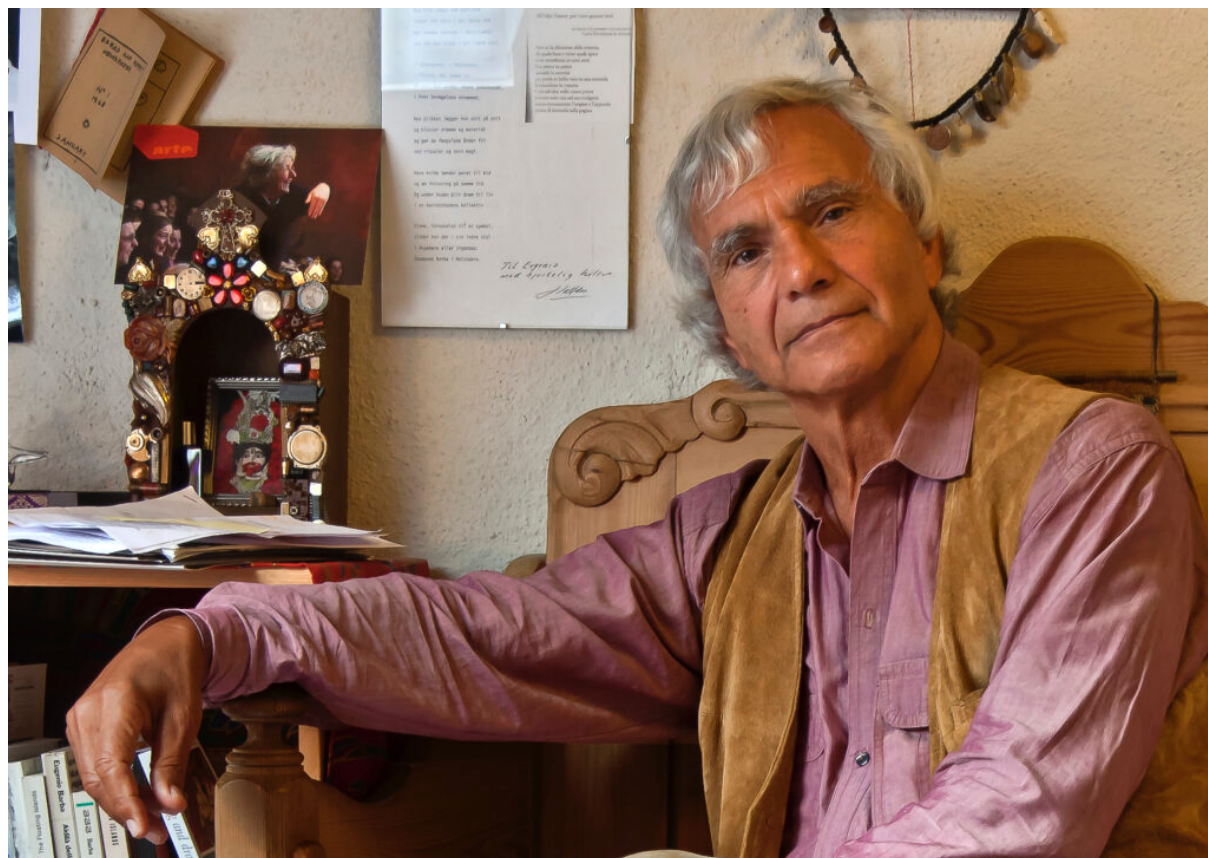


Eugenio Barba, l'archivio, il video

Vincenzo Sansone intervista Eugenio Barba¹

DOI: 10.54103/conessioni/20891



ODIN TEATRET ARCHIVES
EUGENIO BARBA, Holstebro, August 2010
PHOTO: TOMMY BAY

Eugenio Barba ha bisogno di poche presentazioni. È uno dei massimi maestri della ricerca teatrale contemporanea, fondatore dell'Odin Teatret, figura cardine del Terzo Teatro, fondatore dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), da cui si è generato un nuovo campo di studi: l'Antropologia Teatrale. Ha scritto numerosi saggi, tra cui il fondamentale e intramontabile *La canoa di carta*, su cui tutti gli studiosi di teatro si sono formati e sul quale si sono interrogati. Mi piace definire il Maestro Barba come l'uomo della "crisi" nell'accezione più profonda e antica del termine. Nulla a che vedere con

l'odierna accezione con cui il termine viene impiegato, che denota spesso una situazione negativa, di smarrimento, da cui non può venir nulla di buono. Eugenio Barba è l'uomo della "crisi" nel suo significato più antico, crisi dal greco *krisis* (κρίσις): "scelta", "separazione", "giudizio" e dal verbo *krinein*, "scegliere", "giudicare". Crisi non come punto di stallo ma come punto di svolta. Questo è Eugenio Barba, l'uomo del punto di svolta. Mi è rimasta impressa una riflessione di Eugenio Barba fatta a dei giovani attori che prendevano parte a un suo laboratorio organizzato dal festival FLIPT del Teatro Potlach a Fara Sabina nel 2018. Dopo aver seguito le presentazioni dei partecipanti al laboratorio Barba disse:

Mi pongo una domanda e penso che anche ognuno di voi se la ponga. Perché vedendo un attore sentiamo come un'indifferenza verso quello che fa? È come se non riesca a destare il mio interesse. Mi domando: qual è il mio compito come spettatore? Ho pagato un biglietto, sono andato a teatro, quali sono le mie aspettative? Sono di diverso tipo, ma c'è un'esigenza alla base, di non annoiarmi; il mio compito è di non annoiarmi. Dipende da me? Credo di aver visto migliaia di ore di teatro noioso. Specialmente quando ero in Asia. Vedevo per ore intere, per notti intere, attori di teatro tradizionale che dopo poco tempo diventavano noiosi nel senso di monotoni. Tutta la loro suggestività dei primi minuti, si trasformava in una colata di latte condensato, che intorpidiva i miei sensi. È quello che sento ancora adesso quando l'attore non riesce a destare le mie energie. Come se l'attore mi immerga lentamente in un barattolo di latte condensato. Mi domando: perché questa persona che è di fronte a me, che ha lavorato, si è preparato che, posso presumere, ha tutta la sua giustificazione per quello che sta facendo, perché non desta la mia attenzione? Dove comincia l'esperienza artistica di ognuno di noi? Quand'è che noi cominciamo a vedere un attore che ci conduce letteralmente in tutta un'altra dimensione di coscienza? Io penso di poterlo formulare con una frase: quando l'attore è capace di mostrarmi quello che è familiare in un modo insolito, senza diventare bizzarro. Molti di voi qui, con una serie di movimenti che sono insoliti sono diventati bizzarri, perché io non ho mai visto, non ho mai potuto immaginare, che un essere umano si possa comportare in quella maniera. Per esempio, ho più di 80 anni, non ho mai visto un essere umano fare delle capriole davanti a me. Lo so che c'è stato un momento nella storia del teatro che gli attori lo facevano per mostrare che erano attori, che erano saltimbanchi, che erano agili, che apparteneva alla convenzione del loro ruolo. Ma poi in tutte le commedie e le tragedie, mai un attore si è messo a fare delle capriole. Hanno cominciato a fare le capriole dopo aver visto il training di Grotowski. È diventata un'epidemia, fare le capriole si associa con una rottura, che forse può essere il primo passo verso quello che ho chiamato prima la dimensione artistica.

