

MATERIALI (1)

Cinquant'anni

Un'immagine di Tommy Bay dallo spettacolo per il cinquantesimo compleanno dell'Odin; Else Marie Laukvik parla dei primi giorni di lavoro all'Odin Teatret (2009); lettera dalla Norvegia di Eugenio Barba al fratello Ernesto (1965); lettera di Francesca Romana Rietti dalla Polonia.



Immagine 1 – Torgeir Lunde ed Else Marie Laukvik in *Chiaro Enigma*, lo spettacolo dei cinquant'anni, rappresentato una sola volta, a Hostelbro, presso la sede dell'Odin, il 22 giugno 2014. Dettaglio da una foto di Tommy Bay.

Può un teatro, per quanto famoso, per quanto amato, essere così importante da occupare l'intero numero di una rivista di studi? Ma l'Odin non è stato solo un teatro: per tutti noi – la redazione di questa rivista, e non solo – è stato una porta, che ha aperto una via di avventure, soprattutto di avventure della mente. Non indirizzati dall'Odin, ma con l'Odin, insieme all'Odin, condividendone frammenti di vita, vedendo i suoi spettacoli, abbiamo scoperto un modo diverso di guardare al teatro e alla sua storia, di valutare l'azione dei teatranti non solo in relazione alla

fama, di cercare nella storia del teatro anche gli strati meno ovvi, sotterranei, eppure fondamentali per determinare la profondità di un'azione, e la sua grandezza.

Di solito ciò che costituisce il fulcro dell'interesse per il teatro o per la sua storia sembra essere il valore degli spettacoli, delle strategie e delle teorie, delle forme di trasmissione di tecniche di allenamento e di addestramento, delle attività e degli eventi. Il teatro ridotto all'azione di chi lo fa. Ma c'è anche altro. C'è il contributo del secondo giocatore, di colui che guarda, o ascolta, che recepisce, reagisce e fraintende. A teatro non è una conseguenza, ma un completamento. Questo dossier è dedicato soprattutto a lui, al secondo giocatore, e all'Odin visto con i suoi occhi. E all'azione dell'Odin completata dalla sua.

Potremmo anche dire: questo dossier parla più ancora dell'impatto Odin che dell'Odin. Alla fine di un ciclo, a teatro, spesso si smarrisce proprio il senso delle parole più usate, delle convinzioni collettive, delle certezze date per scontate. Dei beni comuni. Si smarrisce il senso dei sovrappiù. Le tecniche che avevano acquisito un valore particolare, che erano diventate anche un'altra cosa, tornano a essere tecniche. Dopo la morte di Grotowski, per esempio, si sono persi in gran parte il senso e il sapore del suo impatto, le conseguenze della sua presenza.

Come faremo a spiegare a persone delle nuove generazioni cos'hanno potuto rappresentare, per chi le ha conosciute, figure come quelle di Jerzy Grotowski o di Eugenio Barba? O di alcuni dei loro attori, Ryszard Cieslak, Torgeir Wethal, Rena Mirecka, Else Marie Laukvik, Zygmunt Molik, Iben Nagel Rasmussen...? Tanto vicini, per molti, da essere spesso chiamati solo per nome, come se fossero fratelli o cugini, o sovrani in incognito. Come si farà a spiegare che questo non riguarda la sociologia o la psicologia, ma che è un problema teatrale? E come si fa a capire che problema è, cosa rappresenta. Che conseguenze ha.

Come far capire che incontri come questi hanno contribuito a cambiare il senso delle nostre vite, o dei nostri modi di lavorare? E che non per questo siamo stati plagiati, o ingenui.

I libri non basteranno. E certamente non basterà il ricordo degli spettacoli. Non basteranno le contestualizzazioni storiche. Sfuggirà sempre il carattere essenzialmente teatrale del problema.

Questo dossier è un tentativo di lasciare almeno una traccia di questo e del mondo che ne è derivato. A partire dagli inizi: da un momento di fondazione i cui aspetti sono entrati, per molti teatranti, in una sorta di mitologia, talvolta anche collosa. La storia di questa fondazione, invece, è altro: una miniera di indizi di problemi utili per tutti, nello studio del teatro. In particolare per quel che riguarda il lavoro d'attore. E il suo «corpo pericoloso», come lo chiama Else Marie.

Perciò la prima voce di questo dossier sarà quella di un attore, di una grande attrice: Else Marie Laukvik, uno dei due attori che ha condiviso la vita dell'Odin a partire dal momento della nascita.

