

Eugenio Barba e la non univocità del senso drammaturgico fra azione reale e coerenza

Leonardo Mancini
(Università degli Studi di Torino)
leonardo.mancini@unito.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Eugenio Barba and the Non-Uniqueness of Dramaturgical Meaning between Real Action and Coherence

Abstract: The essay proposes an investigation into Eugenio Barba's conception of dramaturgy, focusing on the notions of montage, quest for meaning and rhythm, coherence and contrast in action, and the integration of text and subtext. To this end, Barba's positions on directing as a regulatory function of dramaturgy are analysed through his writings and productions from various phases of his career. Barba abandons a logocentric dimension of representation, reinstating the primacy of the actor's presence; nevertheless, Barba exhibits a profound interest in literary sources and their creative reuse, an area he has dialectically cultivated over the years through fruitful collaboration with various authors and literary consultants.

Keywords: Eugenio Barba, dramaturgy, rhythm, pre-expressive, Thomas Bredsdorff

1. *Introduzione. La ricerca del senso*¹

Nel cammino teatrale che Eugenio Barba ha percorso in oltre sessant'anni di attività, la «ricerca del senso» ha esercitato un ruolo trasversale di guida selettiva². Nell'impossibilità di pensarsi e di agire come “poeta” o come “individuo

¹ I temi discussi in questo articolo sono stati da me presentati ad Aarhus, nel giugno 2023, nell'ambito del VI convegno internazionale della European Association for the Study of Theatre and Performance (14-18 giugno).

² Al tema della «ricerca del senso» Barba ha di recente dedicato la sesta lezione del ciclo di incontri con Julia Varley presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione, Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre (17 maggio 2022). Nell'introduzione all'ultimo libro di Barba, *Le mie vite nel Terzo Teatro*, Lluís Masgrau ha inoltre affermato: «la ricerca di un personale senso artigianale è ciò che permette al teatro di andare oltre la sua dimensione di spettacolo o di arte [...] Il teatro è una strategia per poter vivere in un altro modo, con altri valori, in un altro contesto». Cfr. L. Masgrau, *Eugenio Barba e la ricerca del senso personale del lavoro*, in E. Barba, *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta*, Edizioni di Pagina, Bari 2023, p. 13.

estetico”, il regista assegna centralità al senso – facoltà coltivata, sin dal magistero con Jerzy Grotowski³, come discernimento fra l’autentico e l’ingannevole – e lo assume come principio fondativo per i compiti dell’attore e del regista. A questo proposito, in uno scritto del 2001 intitolato *L’essenza del teatro*, Barba ha così postulato:

l’essenziale del teatro non risiede nella sua qualità estetica o nella sua capacità di rappresentare, criticare e intervenire nella vita. Esso consiste piuttosto nell’irradiare materialmente, attraverso il rigore della tecnica scenica, *una forma d’essere* individuale e collettiva: una cellula sociale che incarna un ethos, dei valori che guidano i rifiuti di ogni individuo che la costituisce.⁴

Se dunque il teatro è vissuto da Barba, in primo luogo, come via all’etica, la tecnica è per lui realizzazione di «un’abitudine, un *habitus* ed insieme un *habitat*»⁵; mentre la pratica, nell’esperienza, agisce come elemento dirimente, in una dimensione dialettica, fra una «conoscenza discorsiva» e una «conoscenza attiva»⁶.

Nello spazio della propria autonomia, Barba ha diretto come regista l’Odin Teatret sino al suo ultimo spettacolo nel Nordisk Teaterlaboratorium a Holstebro, *Tebe al tempo della febbre gialla* (2022): un lavoro culminante e per molti versi esemplare del suo modo di intendere e di fare il teatro⁷. Con il Novecento alle spalle, tuttavia, la perdita d’interesse nei confronti del «pre-espressivo» sembra assumere crescente rilevanza. Mentre si raffredda lentamente quel particolare crogiuolo entro cui giunsero a fusione, come metallo fuso, le tradizioni “re-inventate” delle culture teatrali⁸, Barba «viaggiatore

³ Barba ha più volte sottolineato il debito nei confronti di Grotowski; a questo proposito, rimando alle emblematiche parole pronunciate nel discorso conclusivo al VII Incontro di teatro di gruppo a Qosqo (Perù) nel 1987. In quell’occasione, parlando di Grotowski, il regista italiano ha così affermato: «al suo fianco ho imparato alcuni principi fondamentali su come far teatro. Più esattamente: al suo fianco ho intuito il senso personale del lavoro: perché si fa teatro» (E. Barba, *La terza sponda del fiume*, in «Teatro e Storia», a. III, n. 2, 1988, p. 295, ora anche in Id., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Edizioni di Pagina, Bari 2014², p. 185).