Eugenio Barba li aveva messi in crisi; aveva messo in crisi non solo i più giovani ma anche persone che avevano maturato anni di esperienza, che avevano frequentato diverse accademie teatrali, che avevano strutturato una maniera e una visione su che cosa sia un attore. Ma la crisi in cui li mise Barba non era distruttiva. Non aveva detto loro siete bizzarri e basta ma gli aveva fornito le basi per poter passare da una situazione di stallo (quella delle conoscenze apprese e delle convinzioni radicate) a una situazione di svolta (mettere in crisi quelle certezze radicate,

ripensarle): non essere familiare, lavorare sull'insolito ma senza essere bizzarro. Come poter essere insoliti ma allo stesso tempo evitare di essere bizzarri? Con questa questione aveva aperto loro una strada immensa per continuare la loro ricerca nelle pratiche dell'attore.

Questo desiderio di essere messo in crisi da Eugenio Barba è la ragione da cui nasce questa intervista. Con lui ho dialogato della tecnica video ormai solida e prepotentemente presente nella nostra vita e nel nostro teatro, spesso utilizzata ormai meccanicamente o come orpello decorativo. Con Barba ho affrontato un viaggio sul video e le sue relazioni col teatro che dai primi timidi tentativi degli anni Sessanta arriva ai nostri giorni; di come lui e l'Odin Teatret si sono confrontati col video e come lo utilizzano. Con Barba ho affrontato la sempre difficile questione di come archiviare il teatro e se il video possa veramente essere lo strumento adatto.

Come mi aspettavo il Maestro ha aperto varie crisi ma ha aperto al contempo nuove e importanti direzioni che lui stesso sta seguendo, come il suo nuovo progetto "Archivio Vivente". A Eugenio va il mio grande ringraziamento per questo dialogo, con la speranza che possa continuare a generare nuove crisi nel teatro, nelle sue persone, nei suoi spettatori, che possa continuare a generare crisi in me, come studioso di teatro e nuove tecnologie.

Vincenzo Sansone: Quando nel 1964 fondasti l'Odin Teatret, la tecnologia video era agli albori. Un anno prima, nel 1963, Nam June Paik realizzò a Wuppertal *Exposition of Music-Electronic Television*, considerato come il primo atto di pratica della video arte. In questa esposizione, Paik utilizzava alcuni televisori "modificati" che trasmettevano un segnale video che l'artista manipolava attraverso delle varie tecniche, come l'uso di un magnete, per condurre da una parte una critica alla televisione e a come si era configurata e dall'altra per utilizzare proprio quel segnale televisivo per produrre altro, per condurre sperimentazione artistica. Agli inizi il video non poteva essere registrato ma utilizzato solo "in diretta" e proprio per questo uso si unì ben presto alla performance. Per esempio, proprio Nam June Paik, insieme a Charlotte Moorman, realizzò nel 1971 *Concerto for TV Cello and Videotapes*. In questa performance Charlotte Moorman suonava un violoncello modificato, composto da televisioni che trasmettevano l'evento che stava avvenendo ma modificato dal tocco del violoncello. Come si son

posti Eugenio Barba e l'Odin Teatret nei confronti del video, come possibile elemento scenico, all'inizio del loro percorso? Come si è trasformato questo rapporto con la tecnologia video in scena negli anni e com'è oggi questo rapporto?

Eugenio Barba: All'Odin Teatret cominciammo a utilizzare il video appena apparve sul mercato. Non era per noi uno strumento creativo. Era però utilissimo per riprendere le improvvisazioni degli attori come documentazione per una memoria che a quei tempi, all'inizio degli anni '70, non eravamo consapevoli sarebbe diventata la testimonianza di un lungo cammino e di tante esperienze.

Credo che la mia mania di avere una "testimonianza" sia dovuta alla mia origine di autodidatta. Ho sempre avuto nostalgia di foto e filmati che mi mostrassero come creavano i miei "antenati" – Stanislavskij, Mejerchol'd, Vakhtangov, Eisenstein. I loro testi erano cibo prelibato per la mia immaginazione, ma sentivo il bisogno di uno stimolo visivo diretto e utilitaristico. Un incontro importantissimo fu con Mario Raimondo che alla fine degli anni '60 dirigeva i servizi sperimentali della RAI. Con lui riuscii a stabilire un'intesa che permise a Torgeir Wethal, l'attore dell'Odin Teatret che si trasformò in filmmaker – di riprendere il training di Etienne Decroux, dell'Odin Teatret, e gli esercizi di Grotowski eseguiti dal suo attore Ryszard Cieslak. Così il nostro archivio raccoglieva non solo la documentazione che riguardava il nostro lavoro ma anche quello di altri cammini teatrali.

Vincenzo Sansone: Il video per archiviare. Quando si poté finalmente iniziare a registrare il segnale video e quindi a conservare ciò che una videocamera riprendeva, iniziò a balenare l'idea di fare riprese proprio con il fine di archiviare, di conservare. Il teatro di quel periodo credette sin da subito di aver trovato la tecnologia giusta, quella che finalmente gli permetteva di "non sparire" con lo spettacolo stesso. Famosi sono i viaggi di Ferruccio Marotti in Oriente e le sue riprese di quel teatro e confluiti in quello che forse è uno degli archivi videoteatrali più importanti, quello del Teatro Ateneo della Sapienza. Come si è posto Eugenio Barba con l'Odin Teatret nei confronti della tecnologia video come modalità di archiviazione del proprio lavoro nel tempo, dalla sua nascita fino a oggi?

