



LA SOPRAVVIVENZA DEL TEATRO  
*Colloqui con Eugenio Barba*



**Edizioni Libri in Cattedra**  
**Volume 1**

Collana a cura della Biblioteca di Area delle Arti  
Università Roma Tre

LA SOPRAVVIVENZA DEL TEATRO

*Colloqui con Eugenio Barba*

Seminario di riflessione

---

**Università Roma Tre**

Biblioteca di Area delle Arti - Sezione Spettacolo " Lino Micciché "

**4 giugno 2007**



***La sopravvivenza del teatro***

*Colloqui con Eugenio Barba*

*Seminario di riflessione*

*Università Roma Tre*

*Biblioteca di Area delle Arti – Sezione spettacolo “Lino Micciché”*

*4 giugno 2007*

*Da un'idea di Piera Storari*

*Consulenza scientifica: Franco Ruffini*

*Materiali a cura di Daniela Catone e Giuseppe Zuddas*

*Redazione e montaggio: Silvia Ruffini*

*Schede dei partecipanti a cura di Marianna Montesano*

*Progetto grafico e DVD: Fredrika Cao*

*Tipografia: Graf Roma srl*

*Fotografie: Chiara Taddei*

*Chiuso in redazione nel gennaio 2008*

*Indice*

Prefazione	7
La biblioteca visibile	9
Teatro, libri, figure	13
I partecipanti	17
Domande e risposte fuori sacco	23
Le altre domande	27
Due premesse	51
Il viaggio dell'Odin tra scena e biblioteche	53



*Anabasis - 1977*  
*Foto di Tony D'Urso*

## Prefazione

**Libri e scena.** Tra i libri che immaginano il teatro al futuro, e la scena di attori registi organizzatori e critici che operano per praticarlo al presente, Eugenio Barba – regista e direttore dell’Odin Teatret – si confronta con le difficili domande sulla sopravvivenza del teatro.

**E**ugenio Barba è originario di Gallipoli, ma è da molti anni residente in Danimarca. E’ uno dei più grandi registi teatrali della seconda metà del Novecento. Nel suo caso, più che regista si deve dire uomo-teatro. L’Odin Teatret – fondato nel 1964 e tuttora attivo a Holstebro – è un punto di riferimento per teatranti di ogni parte del mondo. E’ ormai una leggenda. Barba ha fatto il suo apprendistato, dal 1961 al 1964, in Polonia, presso il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski.

Su questo incontro ha scritto *La terra di cenere e diamanti*, uscito in prima edizione nel 1998 (Il Mulino, Bologna). Nello stesso anno va in scena *Mythos*. L’anno dopo Grotowski muore. Il libro esce in seconda edizione accresciuta nel 2004 (Ubulibri, Milano), che è anche l’anno de *Il sogno di Andersen*. Barba ha scritto del teatro come avventura umana, più e oltre che come opera d’estetica. I suoi libri *Aldilà delle isole galleggianti* (Ubulibri, Milano 1985) e *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* (Ubulibri, Milano 1996) hanno dato coraggio e forza di sopravvivenza a donne e uomini di teatro, poveri magari di competenza estetica ma ricchi della voglia di correre un’avventura umana.

Nel e con il teatro. Nel 1985 debutta *Il Vangelo di Oxhyrinus*. A Eugenio Barba si deve l’introduzione negli studi e nella pratica teatrali dell’“Antropologia Teatrale”, che guarda al lavoro dell’attore prima dei condizionamenti di poetica, di stile e di significati da trasmettere: al “livello pre-espressivo”. I volumi che ha dedicato all’Antropologia Teatrale - *La canoa di carta* (Il Mulino, Bologna 1993) e, in collaborazione con Nicola Savarese, *L’arte segreta del-*



Eugenio Barba



*l'attore* (ultima ed. it. Ubulibri, Milano 2005) - sono ferri del mestiere per teatranti di ogni parte del mondo e di ogni orientamento formale. Il 1993 è l'anno di *Kaosmos*. *Kaosmos*, *Mythos*, *Il Vangelo di Oxhyrinus*, *Il sogno di Andersen* - gli spettacoli che abbiamo accostato ai libri, ma tutti gli spettacoli dell'Odin - parlano in fondo della violenza della storia, e della necessità tuttavia di opporsi a quella violenza.

L'Antropologia Teatrale continua ancora ad essere approfondita e utilizzata nell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), dall'anno di fondazione, 1980. Scena e libri, lavoro per lo spettacolo e lavoro per la cultura del teatro al di là dello spettacolo, s'intrecciano e si nutrono a vicenda costantemente nella biografia di Eugenio Barba. Di quest'intreccio, il seminario presso la nostra Biblioteca ha la pretesa di essere un episodio piccolo magari, ma non marginale.

**Piera Storari, direttrice della biblioteca e promotrice dell'iniziativa, rivolge ai partecipanti le seguenti parole di benvenuto.**



### *La Biblioteca Visibile*

Oggi per me si realizza un sogno. Innanzitutto per l'opportunità di conoscere personalmente Eugenio Barba, che ringrazio moltissimo di essere qui. Come bibliotecaria, poi, dopo aver lavorato in questi ultimi mesi all'acquisizione e valorizzazione dei documenti dell'Odin Teatret, mi sembra una cosa straordinaria poter avere in biblioteca il suo cuore e la sua mente e cosa altrettanto eccezionale è per me vedere oggi questa sala così gremita di studiosi, studenti, appassionati, donne e uomini di teatro. Ringrazio quindi tutti voi per essere intervenuti. Il tema del seminario, come voi sapete, è "La sopravvivenza del teatro" ed è stato organizzato con la supervisione scientifica del Prof. Franco Ruffini, sostenitore amorevole e assiduo della nostra biblioteca.

Prima di dar inizio ai lavori, vorrei spendere poche parole sulla nostra visione circa la sopravvivenza della biblioteca. Fino a pochi mesi fa, questa Sezione Spettacolo "sopravviveva" in una sede piccola e lontana dalla didattica che limitava la sua crescita in termini di spazio e immagine. Oggi questa nuova sede accogliente e un contatto più ravvicinato con la nostra utenza potenziale ci fanno ben sperare per il futuro. Siamo inoltre consapevoli che per sopravvivere una biblioteca ha bisogno di muoversi, costantemente. Dopo internet e l'evoluzione esponenziale degli strumenti tecnologici, l'immobilità per una biblioteca è sinonimo di oblio. Anche la nostra professione di bibliotecari è in continua evoluzione. Acquisiamo sempre nuove competenze, finalizzate al miglioramento continuo dei servizi, alla crescita dell'utenza, alla fidelizzazione. Il mio la-





*I due studenti impegnati nella  
trascrizione  
delle domande*

voro di direttrice in questi quattro anni, condiviso da un personale capace e motivato e con l'appoggio di un Consiglio Scientifico attento, è stato quello di cercare di "muovere" la biblioteca verso obiettivi per noi raggiungibili. Piccoli, grandi passi. Mi sembra di poter riassumere i nostri sforzi associando al sostantivo biblioteca i tre aggettivi, tutti collegati, con cui vorremmo qualificarla. Il primo è "aperta": la biblioteca aperta è una biblioteca che ascolta, i suoi utenti, le loro esigenze, gli stimoli del proprio ambiente.

È una biblioteca che vuole posizionarsi bene, per merito, nel suo contesto ed è pronta a cambiare e a mettersi in gioco. Il secondo aggettivo è "trasparente". Essere una biblioteca trasparente significa essere regolamentata, affidabile, coerente e comunicativa con l'esterno. Significa essere una biblioteca che sceglie di impegnarsi verso gli utenti. L'ultimo è "visibile", infatti una buona parte del nostro lavoro ha cercato di rendere la biblioteca più visibile. La visibilità sono certa che si acquisti ogni giorno con le attività di routine, catalogando correttamente un libro, fornendo una risposta puntuale ad un utente, curando con precisione e tempestività i rapporti con gli interlocutori, promuovendo costantemente la propria offerta, ma anche con azioni straordinarie come quella di oggi.



## *Colloqui con Eugenio Barba*

Alcuni possono ritenere che mostre, seminari, incontri, siano un vezzo che la biblioteca si concede, piuttosto che un investimento. Io, nel vedervi tutti qui, ritengo che voi oggi vi siate creati delle aspettative verso questa biblioteca, che forse prima non conoscevate, e mi auguro che queste aspettative vi portino nuovamente qui. Con questi orizzonti, la biblioteca non solo conserva e fa vivere la cultura, ma può anche contribuire a crearla. Il nostro ambiente, relativo allo spettacolo, alla storia dell'arte e all'architettura, ben si presta ad attività culturali.

Mostrare che la biblioteca sa mostrare, può accreditarci maggiormente presso i nostri utenti e può farci parlare con il loro stesso codice linguistico. Entrare in sintonia e in sinergia. Gli eventi culturali che finora abbiamo organizzato sono nati e si sono sviluppati in questo modo, accogliendo da una parte le sollecitazioni intorno a noi e tendendo dall'altra a valorizzare le collezioni della biblioteca e le competenze della professione. Di tutto questo, il nostro percorso intorno all'Odin è stato esemplare. Un'esperienza affascinante e appagante di cui ha scritto la dottoressa Silvia Ruffini responsabile di questa Sezione nonché curatrice della mostra *Odin Teatret: immagini di un'avventura teatrale*. Se oggi si realizza un sogno, mi piace pensare che è anche un po' per l'incanto, di cui mi ricordo ancora, che abbiamo provato io e Silvia il giorno che abbiamo estratto i manifesti degli spettacoli teatrali dell'Odin dal tubo di cartone con cui ci erano stati spediti dalla Danimarca.

Il tubo è conservato ancora di là in magazzino per ricordo, l'incanto per il nostro lavoro è ancora invariato, come la vostra passione per l'Odin Teatret che vi ha portato qui. Buon lavoro a tutti, a presto.

**Dopo l'indirizzo di benvenuto di Piera Storari, prende la parola Eugenio Barba, che così introduce i lavori della giornata.**



*Franco Ruffini*



*Il libro delle danze - 1974*

*Foto di Tony D'Urso*

*Teatro, libri, figure*

**D**evo confessare che sono figlio di una biblioteca, quella di Oslo, dove ero nel '54. Ogni sera, verso le cinque, entravo e mi sedevo a leggere. Allora ero un migrante, lavoravo in un'officina, e per me la biblioteca era un momento straordinario di sopravvivenza. Ma che cosa significava questa parola per me?

Significava "vivere sopra", e sopra che cosa? Sopra la sorte, sopra quello che la vita quotidiana mi presentava e quindi sopra le umiliazioni, i compromessi. Vivere sopra significava sognare, diventare lupi: e vi assicuro che i lupi sono un esempio straordinario di vivere a pieno. Attorno a me c'era silenzio, un silenzio impressionante, specie per me che le altre ore le avevo trascorse in officina tra il fragore dei metalli. C'erano ragazzi e ragazze, giovani assorti in questi libri enormi che erano vicini, ma era come se ognuno vivesse in un suo proprio mondo. Per me i libri sono stati fondamentali, tant'è vero che quando sono diventato direttore, quasi proprietario di uno spazio teatrale ad Holstebro, la prima sala era una sala prove per la costruzione di spettacoli, ma la seconda era la biblioteca. E' stato uno dei motivi di orgoglio, a Holstebro, in questa cittadina di diciottomila abitanti perduta nello Jutland settentrionale, dare lezioni teatrali e intanto riunire più di cento testate di riviste teatrali da tutto il mondo nella biblioteca che nasceva. Chi di voi visita l'Odin sa che la biblioteca è il cuore stesso del nostro Centro. Lì mangiamo, lì facciamo le riunioni, lì circolano costantemente persone. All'Odin, in biblioteca c'è sem-



pre qualcuno. Quando sono entrato oggi qui, mi sono fermato a osservare un libro che ancora oggi è per me come la vela che fa navigare la nave della mia fantasia, quasi fosse un libro sacro. So di che parla, leggo la prima parola e già so di che parla *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento* di Angelo Maria Ripellino. Quante volte me le sono ricostruite in testa, quelle osservazioni, quelle descrizioni dei grandi spettacoli russi!



*Ornitofilene - 1965*

le tracce lasciate sulla pagina da Ripellino erano motivo per me di profonde meditazioni sul senso del mio lavoro. Vi assicuro che uno dei grandi motori del mio sistema nervoso quando sono seduto e seguo quello che fanno i miei attori, uno dei motori delle mie reazioni, è proprio questo esercizio di meditazione che dai libri si è trasformato in tecnica, attraverso la mia intimità, attraverso segreti che sarei incapace di raccontare, che mi hanno aiutato a tenere viva la relazione di lavoro con i miei compagni.

I libri per me e per i miei attori all'inizio sono stati un bene prezioso, sono stati i nostri primi grandi maestri.

