

Document kept at Odin Teatret Archives. Fonds Eugenio Barba -Series Odin Teatret-Binder 24. The document was written by Eugenio Barba approximately in 1988 and now it is about to be translated into English.

L'intellettuale del teatro contro la dittatura del presente

Il nome di Christian Ludvigsen è legato a quello dell'Odin Teatret da quando mettemmo piedi per la prima volta in Danimarca, nel 1966, provenienti dalla Norvegia e da quando ci stabilimmo a Holstebro.

Holstebro non è lontana da Aarhus, dove Christian Ludvigsen insegnava, nel dipartimento di teatro dell'università. È con gratitudine che ricordo il modo in cui Christian si avvicinò al nostro lavoro, il suo interesse, la sua fiducia. Tutto ciò fu di grande aiuto in quei primi tempi, quando facevamo teatro e pensavamo teatro in una maniera non facilmente riconoscibili dagli altri.

Noi eravamo costretti ad essere diversi, e Christian fu uno di coloro che in questa diversità seppero riconoscere un valore che andava difeso.

Eravamo autodidatti ed eravamo stranieri. Potevamo tentare di fare una cattiva imitazione del grande teatro dei migliori professionisti. Oppure dovevamo inventare il nostro teatro e il nostro modo d'essere professionisti. E' quanto facemmo. Per questo dico che fummo costretti ad essere diversi. E lo facemmo con tutto il rigore ed il giacobinismo della giovinezza. E' naturale che le reazioni intorno a noi fossero di incomprensione, ironia o indifferenza. Qualcuno domandava: Ciò che fanno è davvero teatro? E' davvero qualcosa di utile per la gente? Hanno davvero diritto a delle sovvenzioni? Christian fu uno di coloro che spiegò perché anche un teatro tanto anomalo ed isolato come era l'Odin Teatret in quegli anni avesse diritto d'esistere e di essere sostenuto dalla comunità.

Questa è una delle funzioni degli intellettuali (storici del teatro, critici, teorici) che fanno parte della cultura teatrale: difendere i teatri deboli, estranei al gusto e ai criteri prevalenti. Difenderli con parole che hanno un peso non solo perché sono colte e ben informate, ma anche perché sono di qualcuno che ha un titolo, un ruolo, un prestigio culturale.

Alcuni, sentendo questo, sorrideranno: "Ecco -diranno- il tipico modo di pensare degli uomini di teatro. Per loro gli intellettuali sono solo uno

strumento per assicurarsi i mezzi di sostentamento, una buona fama, la pubblicità". Il loro sorriso é fuori posto. Lo comprenderanno facilmente se avranno la pazienza di fermarsi a riflettere su alcuni caratteri generali della cultura teatrale. Per certi aspetti essa é minacciata dal suo stesso indissolubile legame con il presente.

Che cosa sarebbe il nostro paesaggio artistico se da esso sparissero, come in una nuova Atlantide, tutte le opere letterarie, i quadri, le musiche, i film che al loro primo apparire non vennero riconosciuti meritevoli d'esistere? Fra questi "reietti" oggi sappiamo che vi sono molti capolavori di cui la nostra civiltá non saprebbe fare a meno. Le opere fatte d'azioni umane, i prodotti dei teatri, non possono però superare una prima fase di indifferenza o di condanna, come invece possono fare le opere fatte di parole, di colori, di suoni registrati sugli spartiti, di immagini stampate in una pellicola o in impulsi elettronici. Queste resistono nel tempo. Le opere del teatro, invece non possono usufruire di dilazioni: debbono essere accettati súbito appena nati, altrimenti non esistono e non esisteranno.

Questo vuol dire che alla vita teatrale rischia di mancare l'apporto di quelle opere inadatte al presente ma forse già aperte al futuro che sono una delle fonti di energia per lo sviluppo delle altre forme artistiche. Quando si vive in balía dei soli valori del presente, si é in uno stato di inciviltá. Nel teatro é essenziale trovare delle forze in grado di contrastare la dittatura del presente. Una di queste forze può essere costituita da un particolare tipo di spettatori: spettatori di minoranza, capaci di supplire con il peso delle proprie conoscenze, della propri esperienza e del proprio prestigio al loro piccolo numero.

E' importante non cadere in equivoci su questo punto: non si tratta di una minoranza che vuole imporre i propri gusti alla maggioranza degli spettatori. Si tratta, al contrario, di un gruppo ristretto di persone che però possono essere in grado di rafforzare ciò che altrimenti naufragherebbe nell'indifferenza e nell'incomprensione generale. Non si tratta d'una contrapposizione fra i piu ed i meno, ma di un atteggiamento di etica professionale, per creare un contrappeso all'irrimediabile carattere effimero del teatro che sembra destinarlo ad esser schiavo del presente.

