



LAVORO QUOTIDIANO, FERITE DA NON GUARIRE E SPETTACOLI CON LE ALI.

INTERVISTA A EUGENIO BARBA

Katia Trifirò

L'intervista, della quale il testo che segue rappresenta la trascrizione, è stata realizzata domenica 10 ottobre 2021, in una sala del teatro "Tina Di Lorenzo" di Noto, in occasione dell'incontro con Eugenio Barba programmato da Katia Trifirò e Dario Tomasello, insieme al direttore artistico Salvatore Tringali, con la partecipazione di studenti del Dams dell'Università di Messina. Barba è stato ospite del "Codex Festival" di Noto con due appuntamenti. Il primo è lo spettacolo *Una giornata qualunque del danzatore Gregorio Samsa*, con Lorenzo Gleijeses, regia e drammaturgia Eugenio Barba, Lorenzo Gleijeses e Julia Varley, andato in scena il 9 ottobre. L'altro, il giorno successivo, è stato strutturato come una dimostrazione spettacolo, *Teatro e danza: forme diverse e principi simili*, durante la quale Barba ha illustrato, guidando Gleijeses, alcuni principi del proprio lavoro.

Katia Trifirò: *Partirei da una questione che riguarda il suo percorso a partire dagli esordi, e in particolare dall'incontro con Grotowski, in seguito al quale lei affermò che il teatro povero era una profonda rivoluzione, che riguardava il rapporto tra scena e sala, il rapporto tra il regista e il testo, la funzione dell'attore e poi la possibilità trasgressiva del mestiere teatrale. A proposito di quest'ultimo aspetto, oggi dove si configura secondo lei tale possibilità trasgressiva del mestiere teatrale?*

Eugenio Barba: È il contesto che decide il valore trasgressivo dello spettacolo. Tu puoi fare uno spettacolo sui transessuali a New York, nessuno reagisce. Se tu fai uno spettacolo sui transessuali a Riyad, in Arabia Saudita, lo stesso spettacolo diventa trasgressivo. Puoi fare spettacoli che sembrano innocui e tutti gli spettatori leggono immediatamente i sottotesti che gli attori hanno inserito nella *Vedova allegra* oppure

in *Cyrano de Bergerac* contro la dittatura. Quando tu lo porti in un paese dove esiste la democrazia, lo spettacolo è magnifico. Quindi, il valore trasgressivo è il contesto che lo decide, a livello sociale. A livello di mestiere, il teatro si cambia con il teatro; cioè rispetto al trasgressivo, inteso come andare al di là, tu come attore o come regista, puoi realizzarlo professionalmente a livello di tecnica, attraverso il teatro.

K. T.: *Esploriamo il senso di questa affermazione, "cambiare il teatro attraverso il teatro".*

E. B.: È quello che hanno fatto tutti da Stanislavskij. Cioè, esisteva un certo tipo di teatro e lui ha iniziato a farlo e a pensarlo in un altro modo, ed è riuscito a imporlo. La grande debolezza del nostro mestiere è quella di avere nel nostro Dna una delle eliche che vede l'aspetto economico, cioè deve guadagnare, deve avere dei soldi, è redditizia; specialmente in epoca di dittatura, le cui regole te lo impongono. Oppure, qui in Italia ci sono gli algoritmi, le commissioni che giudicano e dicono "questo fa teatro artistico", dimenticandosi che il teatro è una relazione, dove in determinati contesti "fare" teatro non è artistico, per niente, ma mette le persone insieme. C'è teatro nelle carceri, nei campi profughi, nelle periferie. Non punta all'avanguardia, bensì a saper generare delle energie che vanno al di là degli individui, che creano momenti di socializzazione, che fanno emergere sogni di una vita interiore che esiste e non lo sappiamo. Tutto questo ci deve far pensare ad un teatro giudicato sulla base dei movimenti artistici e alla debolezza del lavoro, da un lato. Dall'altro lato, c'è il fatto che il teatro non dura, le compagnie non durano. La cultura è risultato di tempo, di distillazione, di trasformazioni interne, ma sempre dentro un determinato conglomerato di energie. La grande rivoluzione di Stanislavskij è stato *l'ensemble*, lui ha cominciato a pensare a categorie di *ensemble* mentre prima gli attori giravano, facevano gli ambulanti. Questo era il teatro al tempo di Stanislavskij, lo reinventa. L'attore è un artista, un sacerdote, e al tempo era una cosa ridicola, disprezzavano gli attori perché erano cose assurde. Oggi non lo possiamo dire,