Eugenio Barba: La mia prima risposta ti deve aver fatto intuire quanto il video sia stato un compagno collaborativo, uno sguardo scrupoloso per captare processi e risultati da utilizzare in modo immediato e preservare pur non sapendo per quale scopo preciso. L'idea di mettere un po' d'ordine in tutta questa "memoria" di film, video, corrispondenza, manifesti e locandine iniziò quando Francesca Romana Rietti negli anni '90 venne a Holstebro all'Odin Teatret a catalogare e sistemare la nutrita raccolta di video e film che possedevamo. Già alcuni compagni dell'Odin Teatret avevano cercato di farlo, Rina Skeel, Sofia Monsalve e Pieangelo Pompa. Questa è la genesi del nostro archivio che ancora non chiamavamo così.

Oggi, video e film riprendono quasi tutte le nostre attività. Un collaboratore fondamentale è Claudio Coloberti, filmmaker di alta qualità che da più di trent'anni non solo filma prove, spettacoli, le sessioni dell'ISTA e le numerose iniziative nella comunità, ma che insieme a Julia Varley e a me ha realizzato una serie di dieci film sull' Antropologia Teatrale sulla base di documenti d'archivio dell'Odin Teatret e dell'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology.

Vincenzo Sansone: Nella domanda precedente avevo sottolineato quanto il teatro fosse "eccitato" dalla tecnologia video come elemento di autopreservazione, tanto che in Italia si diffuse negli anni Ottanta il termine videoteatro, un termine spesso ambiguo, perché definisce tante cose, tra cui l'uso del video in scena sebbene nei suoi vari significati identifichi anche la possibilità di "catturare in video", attraverso diverse forme narrative, il teatro. Chiedo a te Eugenio se il video è realmente per il teatro un mezzo di preservazione della memoria più di quelli precedenti. Prima delle tecnologie di riproducibilità tecnica, per citare Benjamin, il teatro ricorreva a strumenti che restituivano una memoria parziale del teatro stesso. Ciò che rimaneva era soprattutto la drammaturgia, tanto che per anni la storia del teatro fu, in realtà, la storia della drammaturgia testuale. Degli antichi greci ci rimangono come fonti principali i testi di alcuni autori e spesso proprio in relazione a quei testi si è definito il teatro greco come logocentrico perché degli altri elementi scenici non si sapeva nulla o si sapeva poco. Oltre ai testi, per preservare il teatro, nel corso dei secoli, si è fatto ricorso ai bozzetti di scena, alle incisioni, addirittura agli affreschi (penso agli affreschi della *Narrentreppe* di Trausnitz, della fine del XVI secolo sulla Commedia dell'Arte), alle cronache degli spettatori "illustri" (penso ai commenti di Ignazio Danti che accompagnano il testo *Le due regole della prospettiva pratica* del Barozzi da Vignola del 1583 in cui racconta di uno spettacolo in cui vide in azione i

legendari *periaktoi*), allo scambio di lettere tra chi aveva visto uno spettacolo e chi non aveva potuto vederlo (penso al compiaciuto spettatore Bernardino Prosperi che assiste alla *Cassaria* di Ludovico Ariosto, messa in scena a Ferrara nel 1508 con un fondale in prospettiva, che scrive una lettera indirizzata a Isabella D'Este, assente durante l'evento), alla manualistica e ai trattati (penso ai manuali di Sebastiano Serlio o Niccolò Sabatini per esempio), alle architetture teatrali che sono rimaste e che raccontano anche un modo di fare teatro (i teatri greci come quello di Siracusa, il Teatro Olimpico di Vicenza, il teatro con le macchinerie barocche del teatro del castello di Drottningholm in Svezia). Sono tutti elementi che restituiscono una memoria frammentaria del fatto teatrale. Poi arriva il video e molti iniziano a pensare che finalmente si possa conservare "Il Teatro", che l'epoca della sua sparizione è totalmente superata grazie alla ripresa e alla registrazione dello spettacolo. Ma è davvero così? Il video consente di archiviare una memoria completa e non più frammentaria del teatro o anche il video continua a operare come gli altri strumenti? Il video può salvare la memoria del teatro? Come bisogna leggere, secondo la tua visione, un documento audiovisivo teatrale rispetto allo spettacolo teatrale?

Eugenio Barba: La natura del teatro è effimera. Però possiamo opporci all'ineliminabile carattere passeggero del teatro in un tentativo di dilatare i suoi confini ed i suoi effetti.

"Effimero" significa "che dura un solo giorno". Ma anche "che muta giorno per giorno". Il primo significato evoca l'idea della morte. Il secondo, al contrario, evoca il fluire mai uguale a sé stesso che caratterizza l'essere-in-vita. Ciò che dura poco è lo spettacolo, non il teatro. Il teatro è fatto di tradizioni, di convenzioni, di istituzioni, di abitudini, di tecniche che permangono nel tempo. Il peso della loro permanenza è così forte che spesso impedisce alla vita di emergere e la sostituisce con la routine. La routine è un altro confine naturale del teatro.

Battersi contro la natura effimera del teatro non vuol dire proteggere ciò che permane: la tradizione. Non vuol dire neppure battersi per la conservazione degli spettacoli. Le "ombre elettriche" (come i cinesi hanno chiamato il cinema) e le "ombre elettroniche" non minacciano il teatro. Rischiano di sedurlo. Cinema ed elettronica realizzano ciò che è stato impensabile fino al ventesimo secolo: spettacoli che si conservano praticamente immutabili nel tempo. Così oscurano la consapevolezza che la dimensione essenziale dello spettacolo teatrale resiste al tempo non fissandosi in una registrazione, ma *trasformandosi*.