Il 22 giugno del 2014, l'Odin ha festeggiato il proprio cinquantesimo compleanno presentando a cinquecento invitati uno spettacolo nuovo e vecchio in-

sieme. Il titolo era Chiaro enigma¹, un montaggio di frammenti di tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin. La prima voce che abbiamo sentito, quel pomeriggio, è stata quella di Else Marie che chiamava il padre: un frammento di Ornitofilene, lo spettacolo della nascita dell'Odin, quello che nessuno di noi spettatori dei cinquant'anni aveva visto. Proprio perciò, paradossalmente riconoscibile, almeno per molti di noi: l'inizio.

Questo primo capitolo di «materiali» si incentra dunque sull'inizio e la fine dei primi cinquant'anni dell'Odin: i primi passi in Norvegia e alcuni dei festeggiamenti per il cinquantesimo compleanno.

* * *

Else Marie Laukvik
A partire dal primo giorno
2009

[Da un'intervista di Mirella Schino a Else Marie Laukvik, parte di un «progetto di fonti orali sul training» di Mirella Schino e Claudio Coloberti (cui hanno collaborato Sofia Monsalve, Pierangelo Pompa, Valentina Tibaldi e Gabriele Sofia). L'intervista completa, del 24 aprile 2009, insieme a tutte le altre interviste sul training è conservata presso gli Odin Teatret Archives (d'ora in poi OTA), Holstebro, Danimarca, fondo Audiovisual, 09-17 Oral Sources on Training.

Else Marie Laukvik è nata nel 1944, a Oslo. È co-fondatrice dell'Odin insieme a Torgeir Wethal e a Eugenio Barba. Con Torgeir Wethal, ha seguito Barba quando l'Odin si è spostato dalla Norvegia in Danimarca, nella cittadina di Holstebro, nel 1966. Fa tuttora parte del gruppo, anche se, a partire dal 1980, e da Ceneri di Brecht, non ha più partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme. Contemporaneamente al suo lavoro di attrice dell'Odin, ha lavorato come regista per il Teatret Marquez, ad Århus, in Danimarca, dal 1981 al 1991, e dal 1993 al 2004. Ha collaborato (come attrice) con il Teatro Tascabile di Bergamo, nel 1996, per lo spettacolo Peer Gynt, regia di Renzo Vescovi. Ha lavorato come regista freelance con il Munin Teatret (Danimarca) nel 1997, con l'italiano Teatro Actores Alidos nel 1999, con il Rogo Teatro nel 2002, con l'Associazione Culturale Teatro dell'Albero nel 2003. Nel 2004, ha girato l'Australia e la Nuova Zelanda in tournée con lo spettacolo Ingeborg Stuckenberg (Teatret Marquez), di cui era regista, facendo lezione presso diverse università sulla storia dell'Odin. Ha lavorato come regista per il trio musicale Kabaret Wagon. Nel 2007 ha diretto lo spettacolo di cabaret Hungry Tigers (Mia & Max). Nel 2005 ha creato I miei bambini di scena, uno spettacolo in cui mostra tutti i suoi personaggi, sia dal vivo che attraverso alcuni frammenti di film. Ultimamente ha creato The Soldier, a Child and the Blue Bird, che ha presentato in diverse case di riposo a Holstebro].

¹ Nicola Savarese racconta *Chiaro enigma*, per questo numero di «Teatro e Storia» dedicato all'Odin, in una lettera a Franco Ruffini. Cfr. Materiali (9), pp. 328-329.

Il primissimo giorno, il primo ottobre del '64, siamo arrivati in una piccola sala, dentro una vecchia scuola che non esiste più. Gli altri avevano calzamaglie nere, come quelle per il balletto. Io invece ero arrivata in pantaloni e maglia, non avevo idea di che si trattasse... Abbiamo iniziato con gli esercizi di balletto moderno, ci insegnava uno che aveva lavorato con Rikki Septimus, che a sua volta aveva lavorato per *West Side Story*. Dovevamo fare quel che faceva lui. C'erano anche altri esercizi, una mescolanza, in parte credo che venissero da Grotowski. Per esempio dovevamo andare giù, accucciati, in terra, come nani, e intanto dovevamo far ruotare le spalle. C'erano anche altri esercizi, un po' di yoga, mettersi sulla testa, forse un po' di pantomima. Ma la maggior parte erano esercizi «plastici», ed erano molto duri.

Siamo andati avanti così più o meno per tre ore. Il quinto giorno, quando sono tornata a casa, mia madre ha dovuto farmi un massaggio. Non riuscivo neppure a salire le scale! E la mattina dopo non avevo nessuna voglia di tornare. E invece poi sono andata, e ne sono stata contenta. Ma in tanti non sono tornati. Dopo un mese di training nella scuola di Halling, tre ore a sera, siamo rimasti in cinque [...].