perché sono anche assurde, ma se uno di voi va a dire in giro "io voglio fare teatro perché voglio essere sacerdote", la gente dice "però potete farlo, Cristo! Potete fare i sacerdoti, chi ve lo impedisce?", ma voi siete pigri, non lavorate 14 ore al giorno come Stanislavskij.

K. T.: *Parafrasando una sua riflessione, chi è l'attore quando non ha con sé uno spettacolo?*

E. B.: È uno che si preoccupa di trovare lavoro, immagino.

K. T.: *Dunque è una questione di politica culturale, giacché l'attore ha questa necessità materiale.*

E. B.: L'attore è un mestiere, come esiste l'artigiano, come esistono tanti altri mestieri. Il mestiere dell'attore è di pretendere di essere un'altra persona, e non annoiare possibilmente gli spettatori. Questo è il mestiere dell'attore. Ora, se tu non puoi lavorare, cerchi di organizzarti attraverso i sindacati. La domanda che mi fai è una domanda che è così presente nella nostra società. I sindacati decidono chi sono gli attori e chi deve essere appoggiato o meno dallo Stato. E poi ci sono persone che non pensano a queste categorie e si mettono insieme e fanno spettacolo. Tutto il teatro in America Latina è fatto di queste persone che non sono riconosciute dallo Stato o dal Comune, sentono giusto il bisogno, e tu lo puoi fare! Nessuno te lo impedisce. Però devi sapere che è un mestiere, il quale presume che tu sia capace di intrattenere gli spettatori. Non è con le buone intenzioni che intrattieni gli spettatori, non è dicendo che tutti dobbiamo tornare alla grande civiltà della Sicilia. Là con il tuo corpo, con le tue parole e con le tue azioni devi essere in grado durante un'ora, due ore, tre ore, di intrattenere qualcuno. Intrattenere significa alimentare la sua vita interiore, farlo pensare, fargli avere momenti di piacere o di disprezzo, di rifiuto, creare un dialogo con sé stesso. Questo è un mestiere che devi imparare, e lo impari facendo qualcosa che sia il "training", lo spettacolo, e se tu non fai, non puoi essere un attore.

K. T.: *Sta emergendo un'etica del lavoro teatrale che secondo me è molto utile, anche per il nostro pubblico di studenti, e sulla qua-*

le probabilmente si riflette poco, anche oggi in Italia. Veniamo adesso allo spettacolo di ieri e al lavoro con Lorenzo Gleijeses, che oggi pomeriggio parteciperà alla dimostrazione spettacolo Teatro e danza: forme diverse e principi simili¹. Lei ha riflettuto a lungo sulla separazione tra la tecnica degli attori e quella dei danzatori, avvenuta storicamente in Europa, affermando che l'antropologia teatrale ci aiuta a scoprire un nucleo di principi comuni. Che tipo di processo c'è dietro questa scoperta, nel tentativo di decifrare i principi tecnici simili in forme espressive diverse, attraverso l'antropologia teatrale?