I testi di Vachtangov, di Mejerchol'd, di Ejzenštejn ci hanno illuminato i primi passi. Ma i libri non t'insegnano la tecnica, non ti aiutano a fare praticamente questo mestiere,

che è il mestiere dell'incertezza. Allora, ecco che entra in gioco il lavoro del gruppo e del regista. Il vero segreto con i libri è, nel rispetto e nell'amore per loro, di stravolgerli. Osservarli, imitar-

**COME  
AND THE DAY  
WILL BE OURS**



*Come and the day  
will be ours - 1976*



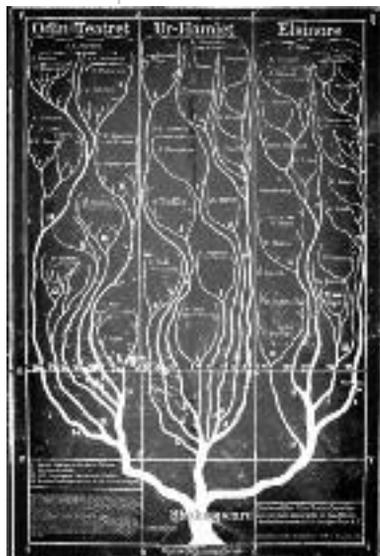
## Colloqui con Eugenio Barba

li ma personalizzarli. Per concludere coi libri, voglio consigliarvene uno che chi ha interesse per il teatro di gruppo deve assolutamente leggere. L'ha curato Mirrella Schino, e s'intitola *Scritti del Teatro Tascabile di Bergamo*, riporta gli scritti di Renzo Vescovi e dei suoi attori. Sono testi di un gruppo tra i più significativi degli anni '70, un gruppo il cui regista ad un certo punto fece una scelta che mi lasciò perplesso.

Decise di mandare i suoi attori in India, dove per anni appresero le basi di alcune fra le più importanti danze di quel Paese: Orissi, Kathakali, Bharata-Natyam, fino a portarsi al livello degli stessi danzatori locali. Nei testi, raccontano di sofferenze d'ogni tipo. Hanno aspettato per giorni, per mesi prima che il maestro si degnasse di prestar loro attenzione e di lavorare con loro anche solo per un'ora. In questo libro, tra l'altro, si spiega quanto sia importante il momento in cui il regista si fa da parte. C'è un momento in cui il regista deve lasciare ai suoi attori la libertà. Libertà significa possibilità di scelta: o scegli d'intraprendere insieme a me regista la strada che sto percorrendo oppure sei libero di andare per un altro cammino. Sì, sopravvivenza è vivere sopra. In genere, questa parola noi la usiamo banalmente. Diciamo "sì, sopravviviamo..." nella routine, e così la sopravvivenza diventa una grande bestia, perché questo sopravvivere manca d'orgoglio, è triste. Il tono con cui io e i miei colleghi di mestiere sopravviviamo è tutt'altro che triste. Il teatro è questo: vivere sopra la realtà quotidiana, scalare le mura, andare a pesca di nuvole nei mari, negli oceani, alla ricerca dell'abisso, senza fermarsi. Questa è la sopravvivenza, è non perdere la capacità di afferrarle queste nuvole, avvicinarsi a qualcosa che c'è dietro e presentarle come fantasmi, come risate, come volgarità, come tragedia in scena. Questo significa sopravvivere.



*Memoria - 1990*



*Ur-Hamlet -  
Teatrum Mundi - 2006*

**La mostra "Odin Teatret, immagini di un'avventura teatrale" può essere visitata nel DVD accluso in appendice.**

Lo spettacolo scompare, e allora per far rimanere vivo il ricordo nello spettatore ho sempre sentito come obbligo il fatto che rimanesse delle tracce. Il manifesto, il programma di sala, erano per me importantissimi. Il programma era spesso pieno di articoli, informazioni, era fatto apposta affinché lo spettatore non potesse leggerlo prima dello spettacolo, in modo che non avesse alcun riferimento sullo spettacolo che vedeva e successivamente, dopo aver letto il programma, magari tornasse a vedere nuovamente lo spettacolo. Era come un amo che veniva gettato allo spettatore. Per questo, quando la Biblioteca si è rivolta a noi per organizzare una mostra dei manifesti e dei programmi di sala dei nostri spettacoli, siamo stati felicissimi. Era come se qualcuno finalmente si fosse reso conto dell'amore e dell'impegno che avevamo dedicato a quello che generalmente viene considerato tutt'al più un elemento decorativo da affiggere in una stanza o conservare in un archivio. Per questo, ancora grazie.



### I partecipanti

#### **Abraxa Teatro:**

Gruppo impegnato nella sperimentazione teatrale, in attività pedagogiche e nella valorizzazione del teatro quale strumento di integrazione sociale. Hanno partecipato: **Emilio Genazini**, regista; **Massimo Grippa**, attore; **Francesca Tranfo**, attrice - lacapriola@tiscali.it - www.abraxa.it

#### **Adami, Giulia:**

Studentessa, *Università Roma Tre*  
giulia.adami@yahoo.it

#### **Adda, Marco:**

Attore, trainer - marcoadda@libero.it

#### **Aiello, Giovanna:**

Studentessa, *IED*  
aiellogiovanna@yahoo.it

#### **L'Allegra Banderuola:**

Gruppo impegnato nella produzione di spettacoli di sala e nell'attività di teatro di strada, con particolare attenzione alle tecniche del clown. Ha partecipato: **Catia Castagna**, autrice, regista e operatrice culturale  
info@lesirene.net

#### **Alves, Patricia:**

*Odin Teatret*, - odin@odinteatret.dk  
www.odinteatret.dk

#### **Amma, Cristina:**

Attrice e studentessa, *Università Roma Tre*  
cristina.vignato@fastwebnet.it

#### **Amnesia Vivace:**

Gruppo impegnato, oltre che nel teatro, anche nei campi della letteratura, musica e fotografia. E' presente nel web con una rivista telematica. Ha partecipato: **Daniele Timpano**, autore e attore info@amnesiavivace.com  
www.amnesiavivace.com

#### **Bellingeri, Edo:**

Docente, *Università Tor Vergata* web.uniroma2.it

#### **Belli, Sara:**

Bibliotecaria, *Università Roma Tre* www.uniroma3.it

#### **Bruni, Daniela:**

Bibliotecaria, *Università Roma Tre* www.uniroma3.it

#### **Candidi, Chiara:**

Attrice - perlajackson@tiscali.it

#### **Carannante, Ilaria:**

Studentessa, *IED* - sagacissima@hotmail.it

#### **Castrignanò, Paola:**

Studentessa, *IED* - paolacastrignanano@virgilio.it

#### **Catone, Daniela:**

Attrice, organizzatrice di eventi teatrali e studentessa, *Università Roma Tre* - daniela.catone@gmail.com

#### **Cavaliere, Laura:**

Bibliotecaria, *Università Roma Tre*  
www.uniroma3.it

#### **Ciancarelli, Roberto:**

Docente, *Università La Sapienza* www.uniroma1.it

**Cinque Anelli:**

Laboratorio permanente impegnato nello sviluppo delle capacità espressive del corpo e della voce, attraverso gli strumenti dell'improvvisazione, della musica e della biomeccanica. Hanno partecipato: **Giancarlo Fares**, autore, attore, regista, operatore culturale; **Simona Parisini**, regista; **Daniele Serra**, autore cinqueanelli@hotmail.it - www.cinqueanelli.org

**Consales, Salvatore:**

Studente, *Università Roma Tre*  
sconsales@virgilio.it

**Crispino, Francesco:**

Docente, *Università Roma Tre* www.uniroma3.it

**d'Amico, Alessandro:**

Studio e storico del teatro

**Di Baldi, Natascia:**

Dottoranda, *Università Roma Tre* - dibaldi@libero.it

**Di Donato, Carla:**

Dottoranda, *Università Roma Tre*  
carla.didonato@alice.it

**Di Fusco, Alessia:**

Attrice e studentessa, *Università Roma Tre*  
abbina.cdpg@tiscali.it

**Di Nardo, Marco:**

Studente, *Università Roma Tre*  
m.dinardo@hotmail.it

**Di Terlizzi, Elisabetta:**

Attrice e danzatrice solista nella compagnia Habillé d'Eau - s.ram@libero.it

**Dugoni, Andrea:**

Attore e studente, *Università Roma Tre*  
andreadugo@tiscali.it

**Esposito, Dario:**

Studente, *Università Roma Tre* - dadix86@libero.it

**Falirea, Zaira:**

Studentessa, *IED* - zairaki@gmail.it

**Falletti, Clelia:**

Docente, *Università La Sapienza* www.uniroma1.it

**Galli, Rosario:**

Regista e organizzatore teatrale - rgalli@uniroma3.it

**Geraci, Stefano:**

Docente, *Università Roma Tre* www.uniroma3.it

**Giletto, Tiziana:**

Studentessa, *Università Roma Tre* - ty81@hotmail.it

**Gramigna ct:**

Collettivo teatrale la cui attività spazia tra la recitazione, la danza contemporanea e la danza Butoh. Svolge iniziative pedagogiche. Hanno partecipato: **Riccardo Frezza**, regista e autore e **Simone Faloppa**, autore e attore grami-gnact@gmail.com

**Gravano, Viviana:**

Docente, *Accademia di Belle Arti di Catania*  
www.accademiadicatania.com

**Graziani, Graziano:**

Giornalista - graziani@carta.org

**Guarino, Raimondo:**

Docente, *Università Roma Tre* www.uniroma3.it

**Langiu, Alessandro:**

Autore, attore, regista,  
www.alessandrolangiu.it

**Lanza, Lucrezia:**

Studentessa, *Università Roma Tre*  
lucrezialanza@libero.it

**Lo Iacono, Concetta:**

Docente, *Università Roma Tre* www.uniroma3.it

**Lodi, Silvia:**

Studentessa, *IED*  
silvialodi77@hotmail.it

**Lopez, Maria:**

Bibliotecaria, *Università Roma Tre* www.uniroma3.it

**Lucini, Angelo:**

Bibliotecario, *Università Roma Tre* www.uniroma3.it

**Mainolfi, Adriano:**

Studente, *Università Roma Tre*  
adrianomainolfi@freemail.it

**Margine Operativo:**

Gruppo che costruisce spettacoli lavorando sulle contaminazioni tra teatro, performance e video. Ha partecipato: **Alessandra Ferraro**, autrice, regista  
margineoperativo@libero.it  
www.margineoperativo.net

**Mattei, Ivan:**

Studente, *Università Roma Tre* - imattei@inwind.it

**Medici, Karen:**

Psicologa operante nel progetto artistico-educativo Mimopaideia - medici\_k@yahoo.it

**Montesano, Marianna:**

Bibliotecaria, *Università Roma Tre* www.uniroma3.it

**Morricone, Luca:**

Studente, *Università Roma Tre* - oraedit@libero.it

**Muta Imago:**

Gruppo interessato agli aspetti visivi e d'installazione dello spettacolo, promuove un adeguato linguaggio performativo.

Hanno partecipato: **Massimo Troncanetti**, scenografo; **Claudia Storace**, regista; **Riccardo Fazi**, regista e drammaturgo  
mutaimago@gmail.com

**Il NaufragarMèdolce:**

Gruppo impegnato nel teatro civile, collabora con realtà che si occupano di problemi sociali e nuovi modelli di sviluppo. Particolarmente interessato alle tecniche del clown.

Hanno partecipato: **Chiara Casarico**, regista, attrice e autrice; **Rita Superbi**, attrice e esperta di tecniche della percussione giapponese

info@ilnaufragarmedolce.it  
www.ilnaufragarmedolce.it

**Nomato, Ilaria:**

Studentessa, *IED* - india19@hotmail.com

**Orchestra Teatralica:**

Gruppo di ricerca particolarmente impegnato in tematiche sociali.

Ha partecipato: **Giovanni Avolio**, attore, autore e regista

orchestrateatralica@yahoo.it  
www.orchestrateatralica.ilcannocchiale.it

**Palestra dell'attore:**

Scuola di teatro impegnata nella formazione fisica e vocale dell'attore. Particolare attenzione dedica alla biomeccanica, come tecnica sia rivolta all'attore che al regista.

Hanno partecipato: **Bruno Crucitti**, Docente; **Claudio Spadola**, regista e Direttore; **Emanuela Valiante**, attrice  
info@palestradellattore.it  
www.palestradellattore.it

**Palozzi, Maria:**

Direttrice CAB, Centro di servizi di Ateneo per le Biblioteche, Università Roma Tre www.uniroma3.it

**Parente, Mauro:**

Studente, Università Roma Tre www.uniroma3.it

**Progetto attore:**

Gruppo animato da una concezione del teatro come partecipazione tra attori e spettatori. Allo scopo produce spettacoli e promuove iniziative culturali.

Hanno partecipato: **Anna Rita Scalmani e Rachele Zucchetti**, attrici  
info@progettoattore.it  
www.progettoattore.it

**Quartullo, Pino:**

Attore, regista, Direttore artistico del Teatro Comunale Traiano di Civitavecchia, operatore culturale del Comune di Civitavecchia  
pinoquartullo@gmail.com

**Raieli, Roberto:**

Bibliotecario, Università Roma Tre  
www.uniroma3.it

**Residui Teatro:**

Gruppo che basa il proprio lavoro sul teatro danza, sulla narrazione e interazione ludica. Si occupa anche di formazione per operatori sociali ed educatori. Svolge attività di clownterapia. Ha partecipato l'intera compagnia  
info@residuiteatro.it www.residuiteatro.it

**Ruffini, Francesco:**

Giornalista teatrale, operatore culturale  
ruffino72@libero.it

**Ruffini, Franco:**

Docente, Università Roma Tre www.uniroma3.it

**Ruffini, Paolo:**

Operatore culturale, Comune di Roma  
paolo.ruffini@comune.roma.it

**Ruffini, Silvia:**

Bibliotecaria, Università Roma Tre  
www.uniroma3.it

**Russo, Arianna:**

Bibliotecaria, Università Roma Tre  
www.uniroma3.it

**Sammartano, Giancarlo:**

Docente, Università Roma Tre www.uniroma3.it

**Santasangre:**

Gruppo che basa il proprio lavoro teatrale sull'esperienza della arti visive, body art, video, installazioni meccaniche e sonore. Hanno partecipato: **Luca Brinchi, Maria Carmela Milano, Dario Salvagnini, Pasquale Tricoci, Roberta Zanardo**  
santasangrelab@yahoo.it

### **Schino, Mirella:**

Docente, *Università dell'Aquila*  
www.univaq.it

### **Storari, Piera:**

Direttrice Biblioteca di Area delle Arti,  
*Università Roma Tre* www.uniroma3.it

### **Taviani, Ferdinando:**

Consulente letterario dell'Odin Teatret,  
Docente, *Università dell'Aquila*  
www.univaq.it

### **Teatro delle apparizioni:**

Gruppo particolarmente attento al teatro immagine. Sperimenta e pratica esperienze "sensoriali" con coinvolgimento attivo degli spettatori. Ha partecipato: **Fabrizio Pallara**, autore, attore e regista  
info@teatrodelleapparizioni.it  
www.teatrodelleapparizioni.it

### **Teatro Ippocampo:**

Gruppo impegnato nella promozione e diffusione delle arti performative, figurative e della fotografia. Promuove attività di formazione e di teatro sociale.  
Hanno partecipato: **Roberto Giannini**, attore, pittore e formatore, **Rossella Viti**, regista, attrice, formatrice e fotografa.  
info@teatroippocampo.it  
www.teatroippocampo.it

### **Teatro Proskenion:**

Il gruppo è composto da attori, intellettuali e artisti di diversi ambiti espressivi. Svolge attività artistiche e di ricerca, promuove rassegne e ini-

ziative nel campo sociale.

