentrava l’intero sapere pittorico. Da quel buio emergeva un solo frammento di carne viva, un piede luminoso e “perfetto”. A partire dagli anni Trenta dell’Ottocento questo racconto di Balzac ha funzionato come un vero e proprio mito dell’arte. E, come spesso fanno i miti, indica un’apoteosi fingendo di raccontare una catastrofe.

Il mito del “capolavoro sconosciuto” ricorda che alla base delle pratiche artistiche, delle loro evidenze, c’è un focolaio d’energia che diventa comprensibile solo nella sua oscurità, quando non si dipana in immagini chiare e distinte, e conserva in un concentrato tutt’uno quel che in superficie si manifesta diviso. Qualcosa come il segno di un’identità non spiegata in parole. Il segno d’una differenza. Non un marchio d’origine, ma un punto d’arrivo.

Fin dall’inizio della sua attività, negli anni Sessanta del Novecento, Eugenio Barba ha intessuto una rete di tensioni di attrazioni di stimoli e di sfide che hanno riunito e riuniscono il lavoro di individui che a nessun costo riuscirebbero mai, di per sé, a stringersi nel cerchio d’un lavoro comune. Persone, quindi, che –aldilà delle possibili collaborazioni– possono scoprire forme organiche di integrazione tacita. Un’espressione, quest’ultima, che serve a sottolineare l’ovvia (ma spesso incompresa) distanza che distingue organizzazione ed organicità.

Questo vale –a differenti livelli di grandezza e a diversi gradi d’intensità– sia per il piccolo gruppo di attori che compongono l’Odin Teatret che per l’ambiente dell’International School of Theatre Anthropology fino al vasto ecosistema teatrale cresciuto loro attorno. Questa capacità di integrare quel che per la sua inerzia tenderebbe alla disintegrazione vale a tutti i livelli dell’esperienza e del lavoro artistico e culturale del e nel teatro. E sviluppa, in ultima analisi, il nocciolo della questione: la forza del teatro come esperienza-di-una-esperienza.

Fra gli artisti che hanno profondamente segnato il teatro del secondo Novecento e d’inizio del Duemila, Eugenio Barba è il solo ad aver tenacemente lavorato in tutti i campi della cultura teatrale. Ha mostrato

come possa essere unificata, sia in teoria che in pratica. Il che vuol dire che ha saputo riunire, come in un comune villaggio, persone che aderiscono al teatro ma che di per sé vivrebbero separate a causa della normale diversità delle provenienze, dei linguaggi, degli stili, delle tradizioni – e insomma delle diverse specialità e delle diverse mansioni.

Tutto questo non solo per iscritto, attraverso i suoi libri e i suoi saggi tradotti in molte lingue, ma anche e soprattutto con l'azione. Eugenio Barba ha infatti inventato periodi di comune lavoro teorico-pratico: soprattutto nell'ISTA, e poi in atelier, seminari, spettacoli, convegni, feste e iniziative culturali. Ha contribuito a trasformare il modo di pensare e raccontare la storia del teatro. Ha posto le fondamenta d'una scienza del teatro capace di comparare le diverse pratiche e le più lontane tradizioni. Ha indicato i ponti fra la ricerca teatrale contemporanea e la Grande Riforma d'inizio Novecento. Ha eliminato le distanze fra i teatri classici asiatici e i teatri indipendenti europei; fra questi ed i teatri dell'America Latina. Ha inoltre individuato e messo in pratica le strategie per le quali la presenza del teatro può trasformarsi in strumento per riattivare le relazioni fra gruppi, etnie e culture diverse, vincendo le inerzie della pacifica indifferenza reciproca e sfuggendo alle caselle di preordinate ideologie organizzatrici.

Poiché tutto questo sta sotto gli occhi di tutti, è difficile che venga *distinto* dallo sguardo del cronista o dello storico del teatro. Servirebbe, infatti, il difficile intreccio fra uno sguardo molto ravvicinato ed un'altrettanto energica presa di distanza.

Questo paradosso apparente, che in realtà è pura e semplice dialettica, è affiorato recentemente in maniera particolarmente lucida durante l'incontro fra l'Odin Teatret e il grande attore e regista José Luis Gómez, fondatore del Teatro de La Abadía di Madrid.