Eugenio l'avevo già incontrato una volta all'università, dove studiava storia delle religioni. L'ho raccontato nel libro di Exe Christoffersen². L'avevo incontrato in ascensore. Quindi mi sembrava di conoscerlo... Ma è un'altra storia. Ma insomma, quando sono entrata, mi sembrava un po' di conoscerlo, e allora sono andata da lui e gli ho detto: «Mi chiamo Else Marie», e di come fossimo stati insieme in ascensore dall'undicesimo piano dell'università fino al primo, mentre lui parlava con un amico di induismo e di come il sanscrito è una lingua viva.

E lui mi ha guardato con una faccia, una faccia che sembrava una maschera di pietra. Mi guardava... Così ho pensato: niente sorrisi, qua. Niente.

[...] Abbiamo continuato con gli esercizi di jazz-ballet e di yoga. Forse abbiamo provato anche un po' di acrobatica. E quasi subito abbiamo iniziato con le improvvisazioni. Più o meno la seconda settimana, dimmi se questo è interessante, Eugenio ha detto: «per domani dovete preparare un'improvvisazione a casa». E io mi sono chiesta: ma cos'è mai un'improvvisazione? Allora ho chiesto a un'altra ragazza, e lei ha detto: «devi fare tutti i movimenti *come se* tu stessi facendo qualcosa. Ma scegli qualcosa che sai fare molto bene».

Cosa so fare molto bene? Mi sono chiesta. Deve essere qualcosa che comprenda movimenti, gesti delle mani, e così via... Ah! faccio una torta – quando ero piccola amavo molto fare le torte. Le sapevo fare bene, non sarebbe stato difficile. Allora, quando è toccato a me fare l'improvvisazione, ho fatto *come se* mettessi la farina e poi l'uovo, e ho girato, ho aggiunto lo zucchero, ho impastato, e alla fine mi sono leccata un dito, guarda, così. E tutti ridevano. Lui invece stava lì, non diceva niente. Eugenio. Aveva sempre un viso molto duro. Come una maschera.

Più tardi abbiamo iniziato a lavorare con la voce. Ho un ricordo proprio orribile: dovevo fare un verso: «uh – uh», come un uccello. Forse lui già pensava a *Or-*

² Exe Christoffersen, *The Actor's Way*, London and New York, Routledge, 1993.

*nitofilene*³, e riteneva che potesse servire. Dovevo salire su una sedia e fare questo verso da uccello. E non ci riuscivo. Non ci sono riuscita, per minuti e minuti.

Due giorni dopo, invece, mi ha chiesto: «devi essere una mendicante, ma una mendicante molto arrabbiata». Forse quel giorno ero nervosa, così ho detto subito, furiosa: «Give me one dollar». No, no, scusa, ho sbagliato: dovevo dire: «Dio ti benedica». E io l'ho detto, ma in questo modo, furioso, con rabbia: «Dio ti benedica».

Quella è stata la prima volta che mi ha detto «va bene».

E allora mi sono sentita un pochino meglio.

[...] Lavoravamo fisicamente dalle sei alle nove. Dopo un mese siamo passati da tre a quattro ore, incluso il lavoro sulla voce. Abbiamo continuato a lavorare quattro ore al giorno fino a Natale. Poi abbiamo avuto il manoscritto di *Ornitofilene*. Questo te l'ho già raccontato un'altra volta, ricordi? L'avevo battuto a macchina tutto io, con due dita. Prima di Natale, ci siamo incontrati all'università, ed Eugenio ha diviso tra noi le battute, perché nel testo c'erano tredici personaggi, ma nello spettacolo dovevano essere quattro: un amante degli uccelli, un padre, una madre, una figlia. Noi eravamo cinque attori.

È stato lì un'ora a distribuire le battute, quarantacinque pagine battute a macchina da me con tanto dolore, tanta fatica, tutto con due dita. E a me non ha dato neanche una battuta. Ha detto solo: «Forse qui Else Marie si muoverà un po' come un uccello». E basta.

Nel mio spettacolo *I miei bambini di scena* lo racconto. La sera, tornai a casa, in tram, e facevo tanta fatica a non crollare... Questa è vita, pensavo. Ma non è giustizia [...].