Ha partecipato: **Giulia Castellani**, attrice.  
proskenion@proskenion.org  
www.nuke.proskenion.org

### **Vac, Fernanda:**

Studentessa, *IED*  
vaquita\_moo@hotmail.com

### **Varley, Julia:**

Attrice, *Odin Teatret* - odin@odinteatret.com  
www.odinteatret.dk

### **Venturini, Valentina:**

Studiosa e critica teatrale,  
redattrice della rivista *In Scena*  
venturinivale@libero.it

### **Vincenti, Giovanna:**

Studentessa, *Università Roma Tre*; redattrice della rivista *Close up*, sezione teatro  
giovannavincenti@libero.it

### **Ygramul:**

Gruppo impegnato nella produzione e promozione di spettacoli, e in attività di pedagogia teatrale. Opera in realtà come campi profughi, carceri, centri di igiene mentale.  
Ha partecipato l'intera compagnia  
gruppygramul@libero.it  
www.ygramul.net

### **Zamboni, Giorgio:**

Attore - zamboni.g@libero.it

### **Zuddas, Giuseppe:**

Studente, *Università Roma Tre*  
peppoo@hotmail.it



*Il libro delle danze - 1974*

*Foto di Tony D'Urso*

*Colloqui con Eugenio Barba**Domande e risposte fuori sacco*

**D**opo l'Introduzione, Barba ha chiesto ai partecipanti di porre domande per iscritto. Per lasciare il tempo necessario, e anche per superare l'inevitabile imbarazzo, ha chiesto ad Alessandro d'Amico di porre lui, a voce, la prima domanda. Alessandro d'Amico è stato ed è tuttora un protagonista della cultura del teatro. E' stato responsabile dell'Enciclopedia dello Spettacolo. Ha fondato e diretto il "Museo Biblioteca dell'Attore" di Genova. Ha curato per Mondadori l'edizione critica del teatro di Pirandello, *Maschere nude*. E' stato, nel 2001, il primo laureato ad honorem in DAMS di Roma Tre. Qui era soprattutto il decano dei partecipanti al seminario.

**Alessandro d'Amico** – Di fronte a un tuo spettacolo, a me è sempre sembrato che non ci fosse altro da dire e da fare, che fosse qualcosa di definitivo. Ogni volta che vedevo un tuo spettacolo ero molto scosso, lo confrontavo con tutto il resto della scena italiana e straniera che conoscevo e il tuo lavoro mi scuoteva, mi colpiva, e nello stesso tempo mi dava la sensazione di aver toccato qualcosa che non sospettavo esistesse e che finalmente non avevo solo veduto, ma anche vissuto, provato con grande partecipazione. Dopodiché, mi ritenevo in qualche modo pacificato. Poi passava qualche anno, tu tornavi, presentavi un altro spettacolo e ogni volta mi ributtavi per aria tutto. Per me è straordinario in sé il fatto di poter ricominciare, io ho la sensazione che tu ogni volta affronti qualcosa che non si sospettava potesse esistere. Questo negli artisti di teatro normalmente non c'è. L'artista di teatro segue il suo modo di essere, di fare, segue il suo talento, le sue caratteristiche, e infatti spesso si ripete. Ecco, vorrei sapere da te se cosa pensi di questa mia impressione.

*Alessandro d'Amico*



**Eugenio Barba** - Penso ch'è una saldezza radicata negli anni e sempre però estemporanea, è anche una saldezza che cambia. E' evidente che io mi sento, sono diverso da quello che ero cinque anni fa e così i miei attori. Credo che la vera diversità di natura di un teatro come l'Odin, rispetto a come viene normalmente considerato il lavoro a teatro, è che noi non partiamo dal testo. A volte ci può essere il testo, ma l'interpretazione del testo è sempre indiretta, perché fermarsi all'interpretazione diretta è usare un'unica parte del cervello, quella logica e razionale, associativa, attraverso le esperienze del passato, insomma schematizzando.

Ecco, io prediligo un meccanismo incongruo, un processo che si costruisce attraverso tutte le potenzialità tecniche, sensoriali, intellettuali mie e dei miei attori, in una costante contaminazione. Per me il teatro è un processo di continua evoluzione con se stessi e con chi lavora insieme a te, in relazione a un tema o a un testo, magari stabilito precedentemente, ma in contrasto costante con esso, perdendosi continuamente.

Quello del perdersi è per me un concetto importantissimo, che ho scoperto essere racchiuso in questa storia che ora vi racconto. Un ufficiale reclutatore dello zar passa a cavallo attraverso la Russia e vede, in prossimità di un villaggio, su ogni albero una freccia al centro con un bel cerchio intorno. Immediatamente chiede chi sia questo formidabile arciere per poterlo reclutare. Il rabbino della comunità gli risponde che quello che ha visto non è opera di un arciere, ma dello scemo del paese, che tira le frecce in un punto qualsiasi e poi ci disegna il cerchio intorno.

Voglio dire che occorre sfidare il pubblico nelle sue certezze. E' importante per mettere in moto meccanismi che richiedono uno sforzo immane, e che altrimenti lo spettatore non compirebbe. Ho sempre creduto che il teatro sia quella strada che ci permette di andare a contatto con la parte nascosta di noi. Non è il subconsciente, ma semplicemente ciò che ignoriamo, ciò di cui non siamo consapevoli, e che pure è il timone di molte nostre scelte. Per ogni spettacolo, regista e attori s'imbarcano in una nuova nave, intraprendono un viaggio che li condurrà, in un secondo momento, a

*Colloqui con Eugenio Barba*

rendere partecipi delle loro scoperte gli spettatori. Ma sia ben chiaro, è una nave senza timone e senza vele. Timone e vele ci danno sicurezza, invece noi vogliamo perderci. Questo non vuol dire solo e semplicemente improvvisazione, è anche la capacità di seguire i propri errori e riconoscerli. E' fondamentale: tu sai che verranno via via eliminati, ma restano il punto di partenza per costruire un'espressione collettiva.

E' bellissimo, secondo me, lavorare in questo modo, si genera una grande ricchezza di situazioni, relazioni, evocazioni. Puoi avere un testo di riferimento, ma senza per questo doverti legare al suo racconto; piuttosto ricavare dal testo sensazioni, associazioni, evocazioni e partire nel lavoro con questo carico personale per vedere che succede. Alla luce degli errori di ritmo, d'impostazione, di lavoro con i compagni, tu regista e primo spettatore non hai punti di riferimento, ecco quello che secondo me rende sempre nuovo il proprio lavoro e caratterizza la diversità di ogni spettacolo.

E' sintonia di gruppo, anche negli errori. E' vero, nel mio lavoro c'è come un "marchio Odin". Alcuni elementi che ritornano, ad esempio alcune sonorità o il modo di sistemare gli spettatori, che genera esperienze sensoriali differenti e quindi montaggi dello spettacolo diversi da spettatore a spettatore, a seconda di dove sono collocati. Lo spettatore che ci segue riconosce questa continuità, ma la tematica, le soluzioni, il gioco un po' cattivo e provocatorio che instauriamo è sempre diverso, poiché il processo che l'ha partorito è diverso, e così anche le immagini a cui dà luogo. Come regista, sono convinto che mi devo allontanare dal modello dello spettacolo precedente, è essenziale che il processo all'origine sia sempre differente. E' fondamentale, secondo me, per ogni regista che vuole lavorare con un gruppo e fare spettacoli, allontanarsi dalle conoscenze note, certe, e dai traguardi tecnici raggiunti precedentemente. La domanda che ricorre nell'Odin fra



*La Compagnia Residui  
Teatro mentre esegue  
una dimostrazione di lavoro.*



gli attori, all'alba dell'inizio del lavoro su un nuovo spettacolo, è appunto, e lo è stata fin dai primi anni di lavoro, come ricominciare dimenticando il lavoro fatto prima. Lo spettatore non è immune dagli stessi processi di sfasamento, destabilizzazione e stupore che per primi hanno provato gli attori perché, ricordate, anche gli spettatori cambiano.

Voglio dire, uno stesso spettatore cambia, nel tempo, nelle situazioni. Uno dei più grandi piaceri è quello di condividere con gli spettatori che ci seguono questi cambiamenti, trovare nuove cose insieme e, invecchiando noi e loro, aiutarci a "vivere sopra".



**Durante la risposta a d'Amico, i partecipanti hanno scritto le loro domande. Erano troppe perché Barba potesse rispondere a tutte, nel tempo a disposizione. Erano domande ingenue, a volte no, a volte persino presuntuose: ma sempre sincere e motivate. Barba ha pescato a caso tra i foglietti su cui erano scritte, e ha cominciato a rispondere. Come le domande spesso si sovrapponevano e richiamavano in forma diversa gli stessi temi, così è accaduto anche con le risposte. Per questo, se ne dà conto estraendone nuclei grosso modo unitari.**

## Colloqui con Eugenio Barba

- 1 *Ci può dire qualcosa sull'importanza della trasmissione dell'esperienza e quali forme può assumere? In che senso contribuisce alla "sopravvivenza"?*
- 2 *Perchè a Holstebro in Danimarca e non in Italia? E' forse un terreno più fertile?*
- 3 *Come rinnovarsi? Come evitare di essere copia di se stessi?*
- 4 *Quale è il processo di lavoro degli attori per rendere riproducibile a distanza di molti anni l'esperienza emotiva che vive all'interno del contenitore "struttura dello spettacolo" ?*  
*Il Terzo Teatro, il gruppo di uomini e donne spinti da un "fisiologico impulso ideale non spiegabile" che li vincola a fare teatro, c'è, esiste ed è sparso per il mondo, però oggi rispetto al passato si sta un pò esaurendo e si è aggiunta una quarta via: i "singoli", si è soli nell'agire, nel combattere e nel resistere, senza riuscire a trovare dei simili pur lavorando e creando. L'emarginazione è maggiore, come può sopravvivere oggi un "singolo" che fa teatro in "quarta fascia"?*
- 5 *Come si fa a costruire ponti per scambi internazionali?*
- 6 *A cosa o a chi deve sopravvivere il Teatro? Alla quotidianità? Il teatro secondo me non può e non deve essere qualcosa di ripetitivo e di quotidiano, ma deve avere in sé qualcosa di "straordinario", che attragga... La gente, potenziali spettatori, è sempre più affezionato alla propria vita a domicilio, alla televisione... Come può oggi il teatro combattere contro questa quotidianità e trasmettere la sua "straordinarietà"? Come può lei aiutare il teatro a sopravvivere? Come far uscire le persone da casa e portarle a teatro? Perché secondo me il teatro ha bisogno di tutti noi per continuare a vivere...*
- 7 *Ha detto che il testo può essere una bussola utile anche per diversificare la creazione, allora perchè rinunciarci?*
- 8 *Quanto oggi, in un periodo di grande competitività, un bello spettacolo è frutto della bravura e della capacità di un attore rispetto all'importanza di un buon lavoro di gruppo?*

- 10** *Quale è stato lo spettacolo più ambiguo che l'Odin ha messo in scena?*
- 11** *Un regista può permettersi di divenire pedagogo di un gruppo di attori e spiegare loro un'etica del gesto teatrale? E' lui il responsabile di un'educazione comune e condivisa?*
- 12** *In un rapporto che dura da decenni quali sono stati e quali sono i momenti più belli e quali quelli più difficili tra regista e attori?*
- 13** *Quando è che un'idea, un lavoro teatrale, può valere ovunque?*
- 14** *Quanto la sopravvivenza di un gruppo negli anni è legata al potere culturale che esso esercita?*
- 15** *Non credo esista una formula valida e definitiva per "sopravvivere", ma mi chiedo: quanto sono importanti sogni, speranze, illusioni e talento in questo nostro mondo del teatro?*
- 16** *Come far conciliare all'interno di un gruppo teatrale le differenti individualità nella tendenza alla sopravvivenza, non come tensione e quindi sforzo, ma come attenzione e quindi considerazione delle individualità stesse?*
- 17** *Quando si sente che i percorsi di ricerca dei componenti di un gruppo iniziano a divergere c'è un modo per salvarlo dalla disgregazione?*
- 18** *Laddove è indispensabile, come bilanciare necessità, rivolta e "status quo"?*
- 19** *Nel rapporto con gli "studiosi", pensi che l'esperienza dell'Odin possa essere utilmente generalizzata? E se sì, come?*
- 20** *Come si concilia nella ricerca del teatro antropologico la continua rielaborazione dei linguaggi e le molte commistioni tra le arti e la mancanza nel pubblico di una grammatica teatrale, di un codice di lettura?*