Nel maggio 2012, l'Odin Teatret ha portato il suo ultimo spettacolo, *La vita cronica*, al Festival di Autunno di Madrid, presso il Teatro de La Abadía. Non era la prima volta che l'Abadía ospitava un teatro tanto diverso come l'Odin Teatret. Negli anni precedenti, a partire dal 1995, l'Odin era stato più volte invitato con alcuni dei suoi spettacoli: *Kaosmos*, *Mythos*, *Le grandi città sotto la luna*, *Il sogno di Andersen* e *La vita cronica*.

Il 19 maggio, Eugenio Barba, tutti gli attori e i collaboratori dell'Odin Teatret si incontrano con José Luis Gómez e i suoi compagni nella sala "José Luis Alonso" del teatro La Abadía per un dialogo pubblico

sugli aspetti più rilevanti della loro arte. È raro che si riescano a trovare vere curiosità e una vera voglia di conoscersi fra teatri tanto diversi e tanto celebri, ognuno a suo modo.

Ma José Luis Gómez non si accontenta d'un semplice scambio d'opinioni fra amici. Comincia, anzi, a grattare il terreno di questa strana amicizia. Scava. Mette in opera una sorta di "archeologia del presente" (che è forse uno dei modi più appropriati per indicare la scienza del teatro). Spiega come mai l'Odin Teatret ed Eugenio Barba gli interessino anche dal punto di vista della scienza o della filosofia del teatro. Per spiegarsi usa un esempio scientifico che ha a che vedere con la scienza dell'evoluzione delle specie. Dice che a suo modo di vedere l'Odin Teatret è l'esempio d'un "eslabón perdido" dell'evoluzione teatrale, l'equivalente, cioè, di quel *missing link* che nella catena evolutiva dovrebbe segnare il passaggio fra due specie diverse e distinte. Darwin aveva inutilmente cercato l'anello di congiunzione fra le specie delle scimmie e quella dell'uomo (Conan Doyle, Pierre Teilhard de Chardin ed altri accreditati scienziati, nel 1912, finsero d'averlo trovato e lo chiamarono l'Uomo di Piltdown).

Come mai l'Odin dovrebbe incarnare, per il teatro, il ruolo di quell'Uomo di Piltdown che nella catena evolutiva non è mai esistito? E come mai la domanda sembra tanto interessante?

La trascrizione integrale dell'incontro del 19 maggio 2012 fra La Abadía e l'Odin Teatret è stata pubblicata in Italia dalla rivista "Teatro e Storia", Annale 12, pp. 165-182. Dice dunque José Luis Gómez:

Para mí, el Odin –la labor de Eugenio y de los actores, amigos, compañeros que están hoy aquí– significa un eslabón perdido. Un eslabón en el teatro que casi ya no existe, que no tiene que ver con la forma, el estilo o los procedimientos. Tiene que ver con todo eso y con algo más. Este grupo de personas trabaja desde hace muchos años: casi cincuenta años de convivencia intensísima en el trabajo. Seguro que en todo este tiempo ha tenido que sufrir desgastes, erosiones o altibajos, como sucede en todos los grupos humanos; pero han seguido. Aquí hay una urdimbre de inclinaciones, complicidades, sinergias; ecos que se producen constantemente y que me asombran. Me da envidia. Para mí ese eslabón tiene que ver con un sueño de teatro. La iniciativa para crear La Abadía también respondía a un sueño de teatro: el de esos momentos en los que unas personas se juntan, la promesa del falansterio, del colectivo de personas que se encuentran y proyectan vivencias de una

intensidad casi germinal. Lo asombroso del Odin es que esa intensidad haya persistido durante tantísimo tiempo y represente ese eslabón: una forma de hacer teatro que casi ya no existe, excepto –quizás– en algunos sitios de Oriente.