Sì, facevamo anche degli «Studi». Ma non è successo proprio subito, non saremmo stati in grado, non eravamo capaci. Per un po' abbiamo continuato a provare pantomima e altro. Anche azioni improvvisate, tipo scavare, tirare. Anche adesso continuo a usarli nel mio training... Facevamo anche acrobatica, abbiamo iniziato piuttosto presto, con l'acrobatica. Poi ricordo un'altra cosa interessante: a Oslo lì, forse già a novembre, c'era un gruppo di danza coreana, che faceva uno spettacolo al Teatro d'Opera di Oslo, ed Eugenio è andato a vederlo, e poi ci ha portato uno di loro, una danzatrice coreana. Ci ha fatto insegnare da lei alcuni movimenti. Era la prima volta che facevamo qualcosa del genere, simile alle cose che si sarebbero fatte molti anni dopo nell'ISTA⁴. La danzatrice ci ha aiutato a sviluppare diversi modi di camminare. E noi, dopo, dovevamo mischiare i diversi esercizi. Dovevamo scoprire noi che fare [...].

Ogni persona rielabora a modo suo quello che ha visto fare agli altri, ma rimane qualcosa – un'immagine, non so. Un modello. So che per Torgeir⁵ è stato molto importante l'esempio di Ryszard Cieślak. Per me è successo qualcosa di simile con Rena Mirecka, anche lei del Teatr Laboratorium di Grotowski.

³ Il primo spettacolo dell'Odin Teatret, 1965-1966. Cfr. in questo stesso numero Ferdinando Taviani, *Il buio è una via*, nota 2, p. 218.

⁴ Cfr. Materiali sull'ISTA, pp. 336-346.

⁵ Torgeir Wethal.

Il primo vero seminario con Grotowski c'è stato subito dopo il nostro trasferimento a Holstebro. Era estate, e ricordo che anche noi insegnavamo qualcosa: acrobatica, e i combattimenti con i bastoni. Ma sui seminari di Grotowski in realtà non ho molto da dire. Credo di aver soprattutto osservato. No, per me è stato più importante un episodio precedente, quando siamo andati in Svezia, al primo seminario di Grotowski all'estero, a Skara. Eravamo ancora a Oslo, e Grotowski è venuto con Rena Mirecka e un altro attore, forse era Cieślak, ma non sono sicura. Ricordo che Anne Trine⁶ e io siamo andate nella scuola dove era programmato il seminario, abbiamo aperto una porta, e dentro c'era Rena Mirecka che faceva i suoi esercizi di «plastica».

Ci ha guardato con occhi che volevano uccidere! Abbiamo fatto un salto, così... mamma mia, non lo dimenticherò mai.

Da allora quando penso agli esercizi di plastica mi viene in mente la Mirecka.

Dopo l'abbiamo vista lavorare, faceva il serpente, con le mani, così. Come un cobra. Negli ultimi anni ho ripreso a fare training, e mi sembra un privilegio riuscire ancora a farlo. E sento che quello che mi piace di più è proprio la plastica, e mi viene tutto da Rena Mirecka, che aveva un modo di muoversi... così. Forte. Dura. Più tardi ho fatto un po' di Kabuki, avevo visto un film sul Kabuki, e l'ho fatto perché anche lì c'era questo modo di muoversi duro. E mi viene da lei.

Abbiamo anche fatto gli esercizi di *slow motions*, con Cieślak, esercizi un po' psicodinamici. E da lì che viene la «catena» che fa Torgeir. Voglio dire che ogni attore, ogni persona, ha alcune cose che gli piacciono di più, che per lui sono importanti. A me piacevano i combattimenti, l'acrobatica, per quel che riuscivo a farla. E il Karate. Venne un americano, Stanley Rosemberg, e ci ha insegnato esercizi di Karate. E io li uso ancora, questi esercizi, anche se sono difficili da fare. Devi tenere il piede a quarantacinque gradi, e devi fare proprio gesti precisi. Anche le camminate alla Marcel Marceau sono difficili per una persona che non le ha mai fatte prima.

Ma soprattutto ringrazio Rena Mirecka.

Era bellissimo anche vedere Ryszard Cieślak che faceva gli esercizi di plastica. Però della Mirecka mi è rimasta un'immagine *pericolosa*. Non so. Forse viene da quella prima volta che l'ho vista attraverso la porta, così arrabbiata, con quegli occhi. Ma è stata molto importante, per me. È anche importante per me, lo spiego quando insegno, non fare movimenti con il viso durante il training: è il corpo che deve parlare. E mi piace che ogni tanto il corpo sia *pericoloso* nei movimenti.

E poi c'è un'altra cosa che mi piace, e quella non viene dalla Mirecka, e sono i salti. Saltare mi piace moltissimo. Anche adesso quando faccio il training ci sono dei momenti... quando si è in velocità, e puoi bloccare la velocità e spostarti nello spazio. E poi saltare. Per me è la cosa più bella. Il salto ha qualcosa di magico, e qualcosa di drammatico. È bello, è un po' come volare. Come quando si fa lo sla-

⁶ Anne Trine Grimnes.

lom, sciando. Non sono molto brava a saltare, ma i movimenti un po' rischiosi sono i più affascinanti [...].