## Colloqui con Eugenio Barba

- 21** *Quali forme si possono esplorare per lavorare in gruppo, per superare l'attuale confinamento nell'individualizzazione mantenendo però il valore della peculiarità di ognuno?*
- 22** *Come può un regista indicare/guidare la via di un percorso con attori che non hanno la cultura e l'abitudine di un linguaggio creativo e attivo? Si diventa conquistadores e si obbligano gli attori a scelte non proprie e questa violenza come può produrre teatro?*
- 23** *Come sceglie i suoi attori?*
- 24** *Hai parlato di orgoglio di "sopravvivere", usando la metafora del campo di concentramento. Come si fa a creare un sentimento di solidarietà e di riconoscimento tra teatranti, compagnie, che lottano per sopravvivere e spesso non riescono a capire che l'unione e il confronto possono fare una forza? Come oltrepassare il modello competitivo?*
- 25** *Qual è la differenza tra sopravvivenza personale e sopravvivenza dell'opera dell'artista? E' possibile tenerle distinte e separate?*
- 26** *Cosa intende per "perdersi"? Qual è il lavoro personale da compiere per raggiungere questo stato?*
- 27** *Qual è il senso più vero, il senso autentico che può avere oggi fare teatro?*
- 28** *Nel panorama attuale lei accetterebbe una proposta cinematografica e/o televisiva? In caso di risposta affermativa, con quali motivazioni e con quali scopi?*
- 29** *Quanto hanno influito le sue ricerche antropologiche sull'evoluzione del suo lavoro e sulla sua vita?*
- 30** *Crede che sarebbe riuscito a creare un gruppo di lavoro stabile in Italia?  
E come?*

- 31** *La sua forza è stata la collettività e la condivisione dei suoi impulsi. Vorrei che facesse una riflessione sul teatro dei singoli, cioè di quegli artisti che sono autori, registi e attori dei loro spettacoli e che rappresentano una significativa tendenza teatrale non solo italiana di questo periodo. Quanto soli si può essere nel fare teatro?*
- 32** *Quando la sopravvivenza pratica e materiale (soldi) per questioni di tempo inizia a destabilizzare la costruzione di una poetica comune che permette di sopravvivere, che tipologia di processo deve o può mettere in atto un regista?*
- 33** *Poesia e Pane hanno la stessa iniziale (in italiano). Perché la Poesia (di cui il teatro è luogo deputato) benché alimento fondamentale della vita non porta (quasi sempre) che pane raffermo?*
- 34** *Esiste una forma “prima”? In che modo l'attore esiste prima che gli si dia una forma, cioè il personaggio? C'è un “punto vivo” che si contatta? Cosa ne pensa del principio mimico?*
- 35** *Vorrei che ci parlasse del tradimento. Il tradimento delle persone che fanno teatro, delle parole che si fermano sui libri per raccontare il teatro, il tradimento della azioni di chi fa teatro rispetto alla parole dei maestri. Il tradimento fa parte dell'eredità?*
- 36** *Vorrei chiederle se il teatro per lei è una scala che porta in alto, che conduce alla sopravvivenza oppure una scala che torna indietro, che scende nel profondo a cercare e rendere vivi quei principi che ci accomunano tutti, a priori, per la semplice qualità di essere esseri umani.*

*Lavorare sul testo*

**S**e uno vuole rinunciare al testo può rinunciare, non è scritto per costituzione che si debba fare teatro con il testo. Bisognerebbe prima, però, chiarire cosa si intende con la parola testo e con l'espressione "lavorare sul testo". Ci sono due modi: fare lo spettacolo *per* il testo o fare lo spettacolo *con* il testo. Fare lo spettacolo *per* il testo significa prendere un'opera teatrale scritta e analizzarla, studiarla, farle mettere radici nella sensibilità e nell'esperienza storica dei suoi interpreti come anche in quella degli spettatori. E' un cammino che si può fare. A volte anch'io l'ho seguito, poi contingenze esterne mi hanno costretto ad abbandonarlo. I miei attori provenivano da paesi diversi, parlavano lingue diverse, quindi gli spettatori non riuscivano a capire quello che dicevamo. Da questa situazione è nato un altro modo di raccontare a teatro, che rientra in quella vastità di esperienze che la contemporaneità ci mostra. Lo chiamo fare spettacolo *con* il testo: dove l'aspetto narrativo non è dato esclusivamente dalle parole, esse sono solo uno degli elementi che crea l'organismo vivente che è lo spettacolo. E' molto difficile comprendere che la dimensione narrativa possa esser data non solo dalle parole. Io ho otto, nove, dieci attori di cinque, sei nazionalità diverse. Viaggiamo di continuo in altre nazioni, l'Odin ha una struttura itinerante, ha spettatori sparsi un po' in tutto il globo. Direi che allora il meccanismo di informazione mentale non esiste più, e il testo scritto lascia spazio alla sensorialità del testo orale, che non è solo informazione ma soprattutto sonorità.

Gli spettatori dell'Odin si rendono conto che la sonorità è fondamentale, la sonorità dà informazioni e queste, come per la musica, non sono dello stesso tipo di un trattato di filosofia o di un di-



*Min Fars Hus  
(la casa del padre) - 1972  
Foto di Tony D'Urso*



scorso politico. E' tutto un altro tipo di informazioni. Non sono le parole del testo a guidarlo, ma lo spettatore riconosce di essere di fronte a uno spettacolo che "gli dice qualcosa". Io so che affinché una scena di un mio spettacolo "dica qualcosa" a me, che sono il primo spettatore, debbo dimenticarla. Gli attori che hanno lavorato a lungo su quella scena, e magari hanno la piena consapevolezza tecnica del lavoro che c'è dentro, devono comunque dimenticarla. La soluzione di una scena non esclude l'essere in difficoltà, non esclude la sensazione di non capire dove stia andando lo spettacolo, cosa voglia dire. Anzi, in certo senso, non capire, non farsi bloccare dalla comprensione intellettuale, è essenziale.

## *Gli Intellettuali*

**F**in dal mio primo spettacolo, mi sono confrontato con persone che erano, come dire, i miei avvocati del diavolo, persone delle quali avevo una grande fiducia, alle quali chiedevo, verso la fase finale del lavoro, di vedere una filata e di commentarla solo a me, senza che gli attori fossero presenti. Le loro opinioni mi aiutavano a continuare, erano studiosi di teatro, persone sensibili. A volte non avevano ragione loro, ma i loro commenti erano per me occasione di visualizzare quella scena e di riesaminarla alla luce delle loro riflessioni. Per un regista ogni critica, ogni commento è un momento di rielaborazione. Fidarsi di una persona che in pochi minuti possa distruggere quello che hai fatto, o anche solo metterlo in discussione, a volte è faticoso e doloroso, però aiuta, innanzitutto a fare un lavoro che possa sorprendere proprio quella persona, ma soprattutto se stessi. Si parla spesso del rapporto dell'Odin con i cosiddetti intellettuali. Non mi piace questa parola, preferisco studiosi. Comunque, riparto ancora una volta dal presente, da quello che per me è sempre presente, e cioè il passato, la memoria. Le persone che hanno avuto una grande influenza sulla mia vita professionale sono persone morte che hanno lasciato de-

## Colloqui con Eugenio Barba

gli scritti sui quali ho studiato. Tutte queste persone avevano costruito un ambiente, e quest'ambiente non era costituito solo da attori o da specialisti dello spettacolo, scenografi, tecnici, ma c'era anche qualcuno che lavorava con la testa: professori, filosofi, insomma persone che il proprio lavoro se lo portano con sé, nella propria testa, non hanno bisogno di bagagli. Gli "intellettuali". Tutti i più grandi uomini di teatro hanno avuto come *sparring partners*, come avversari amichevoli di boxe, degli intellettuali. Personalmente non amo l'incontro con intellettuali "accademici" di teatro, li trovo noiosi, dato che spesso sono succubi di quello che il passato sembra apparentemente raccontarci e che loro prendono in maniera inerte. Ho sempre avuto l'idea di una storia del teatro che mi raccontasse concretamente la tecnica, la pratica di lavoro, i modi di comportarsi degli attori sul palcoscenico. Invece di solito la storia del teatro si riduce a una storia dei testi, o a biografie degli autori teatrali, oppure a una rassegna di idee, soprattutto di persone che non hanno mai fatto teatro in vita loro. C'è storia del teatro e storia del teatro. Ci sono intellettuali e intellettuali. E' generalizzabile l'esperienza dell'Odin con gli intellettuali? Io vedo altre situazioni, altri gruppi che sono stati capaci di costruire questo tipo di relazione in maniera molto fertile ma molto diversa da quella dell'Odin. Non penso che sia una necessità. La maggior parte dei gruppi credo che soffrirebbe se accanto al loro regista ci fosse uno studioso addirittura con una conoscenza più vasta di quella del regista stesso. Credo che ciò potrebbe creare un momento di annebbiamento nell'attore. Quando nel gruppo l'intellettuale diventa, magari involontariamente, un altro punto di riferimento, è nocivo. Ho conosciuto gruppi che hanno corso questo rischio, perché alcuni registi volevano che l'intellettuale appartenesse al gruppo e parlasse apertamente. C'è il rischio che diventi una sorta di Mefistofele che viene, scruta, guarda e giudica. L'intellettuale può essere utilissimo per aiutarti a scoprire altre particolarità all'orizzonte del tuo modo di fare teatro. Per esempio, durante i laboratori teatrali, quando ci



*El Romancero de Edipo - 1982*

*Foto di Tony D'Urso*



siamo riuniti con gli intellettuali, abbiamo scoperto possibilità che io non avevo mai immaginato. Ma in conclusione credo che a decidere sia la chimica personale delle relazioni.

## *Prime regole di lavoro*

**S**iamo contro l'ingiustizia sociale ma dobbiamo accettare l'ingiustizia esistenziale, che fa sì che alcune persone, come attori, siano più persuasive o più taglienti di altre. E' un'ingiustizia, non esiste democrazia a teatro. Lo spettacolo è il risultato di una sinfonia, non ci deve essere nulla che stoni o scordi.

E' un'orchestrazione, ed è evidente che possa esserci uno strumento che "sopra vive", cioè sta sopra. E' ovvio che se tu lo possiedi, come attore o come regista, devi usarlo, giova all'orchestrazione. Se voi domandaste ai miei attori quali sono i momenti più belli e quali i più brutti tra regista e attore, penso che saprebbero indicarvi molti momenti difficili, e persino dolorosi. Credo di essere stato un regista che ha spesso ferito i suoi attori, perché a volte sono così preso da quello che inseguo che posso essere emotivamente brutale verso le persone che mi sono accanto. I momenti più belli sono anche i più strani. Penso allo sguardo che ci possiamo dare tra di noi quando, per esempio, assistiamo al lavoro di un gruppo di teatro che abbiamo visto imitarci in maniera molto diretta, e subito dopo ci rendiamo conto che hanno le loro ali. In questo momento in cui ci guardiamo è come se sentissimo di avere dei figli, e questo ci fa bene. Come figli li vediamo prendere la loro strada. Dicevo che sicuramente se lo chiedeste ai miei attori vi risponderebbero che io li ho feriti molte volte, sono stato brutale e non era mia intenzione.

Nell'Odin esistono molte tensioni. All'inizio la gente accettava, era un po' più facile direi, si accettava che io avessi più conoscenza, e quindi mi seguivano. Dopo un paio di spettacoli gli attori si sono messi contro, e io stesso avevo acquisito abbastanza esperienza per riconoscere immediatamente la mia incertezza di fronte a quello che non sapevo fare. Le tensioni esistono, è inevitabile. Il nostro compito è te-

*Colloqui con Eugenio Barba*

nerle fuori della sala di lavoro. In sala vigono delle regole, direi un'etichetta che consiste in fondo in tre quattro prescrizioni. Una è quella di non parlare mai per commentare il lavoro dei compagni.

L'unico che al limite può commentare è il regista.

L'attore è sempre molto insicuro e ha voglia di essere appoggiato, riconosciuto, incoraggiato nel lavoro che fa. Se i compagni commentano, le informazioni che l'attore riceve sono divergenti, e lui non sa cosa scegliere, per questo è importante che ci sia solo un tutore, il regista. Il regista può chiedere agli altri cosa pensino e poi decidere sulla base di queste opinioni, ma noi all'Odin non permettiamo di commentare il lavoro altrui. Commentare è un'arte difficile, delicata.

Devi saper dire la verità senza ferire, usare parole che ti consentano di essere sincero ma soprattutto di essere d'aiuto. Un'altra regola è non permettere che il privato entri nella sala di lavoro. All'Odin, c'erano coppie che si stavano sfasciando, ma in sala non avevano il minimo diritto di mostrare quello che stavano vivendo. C'erano persone che avevano scoperto l'innamoramento improvviso e travolgente, ma in sala non dovevano assolutamente farlo vedere. Un'altra regola

fondamentale è la puntualità. In sala vige un'unica legge, quella dell'alpinismo. Tu sei in cordata, legato agli altri per arrivare tutti insieme in alto, non ci sono scale o ascensori, la vetta va conquistata con le unghie e con i denti. Se cadi, porti con te l'intero gruppo. I miei attori sanno che qualsiasi azione stiano compiendo, anche la più piccola, non è per se stessi, è per il gruppo. Possono uccidere, o al contrario rivitalizzare con il loro impegno, il lavoro dell'intero gruppo. Quello che l'attore fa in sala appartiene alla vita collettiva, non gli è consentito di distruggerla. Bisogna vedere ogni azione come un bambino. Non puoi maltrattarlo, devi proteggerlo. Anche se è handicappato, anche se è storpio, devi proteggerlo. Gli attori che banalizzano un'azione, che la trattano come fosse una cosa qualsiasi sono degli assassini. All'Odin le tensioni esistono, come in qualsiasi ambiente, ma fuori della sala; durante il lavoro non esistono.