Ese eslabón perdido tiene que ver con ese sueño de casa de teatro. Esta, naturalmente, necesita un recubrimiento material, un tejado que proteja de la lluvia. Debería ser un cobijo. Pero curiosamente, el vuestro [cioè quello dell'Odin] es un teatro que lleva la casa a cuestras: un teatro-caracol. El Odin no son las paredes del teatro de Holstebro: son estas personas que llevan la casa consigo. Y la casa es un entendimiento del oficio, de la vida en el oficio. Esto para mí es fundamental, porque del tema de la vocación se habla con mucha frecuencia y con mucha ligereza. Uno de los maestros del que hablábamos el otro día, Jovet, decía que la vocación es una elección persistente y que sólo en el tiempo se evidencia como vocación, es decir, como llamada. Porque la mayoría de las veces, lo que llamamos vocación, no resiste el paso del tiempo con esa intensidad si no es algo persistente. Y creo que solo es explicable la historia del Odin porque ha sabido cultivar esta extraña persistencia.

Por mi parte, este sueño personal ha sido compartido por un grupo grande de personas con el que existen vínculos. Pero, infortunadamente, esa casa de teatro común llevada a hombros por todos, en una situación social como la nuestra, no pareció posible. Los vínculos existen; pero la casa de teatro a cuestras, como la lleva el Odin, es única. De ahí que crea yo que es un eslabón perdido. Y esa es la razón última de la persistente atracción, lealtad y sinergia que albergo hacia el Odin. Y no solamente yo, sino muchas personas en La Abadía.

Lanzaré una pregunta comprometida pero que a mí me interesa mucho plantearos a ti y a los actores. ¿Cómo es posible lo siguiente? Por un lado, me parece casi inimaginable estar dirigiendo durante un periodo de tiempo tan largo a un grupo de actores, prácticamente los mismos, y por otra parte me resulta también inconcebible ser dirigidos durante tantísimo tiempo por la misma persona. Por esto no deduzco que se trate de cansancios personales sino de una usura que sospecho inevitable: incluso de la mirada sobre un actor que ya es imposible que pueda ser nueva o que un actor pueda producir algo nuevo para una mirada que lo ha estado acompañando durante tantos años.

Pare dunque che il tema del *missing link*, o “eslabón perdido” o “anillo mancante” –benché demodé nel campo delle scienze evoluzionistiche– possa tornare attuale nel pensiero teatrale. José Luis Gómez García lo lascia capire, con tutta l'autorevolezza della sua esperienza e

del suo amor di teatro. L'Odin Teatret gli pare –giustificatamente– una piccola enclave che non si espande, ma espande la sua energia e i propri impulsi alla trasformazione. Amor di teatro vorrebbe dire assai poco, se non indicasse l'energia d'una continua mutazione. L'enigma, dunque, potrebbe riassumersi così: come è possibile una mutazione teatrale che si trasmette e si espande, benché non si espanda il nucleo che la produce?

Occorre partire da una premessa che, malgrado la sua evidenza, spesso resta talmente sottintesa da venir oscurata.

I contesti che hanno delineato le principali innovazioni teatrali, nel corso del Novecento, non sono solo le teorie della scena, ma –ancor più delle teorie– l'indipendenza di alcuni territori teatrali, o enclave teatrali.

Le teorie offrono visioni *a cui* orientarsi.

I territori indipendenti sono luoghi *in cui* orientarsi.

La forza dell'Odin Teatret è derivata, a mio parere, dalla capacità di estrarre i propri punti di orientamento sempre a partire dai contesti e dagli scenari in cui si trovava ad orientarsi.

Mentre il valore propulsivo delle teorie della scena è molto valutato, l'atto di circoscrivere un territorio spesso non viene capito come fondamento di un sapere. Ma in realtà il teatro in primo luogo muta entro quadri materiali, siano essi ordinamenti generalizzati, o territori separati. Non sono soprattutto i *metodi di lavoro* a mettere in moto i mutamenti più profondi. Un metodo è davvero tale quando serve ad aprirsi la strada attraverso un territorio, un campo materialmente circoscritto *in cui* lavorare. L'indipendenza del territorio, quindi, non è solo la condizione necessaria per la messa in pratica di nuovi valori. È in se stessa un valore.