Se provo a guardare me stessa quando faccio training, la cosa più interessante è che è tanto diverso da quella prima volta, quarant'anni fa. Adesso ho il coraggio di seguire quello che sento. Salto, ballo, faccio quello che ho voglia di fare. Mentre quella volta, quarant'anni fa, cercavo di fare le cose *giuste*, gli esercizi, e di imparare la tecnica.

Forse l'attore si preoccupa un po' troppo di quello che è giusto, che ha senso, che è giusto per il regista. Si preoccupa di seguire i principi.

Adesso, quando faccio il training, non mi importa.

Lo faccio solo per me, ed è come far apparire un universo. Faccio cose *magiche*, cambio una cosa, una direzione, e succede qualcosa. E questo è magico. Vedo un mondo magico, e comincio a muovermi in questo mondo, con la musica, e succedono altre cose magiche.

E poi mi diverto. Non soffro.

No, non soffro.

Eugenio Barba
Lettera al fratello Ernesto
1964

[È la prima di un gruppo di lettere di Eugenio Barba al fratello Ernesto, che vanno dal 28 settembre 1964 al 26 settembre 1965 (OTA, fondo Barba, serie Letters, b. 17). «Pasztor senior» è il nomignolo abitualmente usato dal regista per il fratello, viene da uno dei personaggi de I ragazzi della via Pál].

Oslo, 28 settembre 1964

Caro Pasztor senior,

ti lamenti del mio silenzio, ma che dire della tua sfacciataggine di mandarmi solo cartoline da posti più o meno esotici, come un volgare farmacista *boche* in viaggio turistico in Italia? Perdoniamo le offese, ma potresti pure scrivere le esperienze del tuo soggiorno esotico. La mia vita presenta ben pochi aspetti interessanti, solo una grande monotonia di lavoro (il che non vuol dire lavoro monotono).

1. Studio di antropologia sociale. A maggio passerò un esame in questa materia. Di più in più il mio interesse per l'antropologia aumenta, essa mi è indispensabile per le mie ricerche sul teatro. La tesi che vorrei dimostrare è la seguente: il teatro, alle sue origini, non era un fattore culturale, così come noi l'intendiamo nella nostra società odierna. Il teatro era una necessità psicologica, una specie di terapia di gruppo dove era possibile scaricare le proprie ossessioni e affettività represses, infrangendo tra l'altro severi tabù sociali e religiosi. Questa funzione particolare del teatro, da un punto di vista psicologico e sociologico, è andata persa nella sua successiva evoluzione. Se il teatro, ai giorni nostri, vuol ritrovare questa funzione vitale, vuole essere qualcosa di indispensabile per la società, deve ritrovare questo aspetto ritualistico e psicologico.

2. Tutto questo voglio dimostrarlo in un libro sul teatro classico indiano. Il titolo: *Le tecniche fisiche dell'attore Kathakali*. Sviluppare gli elementi ritualistici di questa forma di teatro, piazzarli nel suo contesto sociale, descrivere la tecnica dell'attore ricercandone i modelli nei pattern di condotta fisica della società in cui questa forma di teatro si è sviluppata. Il libro, almeno nei suoi tratti essenziali, dovrebbe essere pronto per la fine dell'inverno. Spero di poter ritornare in India in giugno e rimanervi almeno quattro mesi per poter approfondire la mia documentazione e fare degli altri studi su alcuni aspetti che mi erano sfuggiti durante il mio primo soggiorno. A questo proposito studio il sanscrito ed il malayalam, una lingua dravidica che è parlata in Kerala, la regione dove si è sviluppata questa forma di teatro. La conoscenza di queste due lingue mi è necessaria, oltre che per comunicare (gli attori non parlano inglese), anche per leggere tutta una serie di sutras sulla tecnica del teatro che non sono stati ancora tradotti in nessuna lingua europea.

3. Preparazione della rivista di teatro⁷. Qui il lavoro è massacrante. Debbo fare tutto da solo per mancanza di esperti. 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. Il Consiglio delle Ricerche Norvegese si interessa al mio progetto ed è molto sicuro che lo finanzia. Spero di poter pubblicare il primo numero prima della fine dell'anno. Vi sono buone possibilità, dato che l'economia è assicurata, di pubblicare la rivista in inglese, il che sarebbe molto positivo dato che non vi sono riviste di tale genere in Europa (che si consacrino solo a problemi tecnici e pedagogici del teatro) e dato che, in inglese, la rivista potrebbe avere una cerchia di abbonati molto più estesa.