*Il libro delle Danze - 1974*

*Foto di Tony D'Urso*



## Quando dura un gruppo

**Q**uanto e come può durare un gruppo? Direi che la durata di un gruppo non può andare al di là dei dieci anni. Guardiamo la storia del teatro. Che fosse Stanislavskij col suo Teatro d'Arte, che fosse Copeau in Francia o Brecht in Germania, gli ambienti che hanno creato non hanno mai resistito più di qualche anno, generalmente otto o nove. Persino Grotowski dopo dieci anni ha smesso. Probabilmente anche oggi farebbe ottimi spettacoli. Certo non mancherebbe d'esperienza, ma la relazione particolare che aveva portato a quei risultati incredibili, che hanno cambiato il modo di pensare il teatro in Europa, si è esaurita. Io credo che un gruppo, specie se arriva ad essere conosciuto e accettato, si trovi di fronte ad enormi difficoltà. Tutto il modo di pensare e di fare teatro nella nostra società si orienta sull'originalità, sulla rottura.

Dopo che Grotowski ha creato *Il Principe Costante* che è veramente l'apice, è difficile fare qualcosa di diverso, poiché quello è il diverso. L'attore, Ryszard Cieslak, che è arrivato a quella prestazione non è che poi scende e si inventa qualcos'altro. Quello di Cieslak è stato come una forma di innamoramento, dirompente e appassionato: con il regista, con l'esperienza intima che ha messo in moto il processo, col proprio lavoro.

Ma dopo l'innamoramento viene il matrimonio. Il matrimonio è un'altra cosa. Noi dell'Odin abbiamo vissuto all'inizio momenti di indifferenza, poi ci siamo uniti sempre più per motivi di interesse. Volevamo fare teatro? e allora facciamolo insieme, era un interesse molto pratico. Cominciando a lavorare insieme ci siamo legati a quello che stavamo facendo, diventava nostro. Ci siamo inventati delle giustificazioni, una mitologia tutta nostra.

Ma sempre consapevoli che doveva esserci uno stile, qualcosa di aristocratico. Si può essere beduini, poveri, ma se hai uno stile sei un aristocratico. Poi, come in tutti i matrimoni, c'è un nuovo pericolo: la ripetizione, la routine. Allora comincia la lotta, e ci si deve assumere la responsabilità di combattere con i suoi pensieri.

*Colloqui con Eugenio Barba*

Si supera la ripetitività solo se alla base del gruppo c'è un profondo legame, altrimenti il gruppo stesso a livello mentale non è più stimolato, si crogiola in una serie di giustificazioni che rallentano il cammino e basta. Che cosa è morto davvero?

Ad essere morto è il rapporto. Se alla base muore il rapporto umano, il gruppo teatrale perde l'essenza, i gruppi teatrali si nutrono di rapporti umani. La storia del teatro ci insegna che ogni grande pedagogo ha sempre e comunque avuto bisogno di sangue giovane, di nuove leve. Io invece no, non ho fatto così, sono sempre stato molto legato ai miei attori, persone con le quali avevo condiviso non solo la povertà e le difficoltà, ma soprattutto persone che avevano lasciato giovanissime la loro patria, le loro famiglie, la loro lingua e mi avevano seguito in un altro paese. Avevano accettato di condividere con me parte della loro vita, ma non era certo che questo rapporto non si rompesse. Il tempo in ogni caso non perdona, il tempo uccide. La grande sfida è questa: è possibile mantenere in vita un gruppo? Devo dire che quando sono arrivato ai dieci anni mi sono detto "ancora cinque anni" e poi "ancora due anni" e "ancora tre anni", e poi giorno per giorno, anno per anno, l'Odin è rimasto in piedi reinventandosi sempre nuove dinamiche e nuovi stimoli per non far appassire la relazione.

Perché continuare? Continuo intanto perché è un piacere tenere in piedi un paradosso, un gruppo di teatro che è rimasto attivo quarant'anni ed è ancora in grado di attirare vecchi e giovani spettatori è qualcosa che non è mai esistito nella storia del teatro. E' uno dei miei grandi piaceri. Un altro grande piacere è questo: quando l'Odin verrà dimenticato da tutti, qualcuno leggerà da qualche parte di questa leggenda, di un gruppo di persone, di stranieri di nazioni differenti, credenze politiche differenti, gusti culinari differenti, gusti sessuali differenti, che si sono uniti e sono rimasti a fare teatro insieme per 45 anni. Questa leggenda è, probabilmente, il motivo per cui faccio ancora teatro. Il gruppo di per sé all'incirca dopo sette anni non esiste più, può mantenere il nome, il regista può conti-



*Min Fars Hus - 1972*

*Foto di Tony D'Urso*



nuare, ma il gruppo ha perso la sua identità, questa è la verità. La possiamo verificare in qualsiasi libro di storia, non possiamo negarlo. Bravissimi sono quelli che durano un po' più di sette o dieci anni.

L'Odin è l'eccezione, ma non credo possa o debba diventare il modello di chi comincia a fare teatro. Quando noi ci siamo messi insieme, lo abbiamo fatto perché volevamo costruire uno spettacolo che piacesse, interessasse e commuovesse gli spettatori e nello stesso tempo piacesse, interessasse e commuovesse noi. Mantenere questa motivazione è quello che mantiene in vita il gruppo.

## *Cosa offre il teatro*

**S**pesso mi pongo la domanda: se i miei attori mi abbandonassero, se la municipalità di Holstebro o lo stato danese non mi desse più la sua sovvenzione, per cui tutto inevitabilmente si dovesse sfasciare, che cosa farei? Continuerei a fare teatro?

All'inizio forse no, avrei fatto un altro mestiere. Prima di fare teatro, ero saldatore e guadagnavo bene, fra l'altro sono molto orgoglioso di saper fare quel mestiere. Magari sarei tornato a guadagnarmi la vita in questo modo. Negli anni, però, ho scoperto che per me sarebbe difficile tornare a fare il saldatore, allora oggi sono sicuro che ricadrei nel "vizio" del teatro.

Come lo farei? Lo farei in questo modo: mi cercherei un lavoro che permettesse di mantenere me e la mia famiglia, al minimo. Il problema non è quanto si guadagna, il problema è quanto si spende. Questo lavoro so che si prenderebbe diverse ore della mia giornata, le altre le dedicherei al teatro, lo farei a casa mia, se la mia stanza fosse troppo piccola andrei sotto un ponte.

All'inizio l'Odin Teatret non aveva uno spazio, chiedemmo ad un insegnante di prestarci la sua aula, mettevamo i banchi da parte e la sera dalle sei fino alle dieci provavamo, quando ognuno tornava dal lavoro con il quale si guadagnava il pane, mettendo ovviamente soldi di tasca nostra. La cosa terribile è quando uno aspetta di avere i soldi, le sovvenzioni dallo Stato.

## *Colloqui con Eugenio Barba*

Quando ho cominciato non esistevano le sovvenzioni, è solo negli anni '70 che è cominciata a cadere, saltuariamente, la manna. Penso che se uno vuole fare teatro deve avere un'autonomia economica. Questa autonomia o te la costruisci all'interno del teatro stesso, oppure sfrutti le ore libere che ti concede un altro lavoro. Per anni noi non abbiamo avuto sovvenzioni, allora ci siamo specializzati nella varietà dell'offerta: non solo spettacoli di sala ma anche di strada, animazione nelle scuole, spettacoli con bambini, baratti, pedagogia, collaborazioni con università ...

Questa diversificazione dell'offerta ha fatto di noi una specie di "guerriglieri culturali". Se venite a Holstebro, vi renderete conto di quanto sia diffusa e profonda la presenza degli attori dell'Odin nella comunità cittadina e nelle attività più svariate, attraverso un lavoro assiduo con associazioni di contadini, obiettori di coscienza, sacerdoti, ufficiali dell'esercito...

Sia chiaro, non è che i danesi aspettino di lavorare con l'Odin o collaborare con il teatro. Siamo stati noi a far capire a persone indifferenti o distanti che ciò che avevamo da offrire era importante, anche o soprattutto nel loro interesse. Il gruppo non nasce solo per lo spettacolo, al teatro chiede qualcosa d'altro, nel teatro cerca qualcosa d'altro. Può superare lo spettacolo, come i grandi Maestri, i grandi Riformatori, i grandi Eretici ci hanno insegnato: pensare allo spettacolo per superarlo, questa è la grande lezione del '900.

Voi pensate che Grotowski sia stato sempre accompagnato dal successo? Io sono stato da lui tre anni, e talvolta a vedere i suoi spettacoli non c'era nemmeno uno spettatore. Sei solo?

Sì, sei solo, ma non devi pretendere la compagnia. Comincia a fare uno sforzo. Ancora una volta, è il concetto di sopravvivenza come "vivere sopra". Cominciate a vivere sopra le normali relazioni, i normali modi di trattare gli altri, di accettare se stessi. Così si sopravvive? Direi proprio di sì.



*Ode al progresso - 2003*

*Foto di Tony D'Urso*



## *Mantenere la dignità*

**I**o non voglio, non so costruire ponti anche se mio malgrado l'ho fatto. Sono stato sempre interessato ad una cosa, essere trattato con dignità. Ci sono aspetti della nostra biografia che sono fondamentali, che decidono il nostro modo di essere attori o registi. Ero immigrato al Nord Europa e, come italiano, all'inizio fui trattato male, fui espulso dalla Svezia. Avevamo una pessima reputazione negli anni '50, gli immigrati erano tutti "ladri e magliari". Gli italiani avevano aiutato Franco nella Guerra Civile spagnola, gli italiani erano stati insieme a Hitler ... Quando uno vive il razzismo sulla propria pelle ci sono solo tre soluzioni. O l'accetti perché in qualche modo devi sopravvivere nel senso più terribile della parola; o ti ribelli, ma spesso non vai lontano perché vieni sbattuto fuori visto che loro sono più forti; o trovi una via d'uscita. Nel mio caso, la soluzione è stata straniare la mia condizione di italiano che era vista negativamente.

L'ho straniata diventando un artista, e una parte delle persone – alcune, per carità!, con me sono state molto generose - ha cambiato atteggiamento, hanno iniziato a trattarmi bene in modo differente e a vedermi soprattutto come persona, a prescindere dal fatto di essere un italiano. Non sono interessato a costruire ponti, ma a costruire rifugi personali, a mantenere intatta la propria dignità, mantenere intatta la propria integrità attraverso il teatro. Se vi sentite soli, come può aiutarvi il teatro? Facendo di voi degli esempi di integrità. Attraverso gli altri, spesso nello scontro con gli altri, troverete la vostra dignità artistica. Questa è la vostra avventura, il vostro destino. Io ho vissuto in un paese, la Polonia, un paese socialista dove la gente andava a teatro perché lo Stato li obbligava. Ma se la gente non vuole andare a teatro perché obbligarla? Evidentemente non ne sente il bisogno. Occorre partire da questo: il teatro non è necessario per la maggior parte delle persone. Dobbiamo constatare l'ovvio, e cioè che è la televisione lo spettacolo più diffuso. La televisione è il gusto popolare, ci sono dei programmi in TV che fanno rizzare i capelli molto più di un brutto spetta-

*Colloqui con Eugenio Barba*

colo a teatro. E allora? Direi che questo è uno degli aspetti più affascinanti del fare teatro oggi. Questa è una delle grandi sfide, sapersi inventare il teatro, realizzare un nuovo teatro. La grande rivoluzione del teatro dalla fine del XIX secolo fu che ogni nuova generazione sapeva inventarsi un nuovo teatro, anche a livello tecnico. Occorre ripartire sempre da zero. La rivolta parte innanzitutto da se stessi, dal non accettare quello che sembra il destino, la condizione che ci è imposta, e usare la propria sopravvivenza, la propria capacità di "vivere sopra" quelli che sono i modi di pensare, la propria capacità di non accettare le condizioni di questa nostra società e saper inventare nuovi legami, saper reinventare il teatro. Questa è la vera rivolta. Non è protestare contro il sindaco, contro lo Stato, certo anche quella è una forma di rivolta, ma quando parliamo di rivolta in teatro parliamo di qualcosa che riguarda noi e la nostra morte, il nostro destino. Allora la rivolta è qualcosa che riguarda prima di tutto te, personalmente. *Status quo*, chi decide cosa è lo *status quo*? Alcune volte vi sono delle parole che bisogna saper distruggere, farle schiantare, non prenderle neanche in considerazione. Quando si distruggono queste parole si distruggono anche i modi di pensare attraverso i quali queste parole sono sorte. Dobbiamo abbandonare questi schemi mentali che ci portiamo dietro e che ci tengono prigionieri. Forse è questo il vero "lavoro dell'attore su se stesso" di cui parlava Stanislavskij.