Quando qualcuno circoscrive un territorio e lo separa dal continuum dell'organizzazione teatrale generale –del sistema, nel senso corrente del termine– realizza le condizioni per una reinvenzione profonda della pratica scenica, anche in assenza di teorie di partenza, dato che il quadro d'un territorio autonomo diventa un luogo *in cui* (non *a cui*) è necessario ricominciare ad orientarsi escogitando soluzioni che in un secondo tempo possono rivelare –purché l'indipendenza resista sufficientemente a lungo– una portata estensibile ad altri, e divenire *teorie*.

Nel lontano 1964, Eugenio Barba ha cominciato fondando non “un teatro” ma un teatro come luogo della differenza e dell'indipendenza. Ha cominciato andandosi semplicemente (e letteralmente) a sedere fuo-

ri dal cerchio teatrale riconosciuto. Non c'erano altri posti. Lì è rimasto anche quando lui e il suo ensemble sono stati apprezzati, ammirati, e son diventati famosi. L'Odin non ha cambiato strada quando il raggio della propria indipendenza e della sua azione si allargava. È sempre rimasto un piccolo gruppo d'una decina d'attori che svolgono tutti i compiti inerenti la vita e l'organizzazione del teatro, senza alcuna divisione del lavoro. Ha stretto alleanze, ma il suo nucleo interno non si è né allargato né frastagliato. Funziona come una istituzione culturale. Ma la parte più importante del suo lavoro consiste nella fatica di sfondare i limiti e i confini istituzionali. Così, è cresciuto senza dilatarsi, aggregando nuovi campi d'attività, ma senza rinunciare alle minuscole dimensioni del suo nucleo artistico, che è sostanzialmente rimasto così com'era all'inizio, quando con spettacoli come *Ferai*, *Min Fars Hus* e *Ceneri di Brecht*, fra il 1964 e l'82, ha scalato le vette della celebrità internazionale.

Come questo sia avvenuto, per quali circostanze e per quale tacito sapere non è facile indovinarlo. Ci vorrebbero, probabilmente, molte parole, troppe per essere vere.

Per orientare la comprensione, però, basteranno poche cose.

Nel 2012, Eugenio Barba ha pubblicato una nuova versione del suo libro *La conquista della differenza*, una versione pubblicata per la prima volta in Italia. Nelle ultime righe dell'ultima pagina viene posta una domanda che nasconde, forse, una risposta all'enigmatica domanda di José Luis Gómez sull' *eslabón perdido*. Eugenio Barba, l'Autore, si interroga così: "Come trasmettere un memoria viva, fatta di tensioni e contraddizioni? [...] Come lottare contro la dittatura della storia a lieto fine?".

Da dove salta fuori questa parola "dittatura"? Dittatura di chi su chi? Il "lieto fine" agisce da dittatore perché è "lieto" oppure semplicemente perché c'è, perché è un "fine"?

Forse l'intrico in cui si nasconde e si preserva l'energia dell' *eslabón perdido* deriva dall'aver detronizzato il potere della pre-visione, per potersi orientare sull'imprevedibilità della visione.

Dipende, in altre parole, dall'essere abbastanza pochi per poter preservare la forza d'un gruppo che lavora su uno spettacolo per il quale non vuole prevedere quale *dovrà* essere non dico il significato, ma addirittura il soggetto. Un gruppo di persone capaci di intraprendere una ricerca stabilendone meticolosamente le condizioni di partenza, e però

non permettendo alle previsioni o alle speranze di prevaricare. Senza cioè che sia il progetto ad orientare il processo.

La scaltrezza che occorre per rendere praticabile questo tipo di navigazione, la forza d'animo e l'intransigenza che occorrono per restarle fedeli senza legarsi a rigidi comandamenti, la fantasia e l'esattezza dei comportamenti che permettono di navigare senza bussola, senza aver pre-definito i risultati da raggiungere, sembrano temerarietà, gusto dell'avventura fine a se stesso, bizzarria o capriccio d'artista. In realtà corrispondono punto per punto al modello ideale della ricerca scientifica pura ed alla sua rettitudine. In un tempo in cui l'aggettivo "puro" sembra coincidere con ciò che il senso comune bolla con termini come "irresponsabile", "equivoco" o addirittura "autoreferenziale". Tanto è vero che il compito principale del senso comune consiste nel cancellare persino le tracce del buon senso.