Il limite estremo di queste trasformazioni è il primo stadio dell'*archivio vivente*: le memorie dei singoli spettatori. Questa trasformazione è rafforzata dal suo complementare: la conoscenza tacita dell'attore/danzatore, il suo saper fare incorporato, la sua capacità di pensare con i piedi e muoversi con la testa. La morte di un attore/danzatore corrisponde alla constatazione dell'antropologo e scrittore maliano Amadou Hampâté Bâ: "In Africa, quando una persona anziana muore, è una biblioteca che brucia". Amadou era un grande difensore della letteratura orale, l'*oratura* come l'aveva definita il linguista ugandese Pio Zirimu.

Vincenzo Sansone: A proposito di spettacolo dal vivo la studiosa Peggy Phelan, in uno studio del 1993 (*Unmarked: the Politics of Performance*) afferma:

La vita della performance è solo nel presente. La performance non può essere salvata, registrata, documentata o altrimenti partecipare alla circolazione di rappresentazioni di rappresentazioni: una volta che lo fa, diventa qualcosa di diverso dalla performance. Nella misura in cui la performance cerca di entrare nell'economia della riproduzione, tradisce e riduce la promessa della propria ontologia. L'essere della performance [...] diventa se stesso attraverso la scomparsa.

Cosa pensi di queste parole che personalmente come studioso, occupandomi di teatro e nuove tecnologie, tengo sempre in mente nelle mie ricerche? Cosa pensa il regista fondatore del Terzo Teatro di questo paradigma ontologico della performance?

Eugenio Barba: Non si può essere che d'accordo con lei. Ma tutto questo avviene nel mondo delle idee. Nel mondo della pratica la sfida consiste non nell'essere puristi ma *come* infondere un "anima" nello spettacolo, sia esso dal vivo o tecnologico, *come* tramutare e intensificare quello che è familiare, ovvio, quotidiano e trasportare lo spettatore in un altro stato di percezione e coscienza. Uno spettacolo teatrale è un abbraccio tra energia attiva degli attori/danzatori ed energia reattiva degli spettatori. Se riprendi e mostri meccanicamente il risultato, è chiaro che la sensualità è evaporata. Però tu puoi fare un montaggio che ricrea l'*equivalente* dell'esperienza sensoriale teatrale. Equivalente vuol dire che la forma è diversa ma la sostanza continua a vivere.

Vincenzo Sansone: Una delle più importanti studiose italiane di videoarte, la professoressa Sandra Lischi dell'Università di Pisa, afferma in suo testo a proposito del rapporto tra video e

performance: «C'è qualcosa, nel video, che evoca in modo potente la natura "diretta", "dal vivo", dello spettacolo teatrale. O meglio: qualcosa che è all'opera nell'immagine elettronica, quindi già nel medium televisivo, caratterizzato, com'è noto, dalla simultaneità fra ripresa e trasmissione». Cosa pensi di questa similitudine?

Eugenio Barba: Evocare via video vuol dire saper utilizzare una creatività che in modo diverso dal modello originale – lo spettacolo dal vivo – impatti la sensibilità e la memoria degli spettatori. Questo avviene con una saper fare tecnico e una tecnologia radicalmente diversi da quelli del teatro e della danza. Qui la relazione attore-spettatore si basa su un fattore biologico irripetibile: il senso cinestetico, la consapevolezza del nostro corpo, delle sue tensioni, posture e movimenti. E anche di quelli degli altri intorno a noi.

Questa empatia cinestetica è la specificità della relazione-in-vita tra attore/danzatore e spettatore che non si ritrova in nessuna altra forma artistica allo stesso grado di intensità. Pensa agli spettacoli di danza che si rivolgono semplicemente al senso cinestetico degli spettatori e alla loro capacità di elaborare processi mentali e sensoriali discontinui non basati su psicologia o logica ma su cinestesia e immaginazione.

Vi sono artisti che usano il video in maniera potente – esattamente come i maestri di film. Pensa a Bill Viola. Ma si tratta di equivalenti, di forme artistiche che possono potenziare a volte uno spettacolo, ma non ne possono sostituire il sistema nervoso e l'organicità.

Vincenzo Sansone: Il video e la regia. Il video, che poi finisce negli archivi teatrali, diventa spesso per il regista un elemento per conservare la sua regia, da utilizzare durante le prove per rivedere delle soluzioni o per mostrarle ai suoi attori e avviare una discussione su cosa va bene e cosa c'è da lavorare. Questo video gli potrà servire anche per futuri riallestimenti. Il video e l'attore. Il video per l'attore diventa uno "specchio" per rivedere se stesso, le sue improvvisazioni e un modo per correggere i propri errori. Diventa spesso uno strumento per "imparare" una parte quando deve sostituire qualcuno in una produzione già avviata. Cosa ne pensa Eugenio Barba regista di questo uso del video. Ricorre a queste soluzioni? E i suoi attori che rapporto hanno con il video?

Eugenio Barba: Non rivedo mai in video i miei spettacoli e credo che anche i miei attori non lo facciano. Ma il video diventa uno strumento eccezionale a livello didattico appena rievoca quello che è assente – il passato. Basta mostrare i tre minuti del primo film sugli esercizi di biomeccanica di Mejerchol'd per far scoppiare la mente di giovani attori e attrici per l'enigmatica scansione delle fasi dinamiche dell'azione che propone. Mai la loro immaginazione avrebbe potuto essere colpita a tal punto leggendone solo la descrizione. Parlo per esperienza personale, non riesco a immaginare cosa fossero questi esercizi di biomeccanica fino a quando non vidi quel filmino di tre minuti. Fu uno choc.

Vincenzo Sansone: Parliamo dell'Odin Teatret Archive. Cosa contiene? Può essere consultato? È o sarà digitalizzato permettendone l'accesso a chiunque voglia scoprire questo immenso patrimonio?

Eugenio Barba: Tutti i documenti originali dei primi 50 anni dell'Odin (1964-2014) si trovano oggi alla Biblioteca Reale di Copenaghen. Nel 2034 saranno consegnati i documenti originali degli ultimi venti anni: programmi, corrispondenza, filmati, manifesti, locandine, diari di lavoro, processi di lavoro, risultati artistici e iniziative in contesti sociali, "baratti" e scambi, i diversi modi di usare il teatro fuori dai luoghi tradizionali. L'archivio conserva una documentazione unica di tutti i seminari sui teatri asiatici che iniziammo a organizzare a Holstebro nel 1972 e che aprirono nel 1979 la strada all'eccezionale documentazione dell'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology. La mia corrispondenza con i gruppi di teatro e quella dei miei attori con l'intero arcipelago delle "isole galleggianti" del Terzo Teatro è non solo un panorama che descrive la nascita e lo sviluppo di questa originale tradizione artistica e nuovo sistema di produzione teatrale, ma anche una testimonianza antropologica di un'intera generazione che dopo il '68 arriva al teatro per cambiare sé stessa e la società.