E. B.: Partiamo da una constatazione semplice. Io vedo uno spettacolo dove c'è un attore. Questo attore si chiama Dario Fo, dico Dario Fo perché più o meno tutti voi lo conoscete. E rimango colpito perché vorrei fare come Dario Fo. La domanda che ti poni è "come faccio?". Se cominci ad analizzare Dario Fo dici "ma egli è un'individualità irripetibile, io non posso essere come Dario Fo, lui è arrivato a quello che è arrivato perché è Dario Fo", quindi c'è un fattore che è relativo, la personalità. Poi, c'è un altro fattore, il tipo di teatro che fa. Lui fa un certo tipo di teatro, ma anche quello appartiene ad una determinata convenzione, ed è relativo. Cosa ha Dario Fo in comune con tutti gli altri attori? Il suo corpo, il modo in cui muove il corpo, c'è un'anatomia. Questa anatomia, come la muove? Se uno comincia a studiare Dario Fo, poi si mette a studiare un altro balletto classico; per rimanere in tema, non vi parlo di teatri asiatici o di altre cose che per voi sono cose astratte, ma vi invito a osservare che la prima cosa che essi hanno in comune è il lavoro sull'equilibrio, cioè entrambi cambiano l'equilibrio del modo normale di camminare. Lì c'è un primo principio, nel quale se io sposto gli equilibri, se io sono seduto in questa maniera, la vostra

percezione è di un certo tipo. Se sono seduto in questo modo, la vostra percezione, a livello cinestetico, è differente. Lì tu hai un tipico esempio di un principio di antropologia teatrale che lavora sull'equilibrio e ti porta a forme diverse. Si vede in tutti i teatri, in tutti gli attori che lavorano. La cosa più importante da vedere sono i piedi, perché indicano se l'intero organismo vive oppure se fai semplicemente gesticolazioni dove il corpo rimane inerte, perché così siamo stati abituati nella nostra cultura, a non sprecare energia, mentre il lavoro dell'attore consiste nello sprecare energia mettendola in forma, che può essere il balletto classico o lo stile di Dario Fo.

K. T.: *Questa riflessione mi fa venire in mente qualcosa che lei ha raccontato in diverse occasioni, affermando che diventare regista non è una vocazione che esisteva già nella sua vita, ma che è arrivata nel momento in cui, trovandosi per la prima volta fuori dall'Italia, in Norvegia, percepiva lo sguardo degli altri su di sé come qualcosa di non immediatamente decifrabile, come una reazione alla "differenza" della quale la sua presenza si faceva portatrice. Lo sguardo, la differenza, l'alterità sono state alcune delle leve che hanno forgiato la sua idea di chi è il regista, o meglio, una delle possibilità di esserlo e di definirlo.*

E. B.: Io penso che ogni persona che vuole fare il regista, e ogni persona che vuole fare l'attore, è qualcuno che fugge da qualcosa, scappa via e si rifugia nel teatro. In cosa consiste fare teatro, è una cosa seria? Gli avvocati sono una cosa seria, gli ingegneri, ma il teatro... Per fortuna esiste e viene inventato nel 1500 in Europa da alcune persone "precarie" che hanno avuto questa idea geniale di mettersi insieme per intrattenere altre persone, e lì è dove si rifugiavano tutti: nobili che non avevano la possibilità, contadini che scappavano, i figli che avevano debiti, i ragazzi che non

¹ Questa la nota di presentazione della dimostrazione spettacolo con Barba e Gleijeses: «Il teatro e la danza sono forme artistiche che sfruttano in modo diverso la presenza umana in scena. La storia degli spettacoli mostra che la tecnica dei danzatori e degli attori ha coinciso in molti periodi. Nelle forme tradizionali dei teatri asiatici la preparazione dell'attore comprendeva anche quella del danzatore e del cantante e, spesso, dello scrittore. Lo stesso è accaduto nelle prime compagnie professionali europee. È nel corso del XVII secolo che in Europa avviene la separazione tra attore e danzatore le cui tecniche e specializzazioni espressive provocheranno la distanza che si può notare oggi. Ma se le forme espressive dell'attore e del danzatore oggi sono diverse, i principi tecnici sono simili. Usando i criteri dell'antropologia teatrale la dimostrazione individuerà questo nucleo di principi comuni esemplificandoli con una serie di dimostrazioni di Lorenzo Gleijeses».