⁴ E. Barba, *L’essenza del teatro*, in «Teatro e Storia», a. XVI, n. 23, 2001, p. 12; ora anche in Id., *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*, presentazione di F. Taviani, Bulzoni, Roma 2012, p. 42.

⁵ E. Barba, *Conoscenza tacita: dispersione ed eredità*, in «Teatro e Storia», a. 5-6, XIII-XIV, 1998-1999, p. 56 (in corsivo nell’originale).

⁶ *Ivi*, pp. 56-57.

⁷ *Tebe al tempo della febbre gialla* ha debuttato il 12 settembre 2022 presso il Nordisk Teaterlaboratorium a Holstebro ed è stato rappresentato sino al 17 settembre. Lo spettacolo è stato poi portato in tournée a Roma (Teatro Vascello, 26 settembre – 2 ottobre), Lecce (Teatro Koreja, 6-8 ottobre), Goleniów (Teatr Brama, 22-25 ottobre), Parigi (Théâtre du Soleil, 8-19 novembre 2022). Per un recente studio sullo spettacolo, rimando a G. Rotiroti, *Antigone senza carne e senza voce. Tebe al tempo della febbre gialla dell’Odin Teatret. Un’eroina come pura immagine di bellezza, eros e morte*, in «Il castello di Elsinore», n. 88, 2023, pp. 117-122.

⁸ Alla scoperta del «pre-espressivo» come «invenzione del nome, non della cosa» (da cui discende per l’antropologia teatrale, di conseguenza, lo statuto di “scienza” intesa come *invenio*),

della velocità»⁹, confida nei frutti che le generazioni posteriori sapranno raccogliere. Giunge così a compimento quel processo di innalzamento dei muri, denunciato da più voci già al termine del secolo scorso, sintetizzabile nella categoria della «perdita»¹⁰? Davvero, come afferma Barba, «sono state oblite pratiche che apparentemente non corrispondevano più ai tempi o ai nuovi bisogni ma che in realtà avevano una funzione vitale»¹¹? Sospeso nel teatro il dialogo fra le parti, subentra la storia come terreno di confronto possibile.

2. Un approccio terzo alla drammaturgia, tra la trama e il personaggio

La regia teatrale è stata sovente discussa da Barba in intima relazione con la funzione drammaturgica, quest'ultima compresa e regolata secondo molteplici «livelli di organizzazione»¹². A questo proposito, in un'intervista pubblicata nel 2011 in occasione dello spettacolo *La vita cronica (Det kroniske liv)*¹³, Thomas Bredsdorff, nella veste di *dramaturg* dell'Odin Teatret, ha proposto una prospettiva terza rispetto alla dicotomia, così da lui delineata, fra una concezione

Marco De Marinis ha di recente dedicato *Barba, The Third Theatre and the Discovery of Theatre Anthropology*, in «Journal of Theatre Anthropology», 3/4, 2023-2024, pp. 21-31. Sul medesimo tema, si vedano anche le parole dello stesso Barba nel già citato scritto *L'essenza del teatro*, cit., p. 52: «Mi invento una tradizione per scoprire la mia eredità e confrontarmi con essa, per battermi e appropriarmi di qualcosa che è una parte della mia integrità, a cui appartengo e che mi appartiene».

⁹ E. Barba, *La conquista della differenza. Lettera a una storica sull'indeterminatezza della memoria autobiografica*, in «Teatro e Storia», a. XXV, n. 18, 2004, p. 275.

