

Nell'autobiografia di Barba, la pedagogia d'un artista

Un libro singolare e complesso, fra storia e testimonianza, dedicato agli anni con Jerzy Grotowski

FRANCO RUFFINI

EUGENIO BARBA

La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia. Seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba

pp. 220, Lit 28.000

il Mulino, Bologna 1998

l'ultimo libro di Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti* descrive gli anni al centro del periodo teatrale di Grotowski, un nodo cruciale per il teatro dal secondo Novecento, al di fuori di ogni teoria preconcepita, ma lasciando che la storia esca fuori dalla cronaca minuziosa dei fatti di cui Barba è stato testimone e protagonista. Il contributo di collaboratori come il critico letterario Ludwik Flaszen e l'architetto Jerzy Gurawski, il condizionamento della situazione politica, il filtro della censura sulla lingua oltre che sul pensiero, emergono come fattori determinanti nella vicenda di Grotowski, troppo spesso ridotta a quella di un genio eversivo e senza contesto. L'eccezionalità del libro sta in questo: che un artista come Barba, autore di tanti scritti sulla "scienza" e sul valore del teatro nella storia, qui affronta direttamente la storia. Il modo in cui lo fa, per ciò che se ne deve condividere e anche per ciò su cui si può obiettare, è una lezione importante per gli storici di professione.

La terra di cenere e diamanti è un libro di Eugenio Barba su Eugenio Barba, e dunque pertiene all'autobiografia. Allo stesso tempo è uno studio su Jerzy Grotowski, e dunque un'opera di storia. Ed è anche il racconto del rapporto d'arte e di vita - rapporto d'amore lo chiama Barba, tagliando corto coi giri di parole - con Grotowski, e dunque si propone come una testimonianza. Ma autobiografia, storiografia e testimonianza sono piuttosto fili che traversano il libro.

AUTOBIOGRAFIA. Nel 1954, Eugenio Barba termina il liceo al Collegio militare della Nunziatella, e dà inizio a un vagabondaggio che lo porta in Danimarca, Svezia, Norvegia soprattutto, fino all'approdo, nel gennaio '61, a Varsavia. Un anno di esplorazione e di esperienze e poi, dal gennaio del '62 al marzo del '64, l'"apprendistato in Polonia" con Jerzy Grotowski, presso il Teatro delle tredici file a Opole. Due anni di impegno totale, tra pratica dell'artigianato teatrale e attività promozionali. Dall'ottobre '64, con la fondazione dell'Odin Teatret, la storia di Barba sempre più diventa distinta - che non vuol dire estranea - rispetto a quella di Grotowski.

Non è che una scheda per punti, ma le notizie biografiche nel libro sono davvero tante e particolareggiate. E appare strano che un uomo finora tanto sollecito alla propria leggenda quanto evasivo e "legendario" rispetto alla propria biografia, in *Terra di cenere e dia-*

manti sembri fare il contrario.

Un'autobiografia non è facile dire cosa sia. Pare che l'accento pesi tutto sulla "propria vita", mentre invece cade soprattutto sul "racconto", cioè sul modo in cui i fatti della propria vita vengono collegati. Tre mi paiono le principali forme di collegamento - la program-

vocazione è omologa all'esperienza del processo creativo, il racconto della vocazione realizza la trasmissione di quell'esperienza. L'autobiografia di Barba la vedo insomma come il veicolo della sua pedagogia d'artista. In *Terra di cenere e diamanti* Barba parla della propria vita anche per passare il segreto,

congetture che siano credibili e feconde, niente di più e niente di meno.

Barba non fa eccezione a questa regola. La sua principale congettura da storico riguarda il "cammino parateatrale" di Grotowski. Nel 1970, al vertice del successo come regista, Grotowski abbandona la

Ludwik Flaszen, faceva menzione per la prima volta degli "esercizi teatrali", e concludeva che l'espressione 'esercizi teatrali' permette del resto un parallelo - per noi divertente - un'allusione alle 'operationes spirituales'. In chiusura di paragrafo Barba commenta: "Flaszen, accennando alle 'operationes spirituales' indica con chiarezza le potenzialità complementari del training: come lavoro artigianale dell'attore su se stesso, e allo stesso tempo *operatio spiritualis*". E continua: "È questa concezione che si ritroverà nel cuore stesso delle differenti attività di Grotowski dopo che abbandonerà, nel 1970, la produzione di spettacoli e la ricerca legata *sensu stricto* all'attore e allo spettatore".