volevano sottostare. Il teatro è sempre stato un rifugio, e ancora adesso se chiedo alle persone come sono arrivate al teatro, mi sento rispondere che fuggono da qualcosa. Inseguono qualcosa, ma te lo spiegano con razionalizzazioni politiche e sociali, un “bla bla bla” che non vuole dire niente, in realtà, perché la fuga proviene sempre da una ferita personale. Questo è. Chi è il regista? Il regista e l'attore sono persone ferite che cercano non di dimenticare la ferita, non di guarire ma di esorcizzarla, come si esorcizza una stranissima parte di noi che non riusciamo a dominare, attraverso un lavoro metodico, un lavoro rigoroso, attraverso una disciplina (*diskeo* in greco significa apprendere). La disciplina che non è imposta da altri, ma che tu stesso ti imponi, è una forma di crescita personale. Questo è il teatro, questo è il regista. Poi ogni regista è diverso, ci sono i registi come me che vogliono formare i propri attori e vogliono lavorare sempre con gli stessi attori e mai con altri. Cosa stranissima. Altri che vanno da teatro a teatro e incontrano altri attori. Alcuni che non sanno cos'è la capacità pedagogica e hanno gli assistenti che lavorano a questo livello con gli attori, quando fanno una regia. Parlare di registi è una cosa molto vaga perché dipende dal contesto in cui lavorano e in cui scelgono di lavorare, e lo stesso vale per gli attori. Oggi il teatro non esiste e parlare di teatro è assurdo. Oggi esistono i teatri, cosa completamente diversa. C'è tutto un teatro di parola, con convenzioni che non hanno nulla a che vedere con determinati teatri che sono di performance; tutte le tecniche sono diverse. La tecnica dell'attore è diversa, gli spettatori sono diversi, le finalità sono diverse. Quindi, si può supporre che l'attore si trovi di fronte ad una enorme antologia di umanità in fuga.

K. T.: *Umanità e fuga, disciplina e mestiere. Mi sembrano aspetti legati all'idea di lavoro dalla quale siamo partiti. Da una parte c'è l'utopia, dall'altra ci sono le condizioni materiali di vita dell'artista: due anime che probabilmente devono convivere. C'è un'ultima questione sulla quale vorrei sollecitarla alla fine di questo tempo che ci ha dedicato e per il quale le siamo grati. Se lei dovesse pensare al suo percorso artistico come processo,*

come lo descriverebbe? Quali parole, quale aggettivo, quale formula utilizzerebbe, giacché si tratta di un percorso molto composito e che ha attraversato diverse forme?

E. B.: Penso che la pazienza sia fondamentale. La pazienza. Mettere in moto qualcosa e non aspettare subito i risultati, un po' come la pazienza del contadino che lavora la terra, poi c'è l'inverno e deve aspettare, però sempre qualcosa fa, non è che si mette a riposo. Il mio lavoro quotidiano sui dettagli, sulle minuscole cose, l'ho appreso quando facevo l'operaio: mi è stato insegnato a fare un lavoro ben fatto. Il proprietario mi chiedeva se fossi soddisfatto del lavoro e lo consegnava ad altri, e mi diceva di rifare il lavoro, in maniera gentile, e non si preoccupava del materiale, perché un lavoro fatto male non lo accettava. Questo. Pazienza, e naturalmente desiderio, necessità di estendere le proprie conoscenze e di sviluppare l'illusione che sia possibile superare l'insicurezza che ognuno di noi sempre ha quando comincia a fare uno spettacolo. Sei insicuro, sei insicuro se riuscirai a fare uno spettacolo. Quindi la pazienza ti aiuta a trovare quell'autodisciplina di cui parlo, ogni giorno, ogni giorno. Però per fare tutto questo c'è bisogno di un ambiente: ancora una volta torniamo a Stanislavskij, ambiente come *ensemble*, perché da soli è difficile fare tutto questo, o in coppia. Se non si crea tutto un ambiente, che con una sua motivazione, conoscenza e capacità, è capace di ricreare la complicità che caratterizza una cultura. Quindi la capacità di operare e realizzare, ottenere risultati anche piccoli a diversi livelli di organizzazione, che sono la pulizia di un teatro, come le persone che ci lavorano devono rivolgersi agli altri, come devono essere vestiti, come devono creare; quando uno spettatore o un visitatore arriva nell'edificio, la sensazione che questo è un edificio magico dove non ci sono macchie di umidità, dove il pavimento, anche se è vecchio, mostra di essere amato perché è stato lavorato. Sono questi i dettagli di cui io parlo, non è che parlo di grandi idee e originalità. Sempre di questo mi sono occupato. Poi, stranamente, i miei spettacoli a volte hanno avuto le ali.