4. Il mio lavoro personale come regista. Sono riuscito a metter su un piccolo gruppo di attori e ho anche trovato un locale. Ormai la mia carriera come «direttore» è cominciata, il che non vuol dire che sia assicurata. Per il momento mi consacro solamente al training dell'attore. Esercizi fisici, vocali, di pantomima e di psicotecnica (concentrazione). Spero di poter preparare uno spettacolo entro l'anno venturo.

Queste in breve sono le mie attività attuali, alle quali dedico un equo numero di ore al giorno. Ogni sera dalle sei alle dieci lavoro con il mio gruppo di attori. La mattinata la passo leggendo e raccogliendo materiali per il mio libro (dall'antropologia, linguistica, psicologia, tecniche teatrali orientali, sociologia). Naturalmente il mio ritmo di lavoro è interrotto a causa delle svariate riunioni e incontri per la rivista. Ogni tanto debbo scrivere qualcosa per i giornali per guadagnare di che sopravvivere. Un articolo ogni mese, circa 250 corone. Attendo che l'inverno arrivi. È la stagione ideale per concentrarsi sul lavoro. L'atmosfera di morte e silenzio che

⁷ La rivista «Teatrets Teori og Teknikk» («Teoria e Tecnica del Teatro», abbreviata «TTT») è stata fondata da Barba a Oslo nel 1965. Veniva pubblicata tre volte l'anno e, dopo il 1968, uno dei numeri di ciascun anno era in realtà un libro (tra cui la prima edizione di *Per un teatro povero* di Grotowski). La rivista è terminata nel 1974 dopo ventitré numeri, di cui cinque libri. Su «TTT» si veda l'articolo di Francesca Romana Rietti per il n. 25 (2004) di «Teatro e Storia».

avviluppa la natura sembra riflettersi stranamente sulla condotta dei norvegesi. L'inverno in Scandinavia è un prolegomeno della requie eterna.

Ti ho spedito un'antologia in inglese della letteratura islamica. Per posta normale, quindi la riceverai tra un paio di settimane. Fammi sapere se ti interessano articoli e saggi sull'islamismo o sul sufismo. Mi capita spesso di leggerne in riviste letterarie. D'altra parte, se ti capita tra le mani della letteratura sul teatro classico cinese, fammela avere. Vi deve essere a Hong-Kong un'opera classica cinese. Probabilmente anche della letteratura tecnica. Molto interessante sarebbe avere una serie di fotografie concernenti l'allenamento dell'attore in tale opera. Naturalmente non esigo da te questo, ma se per caso ti capitassero tra le mani, acciuffatele e spediscimele.

Bene, old Pasztor, la via Paal di Montemario ci attende. Un giorno vi ritorneremo, la valigie piene di ricordi ed i reni reumatizzati dai tropici. Stammi bene.

Eugenio

Le dieci lettere di Eugenio a Ernesto sono state scritte proprio nei mesi in cui è stato fondato l'Odin. Non si sa perché, delle lettere al fratello, ne siano sopravvissute solo dieci. Agli archivi dell'Odin sono state consegnate non da Barba, ma (col suo consenso) da Ferdinando Taviani, consigliere letterario dell'Odin. Non è chiaro neppure perché siano capitate nelle sue mani.

In queste lettere si comincia già a vedere l'importanza di alcuni temi e di alcuni studi su cui poi Barba è tornato a intervalli per tutta la vita, ad esempio l'antropologia. Sono interessanti anche per un altro motivo: sono tra i pochissimi documenti di questo periodo in cui si può intravedere un lato di Barba ovvio quanto volutamente nascosto: la sua estrema giovinezza, segnata da una energia vitale perfino inquietante, ma anche da una vena più inaspettata di fragilità. Che si rivela (in altre lettere) sotto forma di una paura tenuta sotto chiave, ma forte abbastanza da vendicarsi con incubi notturni.

Sono lettere che in fondo ci raccontano quel Barba vulnerabile, che rimarrà per sempre la chiave segreta di tutti i suoi spettacoli. Con il fratello, Barba esibisce lo stesso gusto per soprannomi in codice che ritroviamo nelle sue lettere dello stesso periodo a Jerzy Grotowski o allo scrittore norvegese Bjørneboe: il fratello è qualche volta «Francesco Marra», uno pseudonimo che Ernesto Barba usa spesso, ma è soprattutto «Pasztor senior», e lo stesso Eugenio è «Pasztor junior». I due sono, come si è detto, personaggi del romanzo I ragazzi della via Pál: sono tra i capi della banda delle Camicie Rosse (non la banda protagonista del romanzo ma quella avversaria, i cattivi), una coppia temibile e temuta. Sono belli e torvi, hanno qualità ammirate, e vanno sempre in giro col mento sul petto e le mani in tasca. Maltrattano i deboli, avranno un rimorso tardivo, e saranno alla fine perdonati. In particolare, il maggiore dei fratelli Pásztor è un vero leader, anche se un leader nero.