¹⁰ Secondo Fabrizio Cruciani «la continuità storica è data da quel che non si perde e viene sentito come passato, che si costruisce come memoria: e qui la tradizione della nascita acquista il suo senso. Indica anche, allo studioso, che è sbagliato perdere le ragioni in nome dei risultati» (F. Cruciani, *Comparazioni: «la tradition de la naissance»*, in «Teatro e Storia», a. IV, n. 1, 1989, p. 13). Nella prospettiva di Cruciani, scopo della storiografia teatrale è il recupero della dialettica come essenza stessa del conoscere, e non come una sua modalità. Con riferimento allo spettacolo teatrale, tale operazione si orienta verso la ricerca del movimento che presiede all'opera. Il reverbero di una simile impostazione si è avvertita, anche fuori dell'Italia, nell'ambito, pur connesso all'Odin Teatret, del volume N. Lehmann, S. Sidenius, *Postromantic Romanticism. A note on the Poetics of the Third Theatre*, in J. Andreasen, A. Kuhlmann, *Odin Teatret 2000*, Aarhus University Press, Aarhus 2000, p. 175.

¹¹ E. Barba, *La trasmissione dell'eredità: apprendistato teatrale e conoscenza tacita*, in Id., *Le mie vite nel terzo teatro*, cit., p. 191.

¹² Nel libro del 2009 *Brucciare la casa* Barba ha articolato in tre diversi «livelli di organizzazione» la drammaturgia («drammaturgia organica», «drammaturgia narrativa», «drammaturgia evocativa»). Barba presentò per la prima volta le «tre drammaturgie» nell'ambito di un seminario di quaranta ore all'Università dell'Aquila, nel gennaio 1997, su *Aspettando Godot* di Samuel Beckett: cfr. E. Barba, *Il prossimo spettacolo*, Textus, L'Aquila 1999, p. 17; in merito al seminario su Beckett, cfr., in particolare, il paragrafo *drammaturgia elementare. Il fabbro di Abunaga. Seminario intorno ad Aspettando Godot. 23-27 gennaio 1997*, pp. 25-26.

¹³ Per uno studio sulla genesi e sulla struttura de *La vita cronica* rimando, fra gli altri, al recente lavoro di D. Cozma, *Eugenio Barba and the Golden Apple. Witnessing Odin Teatret's Rehearsals*, The Choir Press, Bristol 2021.

aristotelica («la trama è essenziale») e una anti-aristotelica («il personaggio è essenziale»): per l'Odin Teatret, ciò che è importante «non è né la trama, né il personaggio, [bensì] alcuni movimenti e il rapporto tra personaggio e trama»¹⁴. La definizione di Bredsdorff appare dunque in sintonia con la peculiare definizione che era stata già formulata nel 2000 da Ferdinando Taviani, per il quale la drammaturgia è da intendersi «non tanto come “eventi essi stessi in successione”, ma piuttosto come i collegamenti o i ponti che tengono questi eventi insieme»¹⁵. Il regista dell'Odin Teatret, come è stato evidenziato anche da Franco Perrelli¹⁶, opera per selezione fra i materiali proposti dagli attori (intendendo i materiali degli attori come i “caratteri”)¹⁷ e dà vita a una particolare scrittura della scena che è essa stessa ricerca di un «corpo in vita»¹⁸. La drammaturgia «espansa» diviene pertanto costruzione della «presenza»¹⁹: una drammaturgia non concatenata o dominata dal testo²⁰, bensì, per usare un'espressione dello stesso Barba, una «drammaturgia delle drammaturgie»²¹. In

¹⁴ E. E. Christoffersen, K. Winkelhorn, *Den kreative proces på Odin Teatret. Omkring processen bag Det kroniske liv*, in «Peripeti», a. 8, n. 16, 2011, p. 92. Salvo ove diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

¹⁵ Così Taviani secondo la testimonianza di D. Korish, *The Mud and the Wind: an Inquiry into Dramaturgy*, in «New Theatre Quarterly», 18, n. 3, 2002, p. 288. Anche Janek Szatkowski ha di recente collocato la questione della drammaturgia in Eugenio Barba come «la ricerca di un'essenza, un centro che produce il collegamento tra un tutto e la sua parte» (J. Szatkowski, *A theory of Dramaturgy*, Routledge, Oxford 2019).