AUTORI

KHALID AMINE teaches courses on Moroccan society and culture at UNE Morocco. He is also a senior professor at Abdelmalek Essaadi University in Tetouan, Morocco. He holds a Ph.D. in comparative literature from Abdelmalek Essaadi University and an M.A. in Literature-Drama from the University of Essex in the United Kingdom. In addition, Khalid is the founding president of the International Research Centre for Performance Studies; the founding director of the International Festival Performing Tangier; and a former director of Tangier's Professional Theatre Festival.

CARLA BINO insegna Storia del Teatro e Storia e forme della comunicazione orale e drammaturgica presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia. Si occupa di problemi legati alla teoria della rappresentazione e della cultura drammatica del Medioevo cristiano, in particolare della drammaturgia passionista. È autrice delle monografie *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI sec)* (Firenze, 2015) e *Dal trionfo al pianto. La fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII secolo)* (Milano, 2008). È stata fondatore e direttore artistico di *Crucifixus - Festival di primavera*, rassegna dedicata al teatro sacro.

SALVATORE COSTANZA dal 2016 è affiliato al Dipartimento di Filologia dell'Università Nazionale e Capodistriaca di Atene, dove tiene seminari di filologia classica e papirologia, si interessa alla letteratura greca antica, bizantina ed umanistica, alla storia medievale dei Balcani e della Sicilia, alla ricezione dei classici e dei miti greci nelle letterature moderne. Si è occupato in particolare del tema della divinazione antica e medievale, curando l'edizione del *Corpus palmomanticum Graecum* (Firenze, 2009) e di diversi altri testi mantici di età imperiale, bizantina e postbizantina.

SALVATORE FERLITA è professore associato di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università degli studi di Enna Kore. Critico letterario e saggista, presiede il premio "Racalmare-Leonardo Sciascia" e dirige per i tipi del Palindromo la collana "Le città di carta". Ha scritto, di recente, *Letture ricreative* (Palermo, 2016) e *Il libro è una strana trottola. Genesis e trasformazione della parola letteraria* (Palermo, 2018).

FABIO LA MANTIA è professore associato di Letterature comparate e critica letteraria presso l'Università Kore di Enna. I suoi studi comprendono la ricezione classica all'interno di geografie post-coloniali, l'antropologia teatrale, i performance studies e la narrativa contemporanea. Tra le sue pubblicazioni: *Leadership e Citizenship nei drammi storici di Ola Rotimi* (Bologna, 2008), *La tragedia greca in Africa. L'Edipo re di Ola Rotimi* (Milano, 2011), *Il dramma della straniera. Medea e le variazioni novecentesche del mito* (Milano, 2012) e *La fine del tempo. Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca* (Milano, 2015).

ANGELICA AURORA MONTANARI ha conseguito il dottorato all'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi. Ha svolto esperienze didattiche e di ricerca presso l'Università Federal Fluminense di Niteroi (Brasile), l'Università di Cambridge (UK), l'Università di Ostrava (Repubblica Ceca) e l'Università di Bologna, di cui è attualmente collaboratrice.

PAOLO PIZZIMENTO graduated with honors in Modern Philology at the Department of Humanities (DISUM) of the University of Catania discussing a thesis on *The Metaphysics of Love in Dante's Vita nuova*. He is a PhD student at the Department of Cognitive, Psychological, Pedagogical and Cultural Studies (COSPECS) of the University of Messina where he collaborates, as an expert on the subject (L-FIL-LETT / 11), with the chair of Cultures of

Contemporary Italy. His main interests are Comparative Literature, Theory of Literature and Performance Studies, with particular attention to the Middle Ages and Dante Studies, to which he has dedicated several publications that deal specifically with intertextuality, metaphorology, and the contacts of Dante's work with the theology and philosophy of his time. He is also interested in fantasy and comics literature.