La breve chiusa di paragrafo è intitolata *Intelligentibus pauca*; e chiaramente la sollecitazione al lettore è da attribuirsi a Flaszen, costretto dalla censura a parlar poco e traverso. Ma sono sicuro che la si possa attribuire anche a Barba come un invito a non farsi imprigionare dalle pur fondamentali "prosaiche condizioni materiali".

L'importanza della congettura storiografica di Barba è evidente. Grazie ad essa il "cammino parateatrale" si propone non come un'altra cosa o un'altra fase, ma solo come quel livello del teatro che è altro rispetto allo spettacolo ma che non per questo gli è antagonista: al punto da aver avuto la sua epifania più luminosa proprio nello spettacolo di Grotowski per antonomasia, *Il principe costante*.

La ricerca nel teatro afferma così il suo intrinseco carattere di continuità. Non solo opera a livelli diversi (il lavoro dell'attore, la creazione dello spettacolo, il lavoro su di sé, ecc.) nello stesso tempo, ma al passare del tempo può passare da un livello all'altro e restarvi per lunghi periodi senza con questo uscire dalla continuità.

TESTIMONIANZA. Nel nome del senza nome corre *La terra di cenere e diamanti*. Dall'anonimato dell'esperienza che ne consente la trasmissione, ai senza nome che fanno teatro nello stesso mare in cui gli storici nominati lo studiano. E c'è un altro senza nome, che è tale in quanto sta per il nome di ognuno che ne pronuncia il suono. La testimonianza, che è l'ultimo dei libri-figlio del libro di Barba, si esprime in prima persona.

Ma c'è un rischio di fraintendimento che va subito dissipato. Non è il rango della testimonianza a legittimare nel racconto l'uso della prima persona; al contrario, è l'uso legittimo della prima persona a configurare il racconto come una testimonianza, a prescindere dal suo rango. La domanda è: cos'è che rende necessario l'uso della prima persona? che subito si travasa nell'altra: cosa rende riconoscibile una testimonianza? La prima persona, infatti, non è solo una categoria grammaticale, e dunque può ben esprimersi senza il pronome "io".

La risposta alla prima domanda



mazione, il destino, la vocazione - e tre dunque le principali forme di autobiografia. Nella programmazione prevale l'atteggiamento attivo; nel destino quello passivo. Nella vocazione, a prevalere è l'atteggiamento attivo nella passività: nella vocazione scorre il destino, però non subito passivamente. A parte la rigidità di ogni classificazione, si può ben dire che l'autobiografia di Barba è il racconto di una vocazione. Da Grotowski, dove - dalla prima "voce" del film sulla Polonia *La terra di cenere e diamanti* nella Oslo del 1959 - ineluttabilmente si è sentito chiamare, Barba impara che c'è azione nell'attesa e attesa nell'azione, che la differenza tra attesa e azione, nella vita, è solo per i ciechi e, a teatro, solo per lo spettatore frettoloso". Azione nell'attesa e attesa nell'azione è l'essenza del processo creativo: ed è anche l'essenza della vocazione. Allora, per quanto la

elementare quando se ne sia "fatta esperienza", del processo creativo.

STORIOGRAFIA. Scrive Barba nella premessa che le cosiddette "linee storiche" servono soprattutto agli storici di professione, ma "Sono invece inutili per gli attori e i registi (...) che ancora non hanno un nome, e ai quali "serve soprattutto conoscere le prosaiche condizioni materiali in cui si svolse la storia dei senza nome". Magari per essere troppo sbrigativo, credo che qui Barba abbia torto.

Il mare che proverbialmente sta tra il dire e il fare non indica la loro separazione ma la loro difficile unione; e questo mare si prosciugherebbe, rendendo l'unione impossibile, se dalle due sponde ognuno non facesse al meglio la sua parte. La parte dello storico è quella di estrapolare "linee" dai fatti, cioè di formulare congetture. Farla al meglio significa formulare

produzione degli spettacoli. Ecco uno scandalo: voler essere nel teatro senza per questo dover essere nello spettacolo. Il "cammino parateatrale" indica appunto le attività extra-spettacolari di Grotowski, dal parateatro propriamente detto al "lavoro su di sé", portato avanti dal 1986 a tutt'oggi nel Workcenter di Pontedera.

In forma estesa, la congettura di Barba può essere così formulata: il "cammino parateatrale" di Grotowski comincia nel 1963, sette anni prima della data ufficiale, in concomitanza con l'avvio del lavoro per *Il principe costante*; e già dal principio contiene consapevolmente tutti gli elementi che si renderanno espliciti negli sviluppi a venire. Nel libro beninteso questo discorso non c'è, ci sono solo degli accenni. Ad esempio Barba ricorda, a proposito dello spettacolo *Dr Faustus* (1963), che una nota non firmata, ma sicuramente di