¹⁶ Perrelli ha descritto il processo di lavoro dall'improvvisazione al montaggio nel suo libro *Gli spettacoli di Odino. La storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret*, Edizioni di Pagina, Bari 2005, pp. 100-101: «fermo che sono riconosciuti infiniti e personali modi di organizzare un'improvvisazione, i “materiali” vengono mostrati già fissati al regista dall'attore che li ha preparati autonomamente. Il regista può scegliere così quei passaggi che reputerà interessanti per il montaggio e gli *scarti* resteranno comunque nel bagaglio artistico dell'attore, eventualmente utilizzabili per una diversa occasione. In tal modo, si consente all'attore una più immediata elaborazione di una drammaturgia interna, una “partitura”, fondata sui propri “materiali” che appaiono, infine, vera “creta da modellare”».

¹⁷ Cfr. la testimonianza offerta dallo stesso Barba («I caratteri sono i materiali degli attori») nella già citata intervista di E. E. Christoffersen, K. Winkelhorn, *Den kreative proces på Odin Teatret*, cit., p. 92.

¹⁸ Per una recente analisi della drammaturgia in Barba come «corpo in vita», rimando a A. Kuhlmann e A. J. Ledger, *Eugenio Barba. L'albero della conoscenza dello spettacolo*, Cue Press, Imola 2021, p. 51.

¹⁹ Barba definisce la «presenza» come la «forza dell'attore», «mutamento incessante, crescita che avviene verso i nostri occhi. È un corpo-in-vita» (E. Barba, *Il corpo dilatato*, in E. Barba e N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Edizioni di Pagina, Bari 2011², p. 32). Contro un modo «grigio» e «pigro» di muoversi e di pensare, l'attore deve generare un *surplus* di energia, mediante l'uso di una «tecnica extra-quotidiana, cioè la sua presenza», che «ha origine in un'alterazione dell'equilibrio e delle posture di base, nel gioco di tensioni contrapposte che dilatano la dinamica del corpo» (E. Barba, *Energia*, in E. Barba e N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, cit., p. 58).

²⁰ Per un'ulteriore trattazione sulla drammaturgia in Barba, rimando anche a I. Watson, *Towards a third theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*, Routledge, London, New York 1995.

²¹ «La mia drammaturgia di regista era una drammaturgia di drammaturgie [...]. Ora mi chiedo se sia davvero pertinente parlare del mio lavoro come di un *intreccio* di drammaturgie. [...] Non di tessitura, ma di *profumo* avrei dovuto parlare» (E. Barba, *Brucciare la casa. Origini di un regi-*

questo processo il ritmo è l'elemento fondamentale che «determina se accade qualcosa nel pubblico»²² (quest'ultimo sempre inteso come somma dei singoli spettatori). Barba compie scelte fra i materiali, secondo modalità che egli stesso ha rinvenuto nell'ultimo Stanislavskij, testimoniato da Toporkov: «Non sei nel ritmo giusto! Tieni il ritmo!»²³.

Manipolando il ritmo, il regista opera sfruttando la dilatazione. Ciò si applica anche al testo, nell'ambito di un processo che nell'*Arte segreta dell'attore* (1983) era stato descritto da Barba nel paragrafo intitolato *Tebe dalle sette porte*: «alla dilatazione della presenza dell'attore e della percezione dello spettatore, corrisponde una dilatazione della *fabula*, dell'intreccio, del dramma, della storia o della situazione rappresentata»²⁴. Lavorando in questo modo, il regista è chiamato a un processo analogo a quello postulato per il mestiere dell'attore: un lavoro scandito da una «necessità obiettiva», in virtù della quale l'imperativo del pre-espressivo giunge a determinare anche la creazione e il montaggio²⁵.

Approfondendo i temi della drammaturgia nel corso della XII edizione dell'ISTA (Bielefeld, 2000)²⁶, intitolata «Azione, struttura, coerenza. Tecniche drammaturgiche nelle arti dello spettacolo», Barba ebbe modo di sintetizzare: «la drammaturgia inventa coerenza. La coerenza non è necessariamente chiarezza, ma è la complessità che dà vita a una struttura e permette che lo spettatore la occupi con la sua fantasia e il suo pensiero»²⁷. Entro tale contesto, il regista tematizzava la relazione con la ricerca dell'organicità scenica non come contrasto, ma come coappartenenza degli opposti: «il nocciolo del pre-espressivo riguarda il carattere *reale* dell'azione dell'attore, indipendentemente dagli effetti di realismo o non-realismo che con essa si possono ottenere»²⁸. Un simile metodo di lavoro,

sta, Ubulibri, Milano 2009, p. 249). Per estensione Barba ha inoltre parlato di «tradizione delle tradizioni», con riferimento al teatro eurasiatico, in alcuni suoi interventi apparsi su «The Drama Review», nel 1988 e nel 1996: cfr. E. Barba, *Teatro eurasiatico* e Id., *La scala sulla riva del fiume*, in *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, cit., rispettivamente pp. 231-236 e pp. 237-249.