La «via Paal di Montemario» di cui Eugenio Barba parla è la via della casa della madre, a Roma.

Anche le altre lettere del primo anno di vita dell'Odin sono interessanti, piene di racconti di incubi, e di scherzi tra fratelli, di rimproveri se Ernesto non scrive, di accenni ad avventure passate. Sono rivelatrici di una ambizione inquietante e di una giovinezza a modo suo pericolosa.

Nella lettera del 5 gennaio 1965, con la quale annuncia il suo imminente matrimonio, Barba scrive, neppure troppo autoironico, anzi, con tutta la mortale serietà dei giovani: «Quando guardo indietro alla mia esistenza trascorsa, sono soddisfatto e tranquillo: posso morire in qualsiasi momento senza avere nessun rimorso. Ho vissuto la mia vita, ogni secondo di essa, come ho voluto, in piena coscienza, con coscienza scelta. Penso che sia questo il più importante. Adesso sono stanco di viaggiare, ho voglia di creare un edificio teatrale che rimarrà nella storia del teatro. Eugenio, massone del teatro, lavora non per il teatro, ma per la storia del teatro... Stammi bene Ernestino pesciolino cinesino brindisino [...]».

Non è solo una frase al fratello, è un indizio, confermato dalle prime interviste scandinave a Barba. Fin dall'inizio, Barba inserisce il suo teatro direttamente in relazione con «la storia del teatro», con i grandi maestri di inizio ventesimo secolo che rimarranno sempre suoi punti di riferimento. Ciò è dovuto in gran parte, probabilmente, alla sua formazione polacca, che ha implicato lo studio della Wielka Reforma (cioè del periodo della nascita della regia teatrale, ai primi del Novecento) oltre che la frequentazione di Grotowski, e l'influenza della profonda cultura teatrale di quest'ultimo.

Francesca Romana Rietti
LETTERA DALLA POLONIA

[Nessun discorso sull'Odin può prescindere dalla Polonia: prima radice dell'Odin, non solo per l'apprendistato del suo regista presso il teatro di Jerzy Grotowski, non solo per il profondo legame successivo tra i due teatri, ma anche perché Barba ha conservato tutta la vita un imprinting teatrale polacco fondamentale].

In occasione del cinquantesimo anniversario dell'Odin Teatret il Grotowski Institute di Wrocław ha organizzato, dal 2 al 7 settembre 2014, un *Odin Festival*⁸ e, l'8 settembre, una festa segreta per la quale ai membri dell'Odin Teatret è stata data questa lettera:

⁸ Curato dalla vice direttrice del Grotowski Institute, Monika Blige, il programma di questa Odin Week in miniatura ha visto la presenza di cinquanta partecipanti provenienti da tutto il mondo, che hanno preso parte alle sessioni quotidiane di training fisico e vocale guidate dagli attori e agli incontri con Eugenio Barba, preparato materiali per un baratto finale, assistito a otto spettacoli, quattro dimostrazioni di lavoro, quattro film, presentazioni delle tradizioni degli attori e dei musicisti, del lavoro dell'amministrazione e degli archivi dell'Odin Teatret e dell'Icarus Publishing Enterprise (<http://www.icaruspublishing.com/>) e visitato due mostre sull'Odin Teatret e la Polonia allestite sempre dal Grotowski Institute.

Come, come to the Wodnik hotel!
Make ready for a pleasant spell!
Come in good spirits, with gusto and zest
and don't forget your Sunday best!
We solicit your presence
at 1.45 p.m. in the lobby of hotel Wodnik.
Normal life is expected to resume at 7 p.m.

La mia lettera riguarda solo le ultime due ore di questa giornata festiva. Sono quelle aperte a tutti i partecipanti alle sessioni di lavoro dell'*Odin Festival* e trascorse in un luogo teatrale storico, situato al secondo piano di una delle sedi dell'attuale Grotowski Institute, in Rynek-Ratusz 27. Siamo nella sala appartenuta originariamente al Teatr Laboratorium che, nell'aprile del 1965, vi presentò la prima de *Il principe costante* e, nel febbraio del 1969, quella di *Apocalypsis cum figuris*.

È meglio giocare a carte scoperte: il ricordo che serbo di queste due ore è commosso e persino un po' smemorato. Le emozioni, si sa, generano lacune e obbligano a dichiararsi liberi da ogni pretesa di rigore scientifico. Eppure scrivere di questa celebrazione non è solo un modo per esprimere la mia gratitudine ai suoi artefici, ma è compito di una memoria storica che riguarda più di una generazione di teatranti, studiosi di teatro e spettatori.