E' certo che nella mia gratitudine nei confronti di Christian c'è molto di

personale. Ma é anche certo che essa risponde soprattutto a considerazioni d'ordine generale e di carattere obiettivo.

Benché sia essenziale, il ruolo di "difensore dei reietti" non può durare a lungo. I "reietti", se riescono a vivere, cessano d'essere "reietti" e diventano individui magri strani e diversi, ma con un loro posto ed un loro ruolo nel panorama generale. Inoltre la nostra tradizione é pronta a suggerire alcuni ruoli precisi all'intellettuale che entra in contatto con un ensemble teatrale: dramaturg, scrittore, ideologo, portavoce ufficiale nel mondo della critica e della cultura. Insomma: colui che scrive il testo, colui che scrive il programma di sala, colui che recensisce o teorizza. Nessuna di queste funzioni é negativa. Negativo é il loro irrigidirsi in un ruolo. Spesso le collaborazioni fra uomini di teatro ed intellettuali falliscono o si atrofizzano perché vogliono organizzarsi secondo un'astratta divisione del lavoro. L'unica divisione del lavoro che nel teatro funziona é quella che non parte da una divisione di ruoli, e che si sviluppa in maniera naturale ed organica, fra le persone concrete che intervengono nel processo.

Il teatro non vive attraverso una somma di specializzazioni, ma nel lento formarsi di un tessuto di relazioni, di un ethos comune, in cui ogni individuo é impegnato nella sua interezza, dissolvendo la maschera professionale.

Ciò che la mia esperienza con Christian mi fece comprendere fin dai primi anni di vita dell'Odin Teatret é stato poi confermato da molte altre esperienze. E' divenuto, se non un cosciente programma, almeno un valore di vita professionale.

L'intellettuale teatrale che collabora con un ensemble di teatro, anche quando é culturalmente aperto e professionalmente ben preparato, non può limitarsi ad esercitare quella che lui fra sé e sé spesso chiama "le proprie competenze di intellettuale". La situazione stessa lo obbliga a scegliere: irrigidirsi e isterilire il rapporto, oppure trasformarsi in un intellettuale che sconfina.

Se non ragioniamo secondo gli schemi della divisione del lavoro ma secondo quelli dell'incontro fra persone risulta evidente che l'incontro é possibile solo se ciascuna parte abbandonano il proprio territorio, le proprie specia-

lizzazioni di mestiere e si inoltra in un terreno poco conosciuto, spingendosi oltre il limite delle proprie sicurezze di mestiere.

La stessa cosa vale per l'uomo di teatro quand'egli si incontra con un intellettuale: non serve a niente cedergli una parte del lavoro, attendere le sue soluzioni o le sue proposte. Occorre inoltrarsi sul suo terreno pretendendo, in pari tempo, che anche lui si inoltri sul terreno che gli é estraneo.

In fondo, non é diversa la dinamica che si instaura fra attore e regista, quando il lavoro funziona e vive.

Essere un intellettuale che sconfinava non vuol dire soltanto essere in grado di inoltrarsi in terreni nuovi rispetto alle proprie specializzazioni. Vuol dire soprattutto accettare il carattere relativo delle proprie visioni, delle proprie definizioni delle cose e del loro senso. La mentalità comune, infatti, ha spesso una fiducia eccessiva nelle categorie di cui si servono gli specialisti e crede che il loro modo di classificare e di definire gli eventi coincida con la scoperta della vera ed unica essenza di questi eventi.

Fin dall'inizio, il rapporto dell'Odin Teatret con Christian Ludvigsen non si é basato sulla definizione dei ruoli, sulla divisione del lavoro, ma sulla vicinanza fra le persone, su un modo libero di interagire che a volte si concretava in progetti ed attività comuni e che in altri casi poteva restare per lunghi periodi apparentemente inattivo, quasi in uno stato di ascolto, in una relazione di contiguità o di vigile attesa.

Il modello che si configurò con questa prima relazione si é poi sviluppato. Credo che sia questo modello basato sul superamento dei ruoli e sullo sconfinamento la causa di uno dei caratteri che l'Odin Teatret ha assunto nel corso della sua storia. Oggi attorno all'Odin si raccoglie idealmente un'ampia cerchia di intellettuali che si sentono stimolati dal rapporto con un gruppo di teatro, che a volte sembrano interagire fra di loro come in un vero e proprio lavoro di gruppo, ma che in realtà non formano nessun gruppo, né formalizzano i loro rapporti, né quelli fra loro e l'Odin. Soprattutto non traducono la rete delle loro relazioni in programmi di ricerche interdisciplinari, ma in libere reciproche influenze fra persone.