²² E. E. Christoffersen e K. Winkelhorn, *Den kreative proces på Odin Teatret*, cit., p. 92.

²³ E. Barba, *Energia*, in E. Barba e N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Edizioni di Pagina, Bari 2011², p. 72.

²⁴ *Ivi*, p. 39.

²⁵ Cfr., a questo proposito, *Ivi*, p. 40: «il pensiero che attraversava la presenza pre-espressiva degli attori attraversava sempre più chiaramente anche il modo di ideare uno spettacolo».

²⁶ Nell'ambito della XII ISTA di Bielefeld (2000), il problema della fedeltà al testo nel rispetto della partitura organica dell'attore, pur nell'ambito di spettacoli fondati su opere letterarie, fu affrontato da Roberta Carreri e da Torgeir Wethal in un'improvvisazione incentrata sull'ultima scena di *Casa di bambola* di Ibsen, e da Julia Varley e da Tage Larsen sull'*Otello* di Shakespeare. Dopo la scomparsa di Wethal nel 2010, la «dimostrazione di lavoro» su Ibsen fu ulteriormente elaborata da Carreri in *Il cammino di Nora*; per una testimonianza, rimando a D. Korish, *The Mud and the Wind: an Inquiry into Dramaturgy*, in «New Theatre Quarterly», 18, n. 3, 2002, p. 286.

²⁷ E. Barba, *Azione, struttura, coerenza. Tecniche drammaturgiche nelle arti performative* (OTA, Fondo Odin, Serie ISTA, b. 10; materiali inerenti alla X edizione dell'ISTA, Bielefeld 2000).

²⁸ E. Barba, *L'azione reale*, in «Teatro e Storia», a. VII, n. 2, 1992, p. 195.

ispirato al principio dell'estrazione del «difficile dal difficile»²⁹, sarebbe stato ulteriormente approfondito nel contesto degli spettacoli del *Theatrum Mundi Ensemble*³⁰ grazie a un meticoloso lavoro di montaggio, dal frammentario all'unitario, che è stato discusso da Barba nei seguenti termini:

uno spettacolo composto da frammenti resta frammentario se non traccia un percorso verso un'unità più profonda. Per arrivare a ciò occorre lavorare nell'ambito della tecnica, al livello del pre-espressivo. Grazie a questo lavoro, le azioni degli attori possono interagire e creare un contesto. Nel corso di questo processo, la natura dei frammenti cambia. Quelli che nascevano come angoli di mondi separati si trasformano in parti necessarie di una storia che né io né gli attori avremmo mai potuto vedere.³¹

3. «Parole o presenza?». *La dilatazione della fabula*

«Parole o presenza?». Con questi due termini Barba definì, in un articolo apparso su *The Drama Review* nel 1972³², i poli di un'opposizione percepita come sempre più marcata. Abbandonato il “mito della tecnica”³³, pur senza rinunciare all'esigenza di conferire un significato superiore all'atto teatrale, la ricerca della pura presenza divenne per Barba il filo conduttore per una nuova comprensione del fatto scenico. In quell'anno un discostamento dalla centralità del testo si manifestò in effetti, in misura cogente, in occasione dello spettacolo *La casa del padre (Min Fars Hus)*, come risulta ben evidenziato anche dalle testimonianze e dalla ricezione critica dell'epoca³⁴. Nella difficoltà di rinvenire un testo drammaturgico unitario, per il quale Barba si era rivolto in quell'occasione a Peter Seeberg, il regista adottò un tipo di montaggio non narrativo. Così Natalia Ginzburg, nel suo scritto *Il teatro è parola?*, descrisse il risultato sorprendente che poté scaturire da un simile approccio: «Era meraviglioso. Mi sto ancora

²⁹ E. Barba, *Il prossimo spettacolo*, cit., p. 13.