A dover essere ricordato è un episodio legato non solo a una relazione che ha segnato la storia del teatro del XX secolo – quella tra Barba e Grotowski – ma anche alla straordinaria portata di conseguenze e ripercussioni che essa continua a produrre nel panorama teatrale del nostro secolo.

L'8 settembre del 2014 nella Sala Teatro Laboratorium non si sono solo ribadite le note radici teatrali di Eugenio Barba o i suoi legami con alcuni dei più noti teatranti e intellettuali polacchi, ma si è resa viva testimonianza della fertilità dei germogli che la costante presenza dell'*Odin Teatret* in Polonia ha fatto crescere, dagli anni Settanta ad oggi. È stato anche un inusitato re-incontro: il Grotowski Institute aveva invitato tutte le persone che avevano incontrato Barba sin dai primi anni, in tutto una quarantina, venute da tutta la Polonia e anche dall'estero.

I saluti del direttore del Grotowski Institute, Jarosław Fret, e il benvenuto del sindaco di Wrocław, Rafał Dutkiewicz, e una torta con steli di scoppiettanti scintille hanno dato il via a una *danza* scandita dal ritmo della memoria, dai passi di una gratitudine mutua e dal tempo di una musica del presente.

Non ricordo l'ordine degli interventi e il succedersi degli accadimenti. Non ho appunti che mi aiutino a riportare sulla carta, sia pure in maniera frammentaria, i discorsi di ognuno. Ho però vive alcune immagini fisse che, come per l'effetto di una lanterna magica, hanno cominciato a prendere vita nei corpi di alcuni dei presenti colti, di sorpresa, nel riflesso di uno specchio atemporale.

Le immagini d'archivio proiettate da Monika Blige su uno schermo al fondo della sala – documenti, foto, lettere, rapporti della polizia e articoli – hanno restituito i legami tra Barba, l'*Odin Teatret* e una parte della geografia teatrale polacca sin dai lontani anni Sessanta. Quando appariva l'immagine di uno dei presenti –

teatrante, studioso o artista – questi si alzava e commentava. Ludwik Flaszen (cofondatore e consigliere letterario del Teatr Laboratorium a Opole e a Wrocław), Zbigniew Osiński (professore universitario, lo storico che più ha documentato le varie attività di Grotowski, direttore, con Alima Obidniek, del Grotowski Centre di Wrocław dal 1990 al 1991, e suo direttore artistico dal 1991 al 2004), Stanisław Krotoski (direttore del Grotowski Centre dal 1991 al 2004), Wojciech Dudzik, Paweł Rodak, Leszek Kolankiewicz, Zofia Dworakowska (dell'Istituto di cultura polacca, Università di Varsavia), Janusz Degler, (professore dell'Università di Wrocław), Leszek Mądzik (Scena Plastyczna KUL di Lublin), Lech Raczak (fondatore del Teatr Ósmego Dnia di Poznań), Marta Strzałko (Teatr Biuro Podróży di Poznań).

Alle loro voci si sono intrecciate quelle di Barba e di Roberta Carreri, i canti di Iben Nagel Rasmussen, del Teatr ZAR e di alcuni dei membri del Grotowski Institute.

A teatro, si sa, si lavora senza posa per costruire l'ultima immagine. Lo hanno fatto anche gli architetti di questa festa che si è chiusa con un ultimo dono a sorpresa: un libro. *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską (Mille e una notte. Rapporti dell'Odin Teatret con la Polonia)*, curato da Zofia Dworakowska in collaborazione con Monika Blige, la grafica di Barbara Kaczmarek e pubblicato dalla casa editrice del Grotowski Institute. Cinquecento pagine di scritti, documenti, testimonianze, immagini, articoli di giornale, cronologie che restituiscono, con perizia e cura, la trama di relazioni tra l'Odin Teatret, Eugenio Barba e la sua terra delle origini e del ritorno.

La festa è finita. Lascio la sala. Scendo le scale. Colpita da una scossa, mi ripeto: ho ricevuto anche io il mio dono, non voglio, non devo e non posso tenermelo tutto per me.

Cara Mirella, questa lettera è indirizzata a te. È il mio sghembo e un po' immemore contributo a quell'idea del teatro come *dono del ritorno* di cui, con passione e rigore, da un po' di tempo a questa parte, ami parlare, discutere e scrivere.

Caro Fabrizio, a te, invece, è dedicata. Questa «architettura del tempo» ti sarebbe proprio piaciuta.