Da questa costellazione venutasi a creare quasi spontaneamente nei 25 anni della storia dell'Odin Teatret é nata la struttura dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology): una struttura tanto piú solida quanto piú é priva di legami formali. Artisti di teatro ed intellettuali specialisti in diverse discipline si riuniscono periodicamente in una situazione di lavoro che non prevede distinzioni di ruoli, né comuni programmi di ricerca, né un'unitaria visione del teatro, della sua pratica, della sua storia o della sua teoria. Ciò che spinge a riunirsi non é altro che una fiducia ed un interesse reciproco, il gusto per la ricerca empirica, la riconosciuta fecondità d'una situazione in cui ciascuna persona é costretta a superare i limiti del proprio ruolo e della propria specialità.

E soprattutto: l'ISTA é il luogo ed il tempo in cui artisti e intellettuali possono vivere e lavorare gomito a gomito superando la specializzazione fondamentale: quella che separa l'esperienza dell'attore dall'esperienza dello spettatore.

Fra le diverse specie di etnocentrismo, infatti, ve ne é una che non dipende dalla geografia, né dalle frontiere fra le culture, ma da frontiere prettamente teatrali: é l'etnocentrismo per cui i problemi del teatro vengono messi in prospettiva a partire solo dal punto di vista dell'osservatore. L'unilateralità di questo punto di vista cela una serie di processi che invece appaiono evidenti, in tutta la loro ricchezza, non appena si sposta il punto di osservazione dalla parte di chi opera nel teatro.

Molte delle incomprensioni, delle ingenuità, delle distorsioni ottiche che caratterizzano il modo comune di pensare il teatro da parte degli intellettuali derivano dall'unilateralità del loro punto di vista, dal fatto che sono incapaci o impossibilitati a spostarsi, e credono che il teatro si identifichi solo con la faccia che presenta a loro.

Questa visione dimezzata della realtà teatrale é spesso la causa del mancato dialogo tra gli osservatori e gli uomini di teatro: chi viene dalla platea non si intende con chi invece proviene dal palcoscenico, credono di parlare delle stesse cose e si accorgono che invece parlano di cose profondamente diverse. Il dialogo si interrompe. Oppure, chi ha il pensiero piú debole, chi ha meno armi sul piano teorico assume l'ottica dell'altro. Inutile dire che nella maggioranza dei casi é l'attore ad assumere l'ottica dell'intel-

lettuale, anche quando si accorge che essa stride con la sua personale esperienza. L'etnocentrismo dello osservatore diventa, così, la trasposizione in termini teatrali di un processo di colonizzazione.

A tutto ciò si aggiunga che molto spesso l'intellettuale agisce nei confronti del teatro come "critico" e viene cioè posto dalle nostre convenzioni culturali in una posizione di giudice che esercita, volere o no, un potere. E' facile capire perché molte volte il rapporto fra i due emisferi della cultura teatrale -gli uomini dell'azione e gli uomini della riflessione- piuttosto che un dialogo sia una serie di monologhi paralleli o un conflitto.

E' un vero peccato che la funzione dell'intellettuale sia stata quasi del tutto indentificata con quella del critico o con quella del responsabile del testo da recitare. O che a volte, per una divisione del lavoro ancor più ingannatrice, si sia identificata con la figura del responsabile della corretta ideologia. Tutte queste sono configurazioni false del rapporto fra i due emisferi del teatro. Tra l'altro, hanno il grave difetto di riprodurre una gerarchia dei ruoli improduttiva sul piano pratico ed inaccettabile sul piano etico.

Per l'uomo di teatro l'intellettuale può essere qualcosa di molto di più: un alleato nella lotta per sottrarsi alla dittatura del presente. Non solo agli inizi, quando essa minaccia ogni teatro diverso. Ma anche in seguito, quando la dittatura del presente minaccia il teatro dall'interno, sotto forma di rispetto delle norme impellenti poste dal mercato, dal sindacato, dalle leggi dello stato e della concorrenza. E soprattutto quando un teatro pur presentandosi coerente con se stesso, in realtà rinuncia al rischio e alla scelta continua.

Allora é importante ascoltare quell'intellettuale che si é forgiato gli strumenti per scendere nel passato, incontrare le persone che non ci sono più: l'intellettuale che ha più dimestichezza con le ombre che con i corpi in vita. E' vero: Può anche non avere molta esperienza. Ma ci aiuta a ricordare che può esistere un teatro che imprime la sua ombra nella storia.