³⁰ Materiali inerenti allo spettacolo *Anastasis (Resurrection)*, presentato il 20 maggio 2024 al Teatro nazionale di Budapest nell'ambito del Mitem. Madách International Theatre Meeting, sono disponibili sul sito web dell'ISTA (<https://ista-online.org/ista/anastasis-resurrection/>; ultima consultazione 2 giugno 2024). Sullo spettacolo si veda anche il resoconto di G. D. D. Gulizia, *Theatrum Mundi per l'ISTA 2023*, in «Culture teatrali», 18 luglio 2023 (<https://cultureteatrali.it/theatrum-mundi-per-lista-2023/>; ultima consultazione 2 giugno 2024).

³¹ E. Barba, *The Romanesque Method* (OTA, Fondo Odin, Serie ISTA, b. 10), ora in Id., *The Moon Rises from the Ganges: My journey through Asian Techniques*, Routledge, Londra 2016, p. 205.

³² E. Barba, *Words or presence*, in «The Drama Review», vol. 16, n. 1, 1972, pp. 47-54. Salvo ove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

³³ *Ivi*, p. 49. Barba descrive, a posteriori, la fiducia nella tecnica «come una sorta di potere magico in grado di rendere l'attore invulnerabile».

³⁴ Un resoconto approfondito del processo di creazione di *Min Fars Huf* è contenuto in A. Paladini, *La ricerca dello spettacolo in Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, a cura di F. Taviani, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 116-154. Sulla ricezione critica dello spettacolo, cfr. F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza 2016.

chiedendo cosa mai fosse così bello. Io non l'ho capito. Non so se il dolore e la bellezza venivano dalla storia, che capivo poco e in modo confuso, o dalle voci degli attori o dai gesti»³⁵. Una condizione analoga dovette verificarsi ancora nel 2004 durante i lavori dello spettacolo *Il Sogno di Andersen*³⁶, secondo la testimonianza dello stesso Barba³⁷.

All'Odin Teatret avvenne dunque ben presto un rovesciamento del canone, in una nuova formula che sarebbe stata così sintetizzata da Bredsdorff a proposito de *Il Vangelo di Oxyrinchus* (*Oxyrinchus Evangeliet*, 1985): «la parola, quando è presente, costituisce una conseguenza della recitazione, piuttosto che un punto di riferimento per essa»³⁸. In ciò, il corpo assume un linguaggio duplice: in quanto sede di espressione dei contrari, «esso stesso ha un linguaggio suo, completo di testo e di sottotesto»³⁹, in un contesto in cui «ogni azione contiene in sé anche la sua azione contraria»⁴⁰.

Oltre all'interesse intrinseco rivestito da tali discussioni, le parole di Bredsdorff e di Barba consentono, in una certa misura, di ampliare leggermente la periodizzazione che è stata proposta nella prima edizione dell'*Arte segreta dell'attore* (1981), secondo la quale i termini *ante* e *post quem*, relativamente all'approccio al testo, corrisponderebbero ai primi vent'anni dell'Odin Teatret (segnati da una dinamica di tipo "testo-centrica"; quantunque già Jens Bjørneboe a proposito del lavoro su *Ornitofilene*, nel 1965, narrasse che «dopo l'intervento di Barba, non era rimasto nemmeno il busto dell'opera. Solo il cuore, i polmoni e il cervello»⁴¹) e ai successivi decenni, nei quali il regista avrebbe coltivato sempre più «un'altra possibilità, accettata non senza resistenza e timori: seguire la logica dei materiali che affioravano nel corso del lavoro d'improvvisazione, allontanandosi dal punto di partenza e scoprendo solo alla fine la natura dello spettacolo e il senso che poteva avere per me e per gli spettatori»⁴².

Vale inoltre la pena, entro tale contesto, ricordare che già nel primo decennio compreso fra il 1965 e il 1974 Barba aveva dedicato un'attenzione precipua, in maniera non convenzionale, alla drammaturgia, nell'ambito della fonamen-

³⁵ N. Ginzburg, *Il teatro è parola*, ora in Ead., *Mai devi domandarmi*, Garzanti, Milano 1970, p. 151.