L'eccezionalità dell'Archivio dell'Odin Teatret consiste nel fatto di essere stato schedato, catalogato, digitalizzato e fornito di una cornice informativa che permette di orientarsi in questo meandro intercontinentale di persone, nomi, relazioni e avvenimenti. Il merito di questo risultato fuori del comune, e direi anche pioneristico, è di Mirella Schino che insieme a Francesca Romana Rietti e Valentina Tebaldi hanno guidato per otto anni un'equipe internazionale di giovani studiosi. Mirella Schino ha pubblicato un distillato di questa

impresa, *Gli archivi dell'Odin Teatret* (Bulzoni editore), un libro che è un modello originale di come si organizza l'archivio di un teatro. Non è un caso che sia stato immediatamente tradotto in inglese da Routledge.

Chiunque ha accesso ai documenti originali dell'Odin Teatret che si trovano alla Biblioteca Reale. Una copia digitale può essere consultata a Holstebro nella sede del Nordisk Teaterlaboratorium, e un'altra al LAFLIS, Living Archive Floating Islands presso la Biblioteca Bernardini a Lecce.

Vincenzo Sansone: Collegandomi al tuo progetto "archivio vivente" il suo nome mi suona come una cosa assolutamente nuova quando si parla di archivio. Finora con archivio si è sempre inteso qualcosa, spesso uno spazio fisico, oggi anche una memoria informatica, dentro cui inserire "cose vecchie", cose del passato, documenti e per l'appunto video, che nel caso del teatro costituiscono una memoria del teatro che forse qualche studioso consulterà per i suoi libri. Qualcosa di "morto", perché conserva qualcosa che non c'è più e che può essere sfogliato come sfogliamo l'album di fotografie della nostra infanzia. Il termine "vivente" sembra, dunque, essere antitetico a quello di archivio. Archivio vivente però sembra essere un "ossimoro" positiva, perché dà vita a una nuova consapevolezza di ciò che può essere un archivio. Faccio queste riflessioni perché negli ultimi anni diversi studiosi hanno cominciato a ripensare il concetto di archivio. Termini come ri-performare l'archivio (Van Alphen 2015) cosicché l'archivio possa essere vivo (Giannachi 2016) hanno portato a nuove modalità di ripensare l'archivio. Da una parte c'è la possibilità di trasformare una collezione audiovisiva in risorse ludiche, stimolando nuove modalità coinvolgenti per interagire con essa, costruendo un ambiente digitale che invita lo spettatore a svolgere un ruolo più partecipativo nella futura creazione narrativa, a non essere solo uno che consulta ma costruisce la propria narrazione fruendo dell'archivio implementato da tecnologie digitali. Dall'altra, ri-performare l'archivio e renderlo vivo significa che l'archivio di un artista non è più solo una sorta di centro di raccolta del suo materiale audiovisivo e non solo ma una fonte per future creazioni. Altri artisti, i più giovani per esempio, possono attingere al suo archivio e, a partire da materiali da lì prelevati, dare vita a nuovi processi creativi, a nuove operazioni artistiche. Cosa ne pensi di queste due traiettorie per ri-performare l'archivio e come si relazionano al tuo progetto di archivio vivente?

Eugenio Barba: Fammi spiegare la struttura dell'Archivio Vivente che sta sorgendo nel Salento dove sono nato. Contiene molte delle idee che hai descritto. Nel luglio del 2022 La Regione Puglia ha sancito la nascita di un partenariato culturale con la Fondazione Barba Varley ETS finalizzato alla promozione, ricerca e studio dell'Odin Teatret, del Terzo Teatro - il teatro di gruppo - e della mia biografia artistica. Prevede una collaborazione scientifica diretta a valorizzare e promuovere il progetto LAFLIS, LIVING ARCHIVE FLOATING ISLANDS (Archivio Vivente Isole Galleggianti) che io e Julia Varley abbiamo ideato e che sarà installato presso la Biblioteca Bernardini a Lecce. Elemento vitale del partenariato è la mia donazione al Polo Biblio Museale della Regione Puglia della mia biblioteca privata e dei fondi bibliografici e documentari relativi alla mia esperienza artistica e a quella dell'Odin Teatret e che includono una copia digitale della documentazione originale che si trova alla Biblioteca Reale di Copenaghen. Inoltre, comprende l'ingente archivio di Julia Varley sul Magdalena Project, la rete internazionale di donne nel teatro, con il suo triennale Festival Transit che ha più di trent'anni di esistenza e le varie pubblicazioni tra cui la rivista Open Page.

Il LAFLIS è organizzato in tre campi simultanei d'azione: a) Memoria: un archivio centro studio tradizionale che cataloga e inventaria materiali storici e li mette a disposizione di studiosi e interessati; b) Trasmissione: un ambiente di elaborazione dei documenti con pubblicazioni, studi comparativi, incontri, seminari e disseminazione didattica, fonte di nuove creazioni e operazioni artistiche; c) Trasformazione: i reperti degli spettacoli dell'Odin Teatret sono *messi in scena* grazie a installazioni che danno al visitatore l'occasione di interagire e viverli in una dimensione sensoriale e immaginativa.

Questa struttura operativa ha origine in una visione e un modo di percepire la realtà. Il passato non sta dietro le nostre spalle. Sta sopra di noi. È ciò che rimane della dimensione verticale. La storia, il passato che conosciamo, è la descrizione del possibile. Ci fa intravedere il mondo e il teatro così come potrebbero essere. Di questo fitto dialogo con ciò che fu diverso si nutre la nostra scontentezza per il presente. È questa scontentezza che chiamiamo *vita spirituale*. I veri interlocutori diversi sono i morti, i presenti invisibili. Il passato è l'unico interculturalismo che ci sfida perché è verticale.

Perché usiamo la parola "passato" solo al singolare? Perché non esiste il plurale per questa dimensione temporale che tanto affolla la nostra coscienza e influenza le nostre scelte? Immaginiamo possibili futuri. Possiamo anche parlare di possibili passati?