*Le grandi città sotto la luna  
2003 - Foto di Tony D'Urso*

*Cristalli che volano*

**S**e il regista sceglie di riunire un gruppo, in una situazione lontana dal teatro ufficiale e cioè quello dei provini e dei contratti, per intraprendere un progetto comune, e magari non ha soldi, due sono le cose che può offrire a chi lavora con lui: competenza e senso di giustizia. Posta la libertà di scelta degli attori, la



condizione che tiene insieme i gruppi è che il regista deve trattare i suoi attori come un cristallo, cioè come un capitale prezioso.

Ma attenzione, deve essere un cristallo che “vola”. Ovviamente, il cristallo nella realtà non vola. Ebbene, un buon regista deve insegnare ai suoi attori ad essere cristallo che vola, cioè ad essere persone preziose proprio perché possiedono la capacità di andare oltre i consueti modi di vedere e di pensare. Deve farlo attraverso la tecnica che egli infonde in loro con l’abilità e la pazienza di un artigiano. Il regista si trova di fronte a qualcosa di misterioso, di enigmatico, anche solo nel vedere uno degli attori attraversare uno spazio. E non pensiamo a camminate oltre le nuvole o cose del genere, non è di questo che parlo. Parlo piuttosto di un enigma che si rivela, a me regista e primo spettatore, attraverso la presenza dell’attore. Come regista, devi assumerti la responsabilità di far volare i tuoi attori.

Se non lo fai, puoi star sicuro che i tuoi attori ti abbandoneranno. E il percorso va fatto insieme. Se il regista percorre la sua strada egoisticamente, nel disinteresse verso il cammino personale degli attori, questi fanno bene ad abbandonarlo. Qual è infatti il patto tra un regista e i propri attori? Il patto sta nell’impegno totale e incondizionato che entrambi si riconoscono vicendevolmente. Questo ha a che fare con il rispetto, con la vera conoscenza e dignità dell’artigianato teatrale. Si tratta di decidere come vogliamo trattare noi stessi e trattare gli altri all’interno di questa professione e del nostro ambiente creativo. Perché il teatro non è solo una questione di estetica o di rapporti e scontri con un testo. Il teatro è soprattutto l’incontro con l’altro che a volte è molto lontano da noi, attraverso la costruzione di regole di vita, la condivisione di consuetudini artigianali, l’analisi talvolta razionale e lucidamente fredda, che però mira a scaldare i cuori degli spettatori. Ognuno si sceglie i tempi e i modi del proprio cammino, ovviamente, ma se siete dei registi, non aspettatevi dai vostri attori qualcosa in cambio se voi per primi non vi siete messi in gioco con loro, rendendoli partecipi anche delle vostre debolezze. All’attore dovete dare almeno il doppio di quanto lui dà a voi. Di per sé la natura dello spettacolo è fragile. Il regista quindi ha il dovere di assicurare ai suoi attori una disciplina, che non è ordine,

*Colloqui con Eugenio Barba*

è amore. Amore anche per l'attesa, per la crescita collettiva dello e nello spettacolo, attraverso le esigenze del regista, che ha la responsabilità di far volare i suoi attori. Dall'altra parte gli attori, attraverso un lavoro costante e minuzioso, devono mettersi in condizione d'apprendistato e garantire al regista l'osservanza di quella disciplina senza la quale non può esserci l'assimilazione di un sapere tacito. Lavoro costante e minuzioso: non significa lavorare senza fatica, anzi. Il raggiungimento di un sapere tacito è estremamente faticoso, ma ci pone nella condizione che io chiamo quella dell'esperto macellaio: sapremo sempre ed esattamente dove far entrare la lama per meglio tagliare.

Essere attori è questo: sapere con precisione dove e come far passare una lama affilata in un corpo inerte. Questo è l'artigianato dell'attore: l'assimilazione del suo sapere tacito lo rende capace di lasciare tracce dentro corpi inerti. Questa è la sua sapienza teatrale. Quando vedo giovani registi che non sanno abbastanza, non hanno attraversato questi meccanismi di assimilazione con e per gli attori, è un dramma. Del resto, ricordate, non esiste una scuola che insegni ad essere regista. Si può diventare regista solo attraverso l'osservazione. Il regista è tale se dall'inizio fino alla fine è in grado di impastare gli elementi più eterogenei fra loro, se è in grado di fare il vuoto per seguire il processo di costruzione di uno spettacolo dall'origine alla fine. La miglior scuola è l'osservazione, questo ricordatelo sempre. Spesso rifletto su come io sono diventato regista. Nel '64, quando ho iniziato, non esisteva nessuna cultura alternativa ai meccanismi dei teatri ufficiali, non esistevano neppure sovvenzioni. Allora, cosa ho fatto? Sopra la mia porta ho scritto TEATRO. Le persone in partenza non mi hanno considerato come teatro, poi finalmente un giorno un critico ha detto "sì, questo è un teatro". Nessuno di noi aveva grande esperienza. Avevo riunito intorno a me attori rifiutati dal teatro ufficiale, e proprio per questo all'inizio per me, per i miei attori, sono stati preziosi i libri, sono stati i nostri primi maestri. Penso che il regista possa permettersi tutto, non esistono

*Itsi Bitsi - 1991**Foto di Tony D'Urso*



professioni nelle quali il potere sia accentrato così fortemente nelle mani di una sola persona. Il regista può permettersi di far fare ai suoi attori quello che vuole. Se il regista pretende un cambiamento, lo spiega e lo giustifica, e l'attore è obbligato a farlo, o perlomeno a provarci. Il regista ha un potere immenso. Il regista non deve mai parlare di etica, mai. Deve incarnare l'etica, è così che contagia i suoi attori, attraverso quello che fa e quello che dice, ma mai parlare di etica, è proibito. I preti parlano di etica, i filosofi. I registi no.

I registi parlano di problemi tecnici, di come risolverli e aiutare a risolverli. Il regista è il responsabile di un'azione comune condivisa. E' lui che deve creare un ambiente ricco di stimoli, che inizialmente debbono andare in una direzione comune, per creare un'identità di gruppo. Poi, quando ci sono le basi di una biografia, tecnica ma non solo, comune e condivisa, all'incirca dopo due tre anni, l'educazione non deve più essere comune, ma divenire sempre più personale. Se all'inizio la tendenza è una forza centripeta, per creare il tutto, quasi un organismo compatto, dopo due tre anni è importante sottolineare e sviluppare le tendenze di ogni membro del gruppo, lasciando che trovi quelle che sono le sue ossessioni, i suoi malesseri, le sue paure personali, per poi riportare il tutto dentro il gruppo. Il processo di lavoro per un attore credo sia strettamente personale, e quindi diverso da attore ad attore. Quello che m'interessa è proprio il confronto con un'intimità dell'attore che sento di accettare e rispettare. Come regista, posso domandare di intervenire nel processo che porta al risultato finale, cercando dagli attori che muovano in me qualcosa, che mi colpiscano, che arrivino a persuadere me che sono il primo spettatore. Se c'è una cosa che non sopporto a teatro è l'indifferenza, perciò credo che se non sono mosso io tanto meno lo potrà essere lo spettatore.

La continuità delle prove, anche dopo il debutto dello spettacolo, la ripetizione è salvaguardia, è protezione delle cose fissate ma anche punto di partenza per sorprendere noi stessi attraverso nuovi schemi, nuove sonorità. Sorprenderci ed essere sorpresi, mai cadere nella certezza vanitosa del fissato.

E' tecnica, certamente, ma ricordate: non esistono regole.

## Colloqui con Eugenio Barba

## L'ambiguità

A livello di struttura drammaturgica, cioè di successione di eventi sensoriali o dinamici ma anche eventi narrativi, ogni spettacolo è ambiguo. Ogni vera opera deve essere ambigua. Dentro la struttura dell'opera, bisogna inserire in maniera consapevole dei virus, per destabilizzarla: virus che costruiscano come un'antistruttura. C'è stato uno spettacolo che, come regista, non ero in grado di rivedere. Era uno spettacolo nato e costruito sulla base di un sentimento che non mi appartiene, l'odio. *Il Vangelo di Oxyrhincus*, a differenza di altri spettacoli che mi sorprendono ogni volta che li rivedo, mi risputava addosso questo sentimento che non provo quasi mai.

Lo spettacolo era nato da una forte avversione verso la dittatura instauratasi in Polonia in seguito al colpo di Stato di Jaruzelski, che costrinse Grotowski all'esilio. La Polonia è il Paese dove sono cresciuto professionalmente, dove ho imparato il mestiere, dove ho conosciuto persone che hanno rappresentato dei modelli di come ci si deve comportare sotto una dittatura, sotto le coercizioni. Rivedere queste persone alle quali ero profondamente legato, rivederle venti anni dopo, negli anni '80, ricadere nel buio è stato terribile. Questo spettacolo mi riportava indietro quell'odio, non riuscivo a rivederlo. E' stato un periodo in cui ho abbandonato gli attori, non li seguivo in tournée. Forse è stato questo, per me, lo spettacolo più ambiguo. Credo che quando un regista fa uno spettacolo, lo stato d'animo che lo caratterizza al momento dell'inizio e durante il processo di costruzione si infila nella struttura tangibile dell'opera. Adesso per me è difficile ricordarmi dell'odio, lo avrei già dimenticato se non mi ricordassi di aver fatto uno spettacolo che s'intitola *Il Vangelo di Oxyrhincus*. E' come se gli spettacoli mi riportassero gli strati di quella vita interiore, dei paesaggi personali che ho attraversato, che sono dietro, e che adesso vedo con altri occhi, con un'altra sensibilità.



*Il vangelo di Oxyrhincus*  
1985

## *Spettatori modello*

**M**i chiedo se uno spettacolo può valere dovunque. Dipende dal contesto. Se prendo uno degli spettacoli più straordinari della nostra storia teatrale e lo porto, ad esempio, in un villaggio dell'Arabia Saudita, so che quello spettacolo non funziona, è un problema di convenzioni, un problema di contesti. Ma per me la vera domanda è un'altra. Quando faccio uno spettacolo, ad un certo momento del processo mi rivolgo agli spettatori. All'inizio no, all'inizio sono interessato piuttosto a quello che l'attore mi porta, devo dargli il più possibile di informazioni, stimoli, incoraggiamenti, suggerimenti, affinché mi conficchi una freccia da qualche parte. Una volta che l'attore è riuscito a creare quest'immagine di un albero trafitto, debbo costruirci intorno la cornice.

Questa cornice è quello che chiamo la drammaturgia narrativa. Però per me il vero lavoro, specifico del teatro, è quello che chiamo la drammaturgia organica: la freccia conficcata nell'albero, che ha una sua forza, crea un'immagine che colpisce. Alla fine del processo delle prove, dove c'è tutto quello che gli attori hanno costruito, devi poter mettere in movimento l'immaginazione e i sensi dello spettatore. Ma quale spettatore? E' importante per me, come regista, avere degli spettatori modello ai quali mi rivolgo, uno alla volta, durante le prove. Alla fine del processo di costruzione io non sono più dalla parte degli attori, sono con e tra gli spettatori. Lo spettatore per esempio, è come un bambino, lo spettacolo lo deve interessare, ne deve essere catturato e affascinato come lo sarebbe un bambino. Lo deve intrigare anche se non capisce. Può essere spaventato, mettersi a ridere, chiedersi perché sono così grotteschi questi giochi di grandi, ma per quelle due o tre o sei ore, lo spettacolo deve dire qualcosa a questo bambino. L'aspetto interessante dello spettatore bambino è che non ha capacità di astrazione, non ha capacità di vedere al di là della letteralità dell'azione. Quello della letteralità dell'azione è un aspetto fondamentale da tenere in considerazione nel rapporto con gli spettatori. Un altro dei miei spettatori modello è un



*Colloqui con Eugenio Barba*

cieco. Se un cieco assiste allo spettacolo, non vede le azioni degli attori, però sente dei suoni. Allora, come permettere al cieco di "vedere" lo spettacolo? E' la sonorità la soluzione, il tuo lavoro deve essere consapevole della sonorità, affinché sia permesso al cieco di immaginarsi visualmente quello che sta avvenendo, attraverso i suoni. Un altro spettatore modello è un sordo che, come in un acquario, vede ma non sente. Allora, la soluzione è il raccontare dietro le azioni. Uno può raccontare tramite le parole, uno può raccontare tramite le azioni, ma c'è anche un altro modo di raccontare e cioè raccontare dietro le azioni. Le azioni raccontano qualcosa e dietro questo racconto, questa successione di informazioni, si racconta anche un'altra cosa, quello che sta sotto permette di immaginare i suoni. Vi è uno spettatore che non sa niente di teatro, ma che è cresciuto nella cerimonialità, io lo chiamo "il cannibale della Papuasìa". Improvvisamente, viene a vedere uno spettacolo e, non sapendo nulla di teatro, si spaventa. Se vede Otello che sta strangolando Desdemona non riesce a capire, perché a differenza di altri spettatori non è abituato alla finzione del teatro. Però riconosce qualcosa, riconosce una formalizzazione del comportamento, una ritualità che nulla ha a che vedere con la metafisica ma ha a che vedere con una maniera di riunirsi come tribù, come comunità, per affrontare fantasmi e demoni comuni. Quando si passa dal tempo quotidiano al tempo extra-quotidiano, il tempo della finzione teatrale, quando si entra in questo nuovo spazio, questo nuovo spazio vuoto diventa saturo di fantasmi, di energie. Possiamo chiamarle personaggi, possiamo chiamarle azioni. Io le chiamo fantasmi. C'è una realtà che agisce concretamente su di me a tutti i livelli - irrazionale, razionale, emotivo - e allo stesso tempo questa realtà non ha nulla a che vedere con la realtà in cui vivo. E' questa la vera "creatura" dell'attore, un'altra realtà. L'attore deve riuscire a dare al "cannibale della Papuasìa" l'esperienza della cerimonia, deve riuscire a trasportare lo spettatore in un comune rito collettivo. C'è, infine, lo spettatore che conosce tutto. Io lo chiamo Borges. Borges ovviamente riconosce qualsiasi azione, qualsiasi citazione,

*Ode al progresso - 2003**Foto di Tony D'Urso*

qualsiasi allusione. Di fronte a uno spettacolo dell'Odin, però, viene trasportato in una dimensione confusionaria ma, io credo, per lui non meno efficace. C'è una nostra diversità che comincia a diventare riconoscibile anche formalmente, per questo chi viene a vedere uno spettacolo dell'Odin per la prima volta rimane molto confuso, si domanda perché le persone che vede si stiano comportando in quel modo. E' come se l'essere persona dell'attore diventasse parte del personaggio. Alla fine, l'organismo vivente dell'attore diventa come una goccia d'acqua e, dovunque tu vai, lo spettatore è qualcuno che osserva questa goccia d'acqua al microscopio relazionando l'intero spettacolo alla sua biografia personale e al suo contesto storico. L'esperienza con l'Odin mi ha insegnato che alcuni spettacoli in alcuni contesti vengono percepiti come ricerca teatrale, in altri contesti come tragedie nazionali.