³⁶ Sull'uso delle fonti eterogenee nello spettacolo *Il Sogno di Andersen* rimando a F. Perrelli, *Gli spettacoli di Odino*, cit., pp. 98-117. Il programma di sala dello spettacolo è anche contenuto nel dossier *Odin Teatret 2004* curato dalla rivista «Teatro e Storia», n. 25 (https://www.teatroestoria.it/pdf/dossier/25-Odin_Teatret_365.pdf; ultima consultazione 2 giugno 2024).

³⁷ Così Barba: «nella fase finale delle prove per questo spettacolo ero disorientato, persino un po' depresso, perché non trovavo una struttura narrativa simile a quella dei nostri spettacoli precedenti, *Ornitofilene* o *Kaspariana*. *Min fars bus* mi sembrava nebuloso perché non esistevano i personaggi, un po' come nell'ultimo spettacolo che stiamo finendo di preparare ora, *Andersen drøm*», in F. R. Rietti, *I fogli dell'albero genealogico. «Teatrets teori of teknikk»: una conversazione con Eugenio Barba*, in «Teatro e Storia», annali 25, XVIII, 2004, pp. 257-269 (qui p. 267).

³⁸ T. Bredsdorff, *La recita del potere. Il drama di famiglia nel teatro europeo*, il Mulino, Bologna 1989, p. 137. Sono grato a Eugenio Barba per il prezioso consiglio di lettura dell'opera di Bredsdorff.

³⁹ *Ivi*, p. 139.

⁴⁰ *Ivi*, p. 144.

⁴¹ E. E. Christoffersen, *The actor's way*, cit., p. 19.

⁴² *Ibidem*.

tale esperienza coltivata intorno alla rivista «Teatrets Teori og Teknikk»⁴³: un cantiere culturale, come è stato evidenziato da Franco Perrelli, che si sarebbe per altro rivelato ricco di anticipazioni (ad esempio, in una lettera da Oslo a Christian Ludvigsen, Barba avrebbe parlato del desiderio di consacrarsi a uno studio dell'«anatomia dell'attore»), in anni gravidi di conseguenze⁴⁴. Dopo i primi quattro numeri (dedicati rispettivamente a Grotowski, a Jacques Poliéri, all'ultimo Stanislavskij, ad Artaud e il teatro balinese, e allo scrittore polacco Stanislaw Witkiewicz), il quinto numero di «TTT», nel 1967, fu affidato a Christian Ludvigsen⁴⁵. Con il titolo *L'autore drammatico come regista del proprio testo*, il fascicolo si concentrava sui rapporti fra la drammaturgia e la regia ponendo a confronto opere di Samuel Beckett e di Jean Genet attraverso alcune messe in scena recenti realizzate nei paesi scandinavi. In uno scritto introduttivo, intitolato *Una nuova zona*, Barba muoveva alla ricerca di una nuova «area che attende di essere indagata»: la possibilità, cioè, di reperire possibili istruzioni di regia celate nei testi drammaturgici, «che si avvicinano a una partitura prestabilita, sia nei movimenti che nella voce e nelle pause, che [gli autori] si aspettano che il regista e l'attore rispettino»⁴⁶. Per Ludvigsen, inoltre, il problema testuale si intrecciava con quello dell'allenamento degli attori, i quali erano tradizionalmente formati a «riprodurre drammi, ma non a essere artisti autonomi»⁴⁷.

La rivista «TTT» si concluse nel 1974 con il 23° numero, dedicato alla pubblicazione in danese del *Teatro teatrale* di Mejerchol'd. Proprio a Mejerchol'd, con lo pseudonimo del Dottor Dappertutto, adottato nel 1910 dal regista russo in omaggio a Hoffmann, sarebbe stato dedicato, con il personaggio stanislavskiano di Torzov del *Lavoro dell'attore su se stesso* (1938), il già ricordato spettacolo *Il sogno di Andersen*. Dopo *Il sogno di Andersen* (2004), Barba e l'Odin si posero la

⁴³ La rivista «TTT», pubblicata in 23 numeri dal 1965 al 1974 con uso prevalente delle tre lingue scandinave, fu presentata da Barba, in una lettera al fratello Ernesto, come frutto di un «lavoro massacrante», costituito dallo «scrivere decine di lettere, prendere contatti in diversi paesi d'Europa, incontrare le persone più strane e disparate, scegliere i materiali, rileggere le traduzioni confrontandole con l'originale» (E. Barba, *Lettera al fratello Ernesto*, in «Teatro e Storia», n. s. 35, 2004, p. 124).