Il teatro è arte fugace che produce passati. I teatri sono cantieri di passati. In questi passati sono celati l'essenza tecnica e trascendente dell'*antichissimo*, il valore invisibile e intangibile del mestiere. I passati sono fiumi carsici in cui ogni generazione può dissetarsi nel processo di costruire il suo Presente. Tutte le epoche sono la *nostra* epoca. Tutti i teatri sono il *nostro* teatro nel Presente.

“Prima di essere *La Gioconda*, un quadro è una superficie coperta di colori distribuiti in un certo ordine”, affermava saggiamente il pittore francese Maurice Denis.

Prima di essere un personaggio, un attore è un corpo vivente che parla e si muove. In questo consiste la base pre-espressiva del suo processo creativo, il livello di organizzazione della presenza scenica che determina l'efficacia espressiva che colpirà sensi, memoria e immaginazione dello spettatore. *Come* estrarre dai passati dei teatri i molteplici sensi e il saper fare che hanno permesso di raggiungere questa efficacia espressiva? *Dove* sapere sfruttare questo patrimonio cognitivo *oggi*, garantendo a ognuno di perseguire la propria balena bianca, la propria ossessione?

Gli storici e la gente del mestiere non possono ignorare la conoscenza della cultura materiale degli attori: i modi in cui gli attori in un determinato periodo vivono, pensano, producono e costruiscono i loro rapporti creativi e sociali. Per un simile studio servono altre premesse cognitive, emotive e sociali.

È necessario inventare un rifugio di ispirazione pratica che sia anche un trampolino efficace per l'immaginazione. Potremmo considerare questo rifugio come una nuova incarnazione delle due prime biblioteche, quella di Alessandria e di Pergamo. Qui letterati ed esperti in scrittura – una recente tecnica umana che si stava diffondendo - collaboravano copiando e riproducendo su papiro e pergamena manoscritti acquisiti con difficoltà in varie parti del mondo conosciuto. Fu il primo tentativo di trasporre nel Presente e nel futuro una conoscenza legata essenzialmente alla memoria orale. L'*archivio vivente* si ispira alle motivazioni di questo tipo di ambiente. Potremmo anche dire che è l'equivalente di un “teatro laboratorio” così come fu realizzato nel secolo scorso.

In quanto ambiente trasformativo, santuario di un Presente anacronistico e cantiere di riciclo dei passati, l'*archivio vivente* protegge documenti e artefatti per suscitare il silenzio che è MEMORIA dell'*antichissimo*. Dà espressione potenziata a questa eredità, e questa TRASMISSIONE sviluppa relazioni, collaborazioni pubblicazioni, filmati, incontri teorici, scambi di

esperienze, corsi di specializzazione, formazione. Infine, *l'archivio vivente* è TRASFORMAZIONE, palingenesi di un patrimonio cognitivo, metamorfosi in forme e linguaggi artistici che sollecitano associazioni e ricordi individuali e collettivi. È un processo che sprigiona un'inaspettata esistenza sensoriale da carte e oggetti in letargo.

Questa visione "impossibile" diventa possibile grazie a persone decise di realizzarla. Qui diventano fondamentali i collaboratori come Francesca Romana Rietti, responsabile scientifica e curatrice del LAFLIS; Luca Ruzza, designer dell'allestimento e l'OpenLab che li realizza; il comitato scientifico internazionale, personalità dell'Accademia che negli ultimi due anni sono stati importantissimi per me e Julia Varley nel sorreggerci in questo progetto: Franco Perrelli, Valentina Venturini, Francesca Romana Rietti, Emanuele Amoruso, Luca Ruzza, Annelis Kuhlmann, Bianca Mastrominico, Alex Giordano. Per non parlare del DAMS dell'Università di Lecce con Francesco Cereaolo, e dei gruppi teatrali come "Koreja", "Ultimi fuochi" e "AMA, Accademia Mediterranea dell'Attore" che operano nel Salento.

Questo progetto di partenariato tra Fondazione Barba Varley e la Regione Puglia è una cattedrale che stiamo costruendo sulla punta di un ago. Solo degli angeli custodi possono garantirne l'equilibrio. Il progetto del LAFLIS nacque alcuni anni fa da una conversazione con una politica, Loredana Capone, a quel tempo assessora alla cultura della Regione Puglia, e con Luigi De Luca, direttore del Polo Biblio-Museale di Lecce e della Biblioteca Bernardini che ospita il LAFLIS in sette grandi stanze. Non mi faccio molte illusioni per il futuro. Se queste due persone radicate nella politica e caratterizzate da una particolare sensibilità lotteranno con noi insieme alle loro collaboratrici Alice Bottega e Sara Saracino, solo allora posso immaginare per il LAFLIS un futuro che cambierà la storia del teatro in quanto memorial del Terzo Teatro, la cultura del teatro di gruppo che merita di essere riconosciuta dall'UNESCO come patrimonio immateriale dell'umanità.

Questo è *l'Archivio vivente*, un ambiente e uno spazio operativo, sociale ed emotivo, con archivisti, studiosi, gente di teatro/danza e artisti di arti visuali uniti dalla passione di liberare il passato dalla sua gabbia e farlo correre nel Presente. Tutti si accaniscono su una domanda: si può fare qualcosa d'altro dei passati oltre a quello che sono, ovvero passati?

Vincenzo Sansone: *Tebe al tempo della febbre gialla* è stato presentato come l'ultimo spettacolo dell'Odin Teatret. Dopo questo spettacolo ciascun membro dell'Odin continuerà per vie autonome e tra questi ci sei proprio tu Eugenio con il tuo nuovo progetto "archivio vivente".