Per esempio in *Kaosmos*, fra le tante storie che racconta, c'è la novella di Kafka del contadino che vuole entrare nella Legge e il guardiano lo fa attendere. Lo fa attendere tutta una vita. Sempre nello stesso spettacolo viene raccontata un'altra storia, quella di una madre che cerca il figlio rapito dalla Morte. E' una fiaba di Andersen. In Danimarca, Kafka e Andersen sono delle icone letterarie

riconosciute che nulla hanno a che fare con qualcosa di storicamente tragico o doloroso. Quando abbiamo portato *Kaosmos* in Cile, è capitato che proprio in quei giorni nella Piazza del Palazzo c'era un gruppo di indiani Mapuche che stava davanti alla "porta della legge", in attesa di essere ricevuto per poter rivendicare la terra e protestare contro i soprusi subiti. Così, il nostro spettacolo è diventato uno spettacolo politico. E non solo per gli indiani Mapuche in attesa. La storia della madre che cerca il figlioletto rapito dalla Morte s'è identificata con la resistenza delle

madri argentine di Plaza de Mayo che si sono opposte alle autorità militari per reclamare i cadaveri dei figli. Il nostro spettacolo ha assunto connotati che mai avremmo immaginato. Il con-



*Kaosmos - 1993*

## Colloqui con Eugenio Barba

testo e le biografie personali di ognuno possono permettere a questa goccia d'acqua di andare dappertutto ed essere percepita in modo diverso da luogo a luogo.

## Sogni

**P**er me i sogni sono molto importanti. Sognare, immaginare, come quando ho iniziato, che un amico lontano fosse tra i miei spettatori, che un giorno Grotowski potesse venire a vedere un mio spettacolo... Avevo sempre dei sogni, sognavo di fare uno spettacolo che sorprendesse quanto la Turandot di Vachtangov. Sono sogni magari infantili, ma li ho ben presenti ogni volta che comincio ad imbastire uno spettacolo, e allora mi metto alla ricerca disperata di soldi e, dopo averli trovati, mi metto alla ricerca disperata di persone che abbiano la stessa voglia di buttarsi con me nell'avventura. Adesso, per esempio, sto lavorando ad uno spettacolo e sono in pieno stato onirico.

Si chiama *Il matrimonio di Medea*. Sto sognando come potesse essere il matrimonio di Medea. Noi conosciamo la fine, a me invece interessa questo segmento della storia, immaginarla giovane, bella, dolce, innamorata di questo greco, questo guerriero che è Giasone. Come rappresentare questo evento di sensualità, di vitalità, quando il diverso affascina, e simultaneamente mostrare una ragazza che brucia? E' un sogno. Non ho attori, non ho soldi, non ho organizzatori, ma funziona questo sogno? Io trovo adesso grande soddisfazione ad alzarmi ogni mattina e pensare a Medea, il sogno è fondamentale. Se non hai sogni di questo tipo, di questa forza, non puoi dilatare le tue potenzialità mentali, la capacità di resistere. E soprattutto il sogno ci fa scoprire che siamo vivi, che possiamo prendere delle decisioni, che possiamo convincere altre persone. Bisogna lasciarsi possedere dai sogni.



*Il Sogno di Andersen*  
1990



## *Tornare all'inizio*

**P**er me è molto utile ritornare sempre all'inizio, per capire come sono arrivato ad oggi. Agli inizi, non avevo molta esperienza, in realtà non sapevo fare niente come regista. Avevo visto qualcuno fare degli spettacoli, ma quando cercavo di imitare quello che aveva fatto Grotowski mi rendevo conto che i miei giovani attori erano incapaci di arrivare agli stessi risultati. Per cui non ci volle molto tempo per capire che tutto quello che avevo visto e volevo applicare di Grotowski non funzionava con i miei attori.

Ho dovuto inventarmi qualcosa. Noi, per esempio, imparavamo a memoria partiture di pantomima, un'arte importantissima il cui unico esempio radicale - veramente travolgente e scioccante - che avessi mai visto, era quello di Marcel Marceau. All'inizio, mi capitava di inserire nello spettacolo dei frammenti di pantomima. Come regista, guardavo questi frammenti, mi piacevano però stranamente non mi dicevano niente, non mi convincevano, erano letteralità e nient'altro.

La pantomima si fermava lì. Allora, come trasformare questa disciplina formale della pantomima in qualcosa d'altro, in modo che potesse rimanere quella presenza, quella forza che la pantomima possiede nell'espressività fisica dell'attore, e nello stesso tempo non farla riconoscere allo spettatore solo "alla lettera"? Così cresceva dentro di me questo bisogno di prendere delle situazioni anche formali, tecniche, e di conservare quello che era lo scheletro e levarne l'epidermide, cioè quello che permette e quasi obbliga a riconoscere "alla lettera". Per questo, posso dire di non aver mai avuto problemi di commistioni. Se improvvisamente un attore si mette a cantare un'aria d'opera nel mio spettacolo, mi devo concentrare a fare in modo che lo spettatore non dica solo "ah, questa è Madame Butterfly, l'opera di Puccini", ma al contrario abbia una specie di cortocircuito che gli fa vivere quell'aria in tutto un altro modo, dimenticandosi del genere particolare dal quale è tratta. Questo è il procedimento di lavoro da seguire nel mettere insieme, impastare i diversi elementi formali e stilistici dei quali oggi tutti ci serviamo. Ogni volta dobbiamo ricostruire da zero. Tornare all'inizio.

## DUE PREMESSE

1

Quello tra scena e libri è un rapporto tanto concreto e fecondo per chi lo vive nel proprio lavoro, quanto invece diventa pretestuoso e sterile allorché se ne parli solo in teoria. Vale sia per chi pratica il teatro dalla parte della scena, sia per chi lo pratica dalla parte dei libri. Per gli “uomini di scena”, i libri sono il magazzino del nuovo, come l’ha chiamato Fabrizio Cruciani. Dentro ci sono le esperienze del passato, senza le quali si resta bloccati solo ai bisogni del presente. Per gli “uomini di libro”, la scena è il banco di prova ultimo delle loro ricostruzioni storiche e dei loro inquadramenti teorici. E’ una delle raccomandazioni più frequenti di Eugenio Barba agli “intellettuali”: scrivere nel più rigoroso rispetto della deontologia professionale, ma pensando che *in ultimo* potrà esserci un teatrante a leggere, al quale si deve in qualche modo essere utili.

*Uomini di scena e uomini di libro* (Il Mulino, Bologna 1995) è il titolo di un libro di Ferdinando Taviani, studioso di teatro e membro – con la qualifica di “consulente letterario” – dell’Odin Teatret. Ne riportiamo alcune righe, in cui sintetizza il rapporto scena libri, parlando di “spazio letterario del teatro”.

La nozione di spazio letterario del teatro non è così ovvia come sembra. Non indica solo l’insieme dei testi letterari drammatici, ma tutta quella letteratura che *fa teatro* anche senza dramma: facendo critica, storia, polemica, memoria e racconto. Le opere letterarie teatrali possono essere testi drammatici, o visioni. Quest’ultimo termine parrà strano. Ma bisogna rendersi conto che alcune delle



*Min Fars Hus - 1972*  
Foto di Tony D'Urso



opere fondamentali del teatro del Novecento sono “teorie” che hanno la consistenza di un’opera creativa non meno d’un complesso di testi drammatici o di spettacoli. Alcune di queste teorie (si ricordi che tale parola originariamente significava *visioni*) non vanno considerate come discorsi *sul* teatro, ma come vere e proprie opere *di* teatro. Sono uno dei modi di *fare teatro*.

Guardiamo il panorama europeo d’inizio Novecento: artisti come Craig o Artaud hanno lasciato un segno indelebile non attraverso i loro spettacoli (rarissimi e nel caso di Artaud forse mal realizzati), ma attraverso libri in cui parlano di un teatro possibile. Anche gran parte dell’influenza di Brecht deriva dal teatro che egli realizzò in forma di “teoria”, benché Brecht sia stato anche un grandissimo drammaturgo e (dopo il rientro a Berlino Est alla fine della guerra) un grande regista [...]

*Fare teatro* ha molte possibilità: allestire spettacoli, oppure scrivere pièces, o immaginare ed organizzare scuole e laboratori per le arti della scena (come hanno fatto quasi tutti i grandi maestri del Novecento, da Stanislavskij a Copeau, da Mejerchol’d a Craig, fino a Grotowski, a Brook, a Decroux, a Barba), oppure ancora ricostruire l’immagine di un teatro assente, attraverso una visione profetica o storiografica [...] Lo spazio letterario del teatro comprende tutto ciò che dalla letteratura si riversa nel mondo degli spettacoli e che dagli spettacoli rifluisce nella letteratura.

E’ un luogo turbolento d’oggetti mutanti, che comprende, come s’è detto, le *visioni*, ma anche la letteratura degli attori, le loro memorie ed autobiografie, la trattatistica, tutto quello che a partire dal teatro diventa racconto cronaca memoria (pp. 13-16).

## 2.

**I**l seminario *La sopravvivenza del teatro* non nasce dal nulla. Ha una storia. Il che significa che potrà avere un futuro, questo almeno è ciò che tutti noi della Biblioteca ci auguriamo. Quello che segue è l’articolo di Silvia Ruffini, in cui si racconta quella storia e se ne auspica il futuro.

*Colloqui con Eugenio Barba*

*Il viaggio dell'Odin tra scena e biblioteca*

Qualche mese fa, un gruppo di studiosi ha fatto una petizione per scongiurare l'annunciata chiusura agli utenti della Biblioteca Vaticana, per tre anni. Quella petizione ci ricorda che i libri non sono solo dei volumi di carta depositati in appositi contenitori. E che, di conseguenza, le biblioteche non sono solo i contenitori per accumulare e conservare quei volumi di carta. I libri devono vivere; la biblioteca, oltre ai compiti istituzionali di accumularli e conservarli, ha anche il compito di far vivere i libri. Si parva licet, vale anche per una piccola biblioteca universitaria come la "Biblioteca di Area Delle Arti- Sezione Spettacolo Lino Miccichè" dell'Università Roma Tre, alla quale questo articolo è dedicato. Anzi, vale a proporzioni invertite. La Biblioteca Vaticana è frequentata soprattutto da studiosi, la nostra biblioteca soprattutto da studenti. Mentre per gli studiosi il libro può essere anche un fine a se stesso, per gli studenti o è l'avvio d'un percorso di cultura che magari s'allontana dai libri di partenza, o rischia di non essere niente.

*Il seminario  
La sopravvivenza del Teatro*

**EUGENIO BARBA ALLA BIBLIOTECA "LINO MICCICHÈ"**

I libri in vita li abbiamo proprio visti, noi personale della biblioteca e il centinaio di persone presenti, in gran parte studenti ma anche studiosi di teatro e giovani attori, in occasione del seminario *La sopravvivenza del teatro*, tenuto da Eugenio Barba il 4 giugno di quest'anno. Cento persone, va detto, perché il locale non può ospitarne di più, per ragioni di sicurezza. Tenendo conto della situazione particolare in cui si sarebbe trovato – una biblioteca non è una sala di lavoro per attori – Barba aveva chiesto di dargli uno spunto per cominciare.

Non sapendo che fare, è venuta l'idea di fargli trovare sul tavolo, oltre all'acqua minerale di prammatica, una pila dei libri dei suoi inizi: Stanislavskij, Mejerchol'd, Ejzenštejn, Decroux, Artaud, Gro-



*Locandina realizzata per il seminario "La sopravvivenza del teatro"*

towski ... Ha funzionato. Barba li ha presi in mano uno ad uno e li ha fatti rivivere, ricordando gli anni in cui gli unici maestri per lui potevano essere solo quei libri, purché usati come stimoli ad avventurarsi in un proprio percorso culturale. Ha parlato anche delle biblioteca come luogo fisico, e di quanto ne sia efficace il silenzio se dei libri si vogliono ascoltare le voci. Poi ha chiesto di fargli domande per iscritto. Cento erano i presenti, di domande ne sono arrivate di più, e Barba ha risposto a tutte quelle che ha potuto nelle quasi cinque ore, intense e a tratti emozionanti, che è durato il seminario.