⁴⁴ Nella realizzazione della rivista «TTT», Barba, come è stato ricostruito da Franco Perrelli, coltivò «un progetto culturale dettagliato, anticipando sorprendentemente l'ISTA, che sarebbe stata creata solo molti anni dopo» (F. Perrelli, *Bricks to build a Teaterlaboratorium. Odin Teatret and Chr. Ludvigsen*, Edizioni di Pagina, Bari 2013, p. 57). Del resto, come è stato ricordato da Raimondo Guarino, già in *Alla ricerca del teatro perduto* del 1965, per Barba il teatro emergeva alla stregua di una «spedizione antropologica» (R. Guarino, *Appunti sull'Odin Teatret e gli studi teatrali in Italia*, in «Teatro e Storia», n. s. 35, 2014, p. 102).

⁴⁵ Christian Ludvigsen, scomparso nel 2019, è stato *Dramaturg* dal 1959 al 1965 per l'Experimental Stage (*Forsøgsscene*) dell'Aarhus Theatre, incarico che dal 1966 al '73 egli ha mantenuto per l'Aarhus Theatre stesso. Dal 1969 Ludvigsen è stato inoltre docente dell'Università di Aarhus e consulente letterario dell'Odin Teatret.

⁴⁶ E. Barba, *Et nytt område*, in «Teatrets Teori og Teknikk», n. 5, 1967, p. 3.

⁴⁷ C. Ludvigsen, *Indledning til såkaldt 'Klageaften' på Måbjerg skole*, in *Odin Teatret. Et dansk verdensteater*, redigeret af E. E. Christoffersen, Aarhus, Aarhus Univeristetsforlag.

domanda se, come gruppo, gli attori e il regista avessero potuto ancora lavorare insieme, all'alba del nuovo millennio⁴⁸. La fine dell'Odin non era ancora arrivata e, all'insegna del rinnovamento, per *La vita cronica* (2011) il regista scelse di lavorare sui componenti della scrittrice, all'epoca trentenne, Ursula Andkjær Olsen, dopo che il regista era rimasto colpito dal modo in cui «la poetessa tranquilla e timida diventava un individuo potente e vibrante quando leggeva ad alta voce»⁴⁹, rinvenendo così nella poesia, come già era avvenuto in *Mythos* (1998) con le poesie di Henrik Nordbrandt, una scelta derivante non da catene di cause-effetto testuali, bensì dal valore musicale e sonoro del testo e dall'effetto prodotto nell'atto della declamazione.

Dunque, l'apparente perdita di centralità del testo, a ben vedere, non implicò una riduzione di importanza delle fonti letterarie, alla cui ricerca, anzi, il regista si è dedicato, nel corso della sua carriera, con costante interesse. A tal proposito, ha infatti osservato Bredsdorff: «il fatto che le rappresentazioni con gli anni siano diventate, in un certo senso, più letterarie non ha tuttavia reso le cose più semplici, anzi, man mano che il tempo passa vengono a far parte del progetto scenico sempre più numerose associazioni dall'eredità culturale, letteraria e mitologica»⁵⁰. Mentre cambia la valenza e l'uso del testo, sino a giungere all'estrema musicalità della parola nel caso dell'ultimo spettacolo *Tebe al tempo della febbre gialla* (2022), Barba professa la non univocità del senso, ereditando in ciò, secondo Bredsdorff, una categoria di interpretazione del sospetto di derivazione illuministica, in grado di porre l'ultimo, forse più importante, rifiuto: «questa fiamma ci ricorda che solo se il sospetto viene meno in qualche modo, che solo se questa o quella parola alla fine viene presa per buona, e che solo se uno dei sottotesti, alla fine, non ne nasconde più altri sotto di sé, il nostro comportamento può avere un senso, nella breve vita che abbiamo. Se invece non crediamo a questo, allora il potere resterà sempre in mano ai più forti e nessun immaturo maturerà»⁵¹.

⁴⁸ E. E. Christoffersen e K. Winkelhorn, *Den kreative proces på Odin Teatret*, cit., pp. 88-99.

⁴⁹ *Ivi*, p. 90.

⁵⁰ T. Bredsdorff, *La recita interrotta*, cit., p. 142.

⁵¹ *Ivi*, p. 155.