STEFANIA RIDOLFO ha conseguito una laurea magistrale con lode in Turismo e Spettacolo discutendo una tesi dal titolo *Ninfa postmoderna*. Si interessa principalmente di Letteratura e Performance Studies, con una particolare attenzione alla riattualizzazione di temi e forme tradizionali nel contesto postmoderno.

DARIO TOMASELLO insegna Culture dell'Italia contemporanea e Drammaturgia presso l'Università di Messina, dove coordina il DAMS e ha fondato il Centro Internazionale di Studi sulla Performatività delle Arti e degli Immaginari sociali (UNIVERSITEATRALI). Ha tradotto e curato il manuale di Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies* (Imola, 2018). Dirige per Editoria & Spettacolo la collana "FARETESTO", dedicata ad un repertorio di testi della drammaturgia italiana contemporanea. Dirige, con Massimo Fusillo, la collana di studi sulla Performatività delle Arti "ALTERAZIONI" per la casa editrice Le Lettere di Firenze. Dirige, dal 2011, "Mantichora. Italian Journal of Performance Studies". È stato Visiting Professor alla Sorbonne Nouvelle – Paris III e ha tenuto conferenze in molti Atenei e Istituzioni italiane ed internazionali (fra cui: Nanterre – Paris X; Columbia University; State University of New York; New York University; Istituto Italiano di Cultura di Chicago; Katholieke Universiteit Leuven; Gent University). Il suo ultimo volume s'intitola: *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea* (Venezia, 2021).

KATIA TRIFIRÒ è ricercatrice di Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Messina. I suoi interessi scientifici comprendono prevalentemente la drammaturgia italiana del Novecento, i Performance Studies, i rapporti tra teatro, letteratura e cinema. Ha lavorato all'intera opera edita e inedita di Joppolo, oggetto di studio in svariati saggi e nel volume *Dal Futurismo all'assurdo. L'arte totale di Beniamino Joppolo* (Firenze, 2012). Tra le sue pubblicazioni recenti, ci sono i volumi *Scene di carta. Intellettuali e critica teatrale nell'Italia degli anni Sessanta* (Cue Press, 2021), *"La Lupa sono io". Anna Magnani a teatro tra Verga e Zeffirelli* (Catania, 2021) e *Dell'uomo e di altri mostri. La drammaturgia di Juan Rodolfo Wilcock* (Avellino, 2019).

FABRIZIA VITA ha frequentato il Dottorato di ricerca in Filologia antica e moderna presso l'Università di Messina, nel corso del quale si è occupata dello studio delle biografie di Petrarca. Ha poi continuato la propria attività di ricerca nel contesto dell'Ateneo bolognese, dedicandosi alla traduzione e alla ricerca su alcuni trattati latini, medico-filosofici, secenteschi. Frequenta il Dottorato in Teorie e tecnologie dei media sociali e delle arti performative, presso il Dipartimento di Scienze Cognitive dell'Università di Messina, con una tesi sull'oralità poetica, narrativa, teatrale nell'Italia contemporanea.

ANDREA ZARDI (1987), dottorando in Lettere presso l'Università degli Studi di Torino, si è laureato in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Milano e ha conseguito la magistrale in Cinema e Arti della Scena presso l'ateneo torinese. Ha lavorato come archivista per il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino e nel 2017 è stato assegnista di ricerca con il progetto «Neuroscienza e linguaggi della performance e della danza». Ha collaborato nell'unità di Torino PRIN 2015 – "Per-formare il sociale: formazione, cura e inclusione attraverso il teatro" e con il NIT (Neuroscience Institute of Turin). Le sue ri-

cerche vertono sulla interdisciplinarietà fra studi neuroscientifici e neurocognitivi e nuovi linguaggi della danza contemporanea, oltre alla ricerca sulle intersezioni fra Studi di Danza e Studi Culturali con pubblicazioni su riviste scientifiche e partecipazioni a convegni internazionali. Collabora con diverse realtà e istituzioni teatrali e conduce l'attività di coreografo con il progetto ZA | DanceWorks.