Eugenio Barba: L'Odin Teatret non è stato sciolto, esiste ancora e continua a dare spettacoli, a crearne dei nuovi e a svolgere numerose attività a Holstebro e all'estero. Io e la maggior parte degli attori dell'Odin Teatret siamo stati licenziati nel 2021 dal nuovo direttore del Nordisk Teaterlaboratorium che è l'istituzione che includeva numerose attività autonome come l'Odin Teatret Archive, l'ISTA, Transit (Festival di donne nel teatro) diretto da Julia Varley o il Villaggio Laboratorio di Kai Bredholt, ma anche gruppi teatrali indipendenti come Odin Teatret, Váli e Ikarus, ognuno con attori e registi svincolati gli uni dagli altri. Il nuovo direttore del Nordisk Teaterlaboratorium ha riadattato questo ambiente basato sulla diversità in un teatro con un unico ensemble. Noi dell'Odin Teatret abbiamo dovuto lasciare la fattoria che avevamo trasformato in un laboratorio durante più di 50 anni. Ora operiamo in altri locali a Holstebro e l'anno prossimo, 2024, celebriamo i nostri 60 anni iniziando a gennaio in Messico con due nuovi spettacoli. Saremo a marzo a Milano per una settimana al Teatro Menotti, e a maggio al Teatro Nazionale di Roma, all'India. Ogni mese, in diverse nazioni, si svolgerà una commemorazione della longevità dell'Odin con spettacoli, seminari, film e classi magistrali.

Vincenzo Sansone: Un'ultima questione, per leggere il presente attraverso il passato ricorrendo a una delle persone per te più care, Grotowski. In *Per un teatro povero* scriveva:

Che cos'è il teatro? Che cosa lo rende unico? Cosa può attuare che il cinema e la televisione non possono? Due idee si concretarono nella mia mente: il teatro povero e la rappresentazione come atto di trasgressione. Eliminando gradualmente tutto ciò che si dimostrava superfluo, scoprimmo che il teatro può esistere senza cerone, senza costumi e scenografie decorative, senza una zona separata di rappresentazione (il palcoscenico), senza effetti sonori e di luci, ecc. Non può invece esistere senza un rapporto diretto e palpabile, una comunione di vita fra l'attore e lo spettatore

Cos'era questo teatro povero letto attraverso la tua visione e la tua esperienza diretta con Grotowski? Quanto questa visione influenzò il tuo rapporto con le tecnologie in teatro? La riflessione di Grotowski nasce anche in relazione alla corsa del teatro verso le tecnologie e in particolare la televisione, quasi un affanno, un modo per non soccombere a essa assecondandola e ricorrendo ai suoi linguaggi. C'era davvero bisogno a quel tempo di un teatro povero o poteva esserci un "teatro ricco" ma rifondato, un teatro in cui il livello tecnologico fosse esso stesso drammaturgico e non decorativo? Come si relaziona il teatro contemporaneo (che spesso ricorre alla tecnologia internet - e durante il COVID questo aspetto è esploso prepotentemente - mettendo in questione "il rapporto diretto e palpabile, una comunione

di vita fra l'attore e lo spettatore" che in molti casi è rimasta ma "a distanza") con questa idea di teatro povero?

Eugenio Barba: Il termine "teatro povero" fu coniato da Ludwik Flaszen, il direttore letterario del Teatr 13 Rzedow (delle 13 file) a Opole di cui Grotowski era direttore artistico. Flaszen lo applicò nel 1963 allo spettacolo *Akropolis* con la regia di Grotowski nel senso che gli elementi scenografici introdotti all'inizio della rappresentazione erano gli unici a essere usati attraverso una successione di trasformazioni. Così lo descrisse nel programma dello spettacolo. Grotowski riprese la formula "teatro povero" e la adottò alla sua visione teatrale che si era cristallizzata nel periodo di prove de *Il principe costante* (1964-1966). Per me questa espressione voleva dire una cosa: la forza emotiva dei pochi spettacoli che Grotowski riuscì a realizzare, oltre ai due che ho citato, anche *Dr Faustus* di Marlowe (1963), *Studio su Amleto* (1964) e *Apokalypsis cum figuris* (1969). Queste opere, che in Polonia e all'estero furono spesso bistrattate dalla critica e da molte personalità dell'ambiente teatrale, possedevano una forza misteriosa che mi commuoveva senza che io potessi spiegarmene la ragione. Le avevo viste nascere, svilupparsi, conoscevo gli stratagemmi tecnici, le astuzie, e i momenti di illuminazione apparsi per caso. Eppure ogni volta che le rivedevo ne ero profondamente toccato. Rimasero nella mia memoria e nel mio corpo come un'idealità dinamica, fisica ed emotiva da emulare.

Tieni presente che Grotowski, nella Polonia comunista degli anni 60 - pur osteggiato dal regime per i suoi spettacoli che non avevano spettatori, e in più per aver oltraggiato la chiesa cattolica con la quale il regime comunista voleva convivere senza conflitti - usufruiva di condizioni economiche che gli permettevano di provare per mesi. I suoi attori erano tutti diplomati da una scuola teatrale di stato. Aveva locali adeguati, dei tecnici, e persino una guardarobiera che stirava i costumi degli attori. Non era quindi un teatro "povero" di mezzi materiali.

L'Odin Teatret, che avevo fondato a Oslo nel 1964 con giovani rifiutati alla scuola teatrale, era uno sprovvisto teatro di dilettanti, senza locale, senza soldi e senza esperienza. Mi ritrovai nell'inaspettata situazione di dover formare degli attori. L'esperienza dell'autodidattismo fu drastica, così come lo è stata in seguito per tutti i teatri di gruppo, ovvero il Terzo Teatro, che non è né un teatro d'arte tradizionale né un teatro di sperimentazione. Il "teatro povero" come categoria teorica o ideale di "comunione di vita fra l'attore e lo spettatore" non mi diceva molto, l'influenza determinante era la memoria fisica e il valore di quegli spettacoli

a cui io stesso per tre anni avevo fatto parte come aiuto-regista. La *vita* che emanavano era quello che volevo distillare e io sapevo che questa *vita* non era il risultato di un'idea o una formula, ma di sapere tecnico, pazienza, auto-disciplina e un'infinità di tentativi abortiti. Il "teatro povero" era tempo e umiltà, la particolare cultura del lavoro di un ensemble.