Locandina realizzata per  
il ciclo di appuntamenti  
"Libri in Cattedra"

## Le attività culturali in biblioteca

### I PROGETTI 30%

L'incontro con Eugenio Barba, che la biblioteca intende documentare con la pubblicazione degli atti, è stato la conclusione di un laborioso percorso, che racconterò un po' alla rinfusa, cominciando comunque dall'inizio. All'inizio c'è il Progetto speciale 30% *Nodi del Novecento teatrale*. Formula burocratica per indicare dei progetti, con l'obiettivo specifico di qualificare e valorizzare la biblioteca, che i Dipartimenti propongono al Consiglio scientifico, l'organo istituzionale che definisce gli indirizzi della biblioteca. Una volta approvati, l'Ateneo concede un finanziamento al Sistema Bibliotecario di Ateneo (SBA) per la loro realizzazione. Tra i più significativi ricordo:

**Libri in cattedra:** ciclo di lezioni-presentazione di libri, soprattutto ma non esclusivamente scritti da docenti del Dipartimento di Comunicazione e Spettacolo e usati come testi nei relativi corsi; non presentazioni tradizionali, ma vere e proprie discussioni, lezioni a più voci con la partecipazione degli studenti. L'obiettivo è quello di illustrare non tanto ciò che il libro è, quanto il lavoro di ricerca, riflessione, confronto con lo stato dell'arte, che vi sta dietro. A *Libri in cattedra* ben presto il



## Colloqui con Eugenio Barba

singolo “libro di testo” ha cominciato ad andare stretto. L’iniziativa s’è quindi ampliata a *Libri in cattedra*, *forum* e a *Libri in cattedra*, e *in scena*: rispettivamente discussioni su nodi di interdisciplinarietà, e presentazione di quei particolari libri che non sono scritti su artisti ma da artisti. In complesso, dall’anno di nascita 2005-2006 *Libri in cattedra* ha tenuto otto appuntamenti; da qui l’esigenza di lasciarne traccia, anno per anno, attraverso una pubblicazione interna della biblioteca. Chi sostiene che gli studenti siano sempre più lontani dai libri è invitato a ricredersi partecipando al prossimo appuntamento.

**Carta canta:** rassegna di proiezioni/audizioni di parti di opere liriche, accompagnate dal commento di specialisti. L’obiettivo è quello di avvicinare gli studenti al teatro musicale e valorizzare la sede della biblioteca e il suo patrimonio, segnatamente nel settore degli audiovisivi di musica lirica. Le videoproiezioni di spettacoli presentati in stagioni operistiche, sono state fornite dall’Archivio del Teatro dell’Opera di Roma. Come per *Libri in cattedra*, chi sostiene che gli studenti siano sempre più lontani dalla musica lirica, è invitato al prossimo appuntamento. Che ci sarà senz’altro, dopo i sei della passata edizione tra maggio e giugno 2007, proprio “a grande richiesta” anche degli studenti.

**Teatro in rete:** consistente nella compilazione di schede critiche standard, di materiale bibliografico di argomento teatrale acquisito in biblioteca, vere e proprie piccole recensioni, a cura di laureandi e dottorandi di Roma Tre, da immettere nel sito della rivista *Teatro e Storia* ([www.teatroestoria.it](http://www.teatroestoria.it)).

**Antologie commentate audiovisive:** In collaborazione con il Laboratorio Audiovisivi, il progetto ha portato alla realizzazione di tre video, antologici e interpretativi dei testi in possesso della videoteca e della biblioteca, relativi al precinema, al cinema delle origini e al cinema classico americano.



Locandina realizzata per la rassegna “Carta Canta”

### POSSIAMO TORNARE ALL'INIZIO.

**A**pprovato nel 2005, il Progetto speciale 30% *Nodi del Novecento teatrale* si pone l'obiettivo di qualificare la biblioteca e la videoteca, per l'ambito dello spettacolo dal vivo, attraverso il rapporto con i Centri di ricerca internazionali specificamente dedicati allo studio e alla raccolta documentaria sul teatro del Novecento. A tale scopo la biblioteca ha stabilito rapporti con il CTLS (Centre for Theatre Laboratory Studies) facente capo all'Odin Teatret e, con l'obiettivo di diventare un qualificato punto di riferimento in Italia per lo studio dell'Odin, ne ha acquisito parte dell'ingente patrimonio di testimonianze: libri, manifesti e programmi di sala, numeri monografici di riviste, video sugli spettacoli e dimostrazioni di lavoro.

## *La biblioteca al lavoro*

### LA COSTITUZIONE DEL "FONDO ODIN"

**C**ertamente, non ci eravamo resi conto di quale "sfida" ci eravamo portati in casa. Il materiale acquisito in vista di un costituendo "Fondo Odin" era atipico, per una biblioteca abituata prevalentemente a trattare quei "volumi di carta" che sono i libri prima che comincino a vivere. Non senza difficoltà, il Fondo è stato ora catalogato ed è disponibile in biblioteca e interamente consultabile dal catalogo di Ateneo (<http://opac.sba.uniroma3.it>). I manifesti in particolare, in attesa di una collocazione idonea a consentirne la consultazione una volta terminata la mostra in cui sono stati esposti, sono visibili in catalogo grazie a un link dalla scheda catalografica all'immagine digitalizzata. Inoltre la biblioteca, per raggiungere un'utenza che, ad oggi, si configura come remota in senso fisico e concettuale, ha allestito una pagina web (<http://host.uniroma3.it/biblioteche/download/Sfogliando%20l'Odin.rtf>) che, oltre a consentire l'accesso al fondo attraverso il catalogo di Ateneo, offre servizi di reference, di assistenza nelle ricerche bibliografiche, spoglio dei periodici della biblioteca, bibliografia di e sull'Odin Teatret e link utili alla ricerca.

## L'Odin Teatret in mostra

**D**i questo materiale ci hanno colpito da subito, per il loro intrinseco valore artistico, i manifesti, sia degli spettacoli che delle varie iniziative culturali dell'Odin. E' nata così l'idea di metterli in mostra per la giornata inaugurale dell'anno mondiale del libro (Torino capitale mondiale del libro con Roma, 23 aprile 2006). La mostra, dal titolo *Odin Teatret in mostra: i manifesti* si è svolta alla biblioteca "Luigi Grassi", per il solo giorno del 23 aprile 2006, ed ha costituito l'anteprima della ben più ampia mostra *Odin teatret: immagini di un'avventura teatrale* alla Casa dei Teatri di Roma, dal 16 marzo al 15 aprile 2007. La mostra, che offre la documentazione iconografica dell'intera teatrografia e di alcune delle numerosissime e variegata iniziative culturali dell'Odin Teatret, ha costituito un momento di spicco del progetto *Nodi del Novecento teatrale*; è inoltre uno dei risultati del tavolo di trattative in corso tra il Comune di Roma e le Università romane.

Le frasi di apprezzamento, spesso commoventi, accolte da molti tra i numerosissimi visitatori accanto alle loro firme, ci assicurano che la mostra, oltre ad essere stata vista, ha comunicato entusiasmo. Nella scelta del materiale da presentare, la biblioteca, che ha collaborato con l'Assessorato alle Politiche Culturali del Comune di Roma, ha operato una selezione sul filo conduttore delle immagini, scegliendo di far parlare l'Odin Teatret attraverso il linguaggio ad essa più consono: quello dei manifesti, dei video, dei programmi di sala. Gli autori dei manifesti sono spesso artisti attivi, oltre che nel campo delle arti figurative, anche in quello dello spettacolo in generale, e in particolare dell'Odin Teatret. E' il caso di Dario Fo che, pur estraneo al gruppo, con il suo disegno per il 25mo anniversario ha



*Locandina realizzata  
per l'anteprima  
della mostra  
sull'Odin Teatret*

*Eugenio Barba e  
Julia Varley alla mostra  
al Festival di Andria*



voluto testimoniare una sua vicinanza artistica, e non solo, con l'Odin Teatret. Per offrire la documentazione iconografica di tutti gli spettacoli dell'Odin si è scelto di integrare con le foto di scena quelli privi del riferimento figurativo "ufficiale" del manife-



*Locandina realizzata  
per la mostra "Odin  
Teatret: immagini  
di un'avventura teatrale"*

sto. Tony D'Urso, fedele compagno di viaggio e fotografo ufficiale dell'Odin dal 1972, ha saputo cogliere, nei suoi scatti, il dinamismo degli spettacoli, delle attività culturali e dei viaggi dell'Odin. Sempre sul filo conduttore delle immagini, accanto ad una tradizionale rassegna video il programma della mostra comprende anche quattro "video a memoria", come sono stati chiamati, in cui le immagini di uno spettacolo, un incontro, un'esperienza con l'Odin Teatret hanno preso forma attraverso la memoria e il racconto dei protagonisti che le hanno vissute. Dopo il periodo alla Casa dei teatri la mostra è proseguita in altre tre biblioteche comunali di Roma, fino al 28 luglio. Dal 24 agosto al 23 settembre 2007 sarà al Festival di Andria - Castel dei Mondì - [www.casteldeimondi.it](http://www.casteldeimondi.it). L'edizione di quest'estate, che si occuperà di "travestimenti e mascheramenti" ospiterà, in un progetto tra il 31 agosto e il 2 settembre, l'Odin Teatret con la presentazione dello spettacolo *Le Grandi Città sotto la Luna* e la Mostra sull'Odin. Così, in qualche modo, il giro si chiude. La biblioteca esce dal suo contenitore fisico e viaggia concretamente nei luoghi da cui i libri prendono materia per nascere. Il seminario di Eugenio Barba anch'esso ha chiuso un giro: anche se abbiamo la speranza – e pure il timore – che non sia stato l'ultimo giro.

*Colloqui con Eugenio Barba*

## *Una giornata da bibliotecaria:*

### IL DIFFICILE COMPITO DI FAR VIVERE I LIBRI

Il libro non consiste solo in un supporto fisico e in un testo scritto da conservare e trasmettere nel tempo e nello spazio. E' anche una rappresentazione fisica della mente dell'uomo; per dirla con Jorge Luis Borges, un'estensione della sua memoria. Mentre le parole, per quanto pregnanti, vivono un tempo effimero (*verba volant*), il testo scritto e quindi il libro permette a uomini lontani nel tempo e nello spazio di dialogare tra loro e di stabilire relazioni nel senso più ampio del termine, in una sorta di vera comunità di spirito.

Se un libro non ha prodotto questo effetto, di essere punto di partenza di un percorso culturale o di vita, di aver comunicato qualcosa che continui a vivere nel lettore anche quando il libro sia stato riposto nello scaffale, rimane un oggetto morto. Nelle biblioteche universitarie oggi trovano sempre più legittimamente posto le attività culturali, che una concezione angusta della biblioteca come mero contenitore vede ancora in dicotomia con i tradizionali "servizi" (lettura, consultazione, prestito....). Su indirizzo dei docenti del Consiglio scientifico e grazie alla Direzione illuminata e lungimirante di Piera Storari, che ha saputo contrastare, con energia e passione, questa visione tutta istituzionale della biblioteca, abbiamo cercato attraverso le iniziative culturali illustrate di far vivere i libri e la biblioteca. Con fatica, diversa da quella della routine del conservare e dell'acquistare, ma con soddisfazione. Ecco, la mia esperienza in questo progetto la definirei così: un'occasione inedita di lavoro per una bibliotecaria, faticosamente ma orgogliosamente straniante



*da "In Scena", 11/12 (2007), pp 24-25*

*La Biblioteca di Spettacolo "Lino Miccibè" dell'Università Roma Tre è una delle tre sezioni della Biblioteca di Area delle Arti. Il patrimonio della biblioteca è specializzato nelle discipline di cinema, teatro, musica e danza. Peculiarità di questa sezione è la videoteca, ricca di oltre 3000 titoli (formato VHS e DVD). La biblioteca offre servizi di lettura e consultazione, prestito, prestito interbibliotecario e fornitura di documenti, ricerche bibliografiche, servizi telematici e selezione web.*

*Via Ostiense 139 - 00154 (Roma)*

*Tel: 06.57334333/054*

*[http://host.uniroma3.it/biblioteche/biblioteca\\_di\\_area\\_delle\\_arti.php](http://host.uniroma3.it/biblioteche/biblioteca_di_area_delle_arti.php)*

*E mail [bib\\_cls@uniroma3.it](mailto:bib_cls@uniroma3.it)*

*Le altre due sezioni della Biblioteca di Area delle Arti sono:*

*Sezione Architettura "Enrico Mattiello"*

*Sezione Storia dell'arte "Luigi Grassi"*

*Libri in cattedra* e' una forma di promozione itinerante e "al di fuori di sè" della Biblioteca di Area delle Arti: consiste in lezioni/presentazioni di libri adottati dai docenti per i loro corsi, tenute dagli autori durante le ore della didattica. Così' come gli autori raccontano agli studenti la motivazione e il percorso della ricerca che li ha condotti a scrivere quel libro, così' la Biblioteca di Area delle Arti intende raccontare ai propri utenti, con la collana *Libri in cattedra*, il proprio cammino, arricchito da sinergie esterne, attorno ai nuclei documentari di rilievo posseduti. Il primo volume della collana nasce quindi per testimoniare la presenza di Eugenio Barba presso la Sezione Spettacolo Lino Micciche' (giugno 2007) a coronamento d'eccezione dell'esperienza di crescita che la Biblioteca ha avviato con l'acquisizione, nel 2005, del Fondo Odin Teatret.

**"Una biblioteca è un asilo di messaggi in bilico sul futuro.  
Possa la vostra Biblioteca dello Spettacolo mantenere  
il suo equilibrio precario che noi dell'Odin chiamiamo di lusso."**

Eugenio Barba