La storia dell'Odin Teatret mostra che quando ne avevo le condizioni potevo mettere in scena spettacoli con 60 attori, orchestra e scenografie sontuose, persino digitali come l'ultima creata da Stefano Di Buduo per *Anastasis* (Resurrezione) al Teatro Nazionale di Budapest nel maggio 2023. Quando non avevo denaro, mi bastavano alcuni lenzuoli per costruirci intorno una storia che avesse un senso per gli spettatori del nostro tempo, come per *Tebe al tempo della febbre gialla*. Il teatro per me è sempre stato alcuni attori e alcune circostanze che mettevano in moto un processo di trasformazione da un punto di partenza che poteva essere un testo, un romanzo, una biografia, una domanda o una scommessa. Considero il teatro un'interferenza nella realtà quotidiana, un'esperienza che disorienta e che può avvenire in una strada, in un ospedale, in una chiesa o in un museo. Il teatro può essere un catalizzatore di relazioni insospettite in una società lacerata e afflitta da una mancanza di appartenenza. Oppure può essere un'interazione di reciprocità, un baratto. Oppure il sovvertimento della normalità come la Festuge, la settimana di festa di Holstebro, con decine e decine di istituzioni e organizzazioni che collaborano aggregandosi per mostrarsi reciprocamente la loro specifica cultura del lavoro – la polizia e i pompieri, i sacerdoti e gli infermieri, i club di sport, le scuole, le diverse minorità e comunità religiose. Il teatro è politica con altri mezzi. Teatro inteso come relazione che genera relazioni ed energie inaspettate. Politica nel senso di nostalgia di cambiamento.

Si può dire che l'Odin Teatret è complementare al "teatro povero" di Grotowski, una formula potente che ha ispirato attori e registi marginali e affermati. Ma alla fin fine il teatro è lo spettatore. È nel suo sistema nervoso, nella sua memoria fisica, nella sua immaginazione e nella sua biografia che si svolge lo spettacolo reale. Se gli dèi ti sono propizi, il tuo spettacolo può conseguire questo effetto di vita intensificata con l'aiuto della tecnologia moderna – video, proiezioni, intelligenza artificiale e robot. Ma puoi arrivare in profondità usando anche e soltanto la tecnologia arcaica del corpo-mente umano.

¹ Eugenio Barba è nato nel 1936 in Italia ed è cresciuto nella cittadina di Gallipoli. La situazione socio-economica della sua famiglia cambiò drasticamente quando suo padre, un ufficiale militare, fu vittima della seconda guerra mondiale. Terminati gli studi liceali presso il Collegio militare di Napoli (1954) abbandona l'idea di intraprendere la carriera militare seguendo le orme del padre. Nel 1954, emigra in Norvegia per lavorare come saldatore e marinaio. Contemporaneamente si laurea in letteratura francese, norvegese e storia delle religioni all'Università di Oslo. Nel 1961 si reca in Polonia per studiare regia alla State Theatre School di Varsavia, ma lascia un anno dopo per unirsi a Jerzy Grotowski, che a quel tempo è il direttore del Theatre of 13 Rows a Opole. Barba rimane con Grotowski per tre anni. Nel 1963 si reca in India dove studia il Kathakali, una forma teatrale allora sconosciuta in Occidente. Barba scrive un saggio sul Kathakali che subito viene pubblicato in Italia, Francia, Stati Uniti e Danimarca. Il suo primo libro su Grotowski, *Alla ricerca del teatro perduto*, è distribuito nel 1965 in Italia e Ungheria. Quando Barba torna a Oslo nel 1964, vuole diventare un regista teatrale professionista ma, essendo straniero, non riesce a trovare lavoro. Riunisce alcuni giovani che non erano stati accettati dalla Scuola Statale di Teatro e nell'ottobre del 1964 crea l'Odin Teatret. Come primo gruppo teatrale in Europa, elaborarono la nuova pratica del training come apprendistato totale. La prima produzione dell'Odin Teatret, *Ornitofilene*, basata su un testo dell'autore norvegese Jens Bjørneboe, giunge in Norvegia, Svezia, Finlandia e Danimarca. Successivamente l'Odin Teatret è invitato dal comune danese di Holstebro, una cittadina nello Jutland nord-occidentale, per creare lì un laboratorio teatrale. Per cominciare, gli viene offerta una vecchia fattoria e una piccola somma di denaro. Da allora Barba e i suoi collaboratori hanno fatto di Holstebro la base delle loro molteplici attività. Negli ultimi anni Eugenio Barba ha diretto 81 produzioni con l'Odin Teatret e con l'interculturale Theatrum Mundi Ensemble, alcune delle quali hanno richiesto fino a due anni di preparazione. Tra queste produzioni: *Ferai* (1969), *Min Fars Hus* (1972), *Brecht's Ashes* (1980), *The Gospel according to Oxyrhincus* (1985), *Talabot* (1988), *Kaosmos* (1993), *Mythos* (1998), *Andersen's Dream* (2004), *Ur-Amleto* (2006), *Don Giovanni all'Inferno* (2006), *The Marriage of Medea* (2008), *The Chronic Life* (2012), *The Tree* (2016), *The Deaf Man's House* (2019), *A Character that Cannot Die* (2020), *Thebes at the Time of the Yellow Fever* (2022). Dal 1974 Eugenio Barba e l'Odin Teatret hanno ideato un proprio modo di essere presenti in diversi contesti sociali attraverso la pratica del "baratto", uno scambio di espressioni culturali con una comunità o un'istituzione, strutturato come una performance comune. Nel 1979 Eugenio Barba fonda l'ISTA, International School of Theatre Anthropology, avviando di fatto le ricerche di un nuovo campo di studi: l'Antropologia Teatrale. Tra le pubblicazioni di Barba, tradotte in molte lingue diverse, figurano *La Canoa di Carta*; *Teatro: Solitudine, Mestiere, Rivolta*; *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*; *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale* (in collaborazione con Nicola Savarese); *I cinque continenti del teatro* (in collaborazione con Nicola Savarese); *Terzo teatro. Un grido di battaglia* (con Nicola Savarese, Franco Ruffini, Julia Varley, a cura di Claudio La Camera). Eugenio Barba ha ricevuto lauree honoris causa dalle Università di Århus, Ayacucho, Bologna, L'Avana, Varsavia, Plymouth, Hong Kong, Buenos Aires, Tallinn, Cluj-Napoca, Edimburgo, Shanghai, Brno e Peloponneso, nonché la "Reconnaissance de Mérite Scientifique" dell'Università di Montreal e il Sonning Prize dell'Università di Copenaghen. Ha anche ricevuto il Danish Academy Award, il Mexican Theatre Critics' Prize, il Pirandello International Prize e il Thalia Prize dall'International Association of Theatre Critics (IATC). (Cfr. <https://odinteatret.org/>)