

MATERIALI (2)

Frammenti da una biografia

Ritaglio stampa (1965); Jens Kruuse su *Ornitofilene* (1965); Scheda sull'Odin Teatret; Eugenio Barba sulla fondazione dell'Odin (2011); presentazione di una rivista al Consiglio nazionale della ricerca norvegese (1964)



Immagine 2 – Ritaglio stampa, 1965 (OTA, fondo Odin, serie Activities-B, b.17).

Una delle rare fotografie dell'Odin fuori dalla scena al momento della nascita, ancora in Norvegia. Una delle prime immagini di una biografia che Barba, nel suo intervento (Parole nuove per vecchi sentieri) ha definito simile a quella di tutti i veri teatri laboratorio: sempre in statu nascendi, sempre in divenire. La foto mostra l'Odin Teatret nel 1965, a Oslo, ai tempi del suo primo spettacolo, Ornitofilene, subito prima di trasferirsi in Danimarca, dove tuttora vive. Le foto del periodo della fondazione (a parte quelle che riguardano il training o lo spetta-

colo) si possono contare sulla punta delle dita: una o due simili al ritaglio stampa, e come quella leggermente sconcertanti, un paio di Barba nella sala di lavoro, una piccola foto privata, che vede Barba mentre accompagna Grotowski in giro per Oslo, in occasione della prima tournée all'estero del Teatr Laboratorium, organizzata dal neonato Odin Teatret.

La foto del ritaglio stampa non documenta solo la giovinezza. Gli atteggiamenti e la composizione studiata del gruppo sono un indizio: l'Odin è un teatro senza contesto, e si deve mimetizzare. Il regista, in giacca e cravatta, e gli attori vestiti con cura per la conferenza stampa, sembrano parlarci di un teatro che non ha, almeno in Norvegia, un filone in cui inserirsi, uno spazio diverso dal teatro «normale», da cui li separa sempre l'essenziale: allenamento e spettacolo.

Nella foto vediamo, da sinistra: Torgeir Wethal, Anne Trine Grimnes, Else Marie Laukvik (seduta al centro), Tor Sannum, Eugenio Barba.

Sono passati cinquant'anni.

Forse quello che caratterizza di più questo gruppo nordico, vivo da mezzo secolo e celebre quasi da altrettanto, è l'ossessione per la morte, la continua consapevolezza della propria fine, sempre imminente, sempre possibile. Una coscienza della propria precarietà che sembra essere però soprattutto l'ombreggiatura necessaria a esaltare un amore per la vita incredibile, assoluto, e vorace, del tipo che in genere si riscontra in pochi esseri umani, segnati dalla sorte, e non certo in gruppi o in istituzioni. Quello che Stevenson attribuisce al suo Mr Hyde: un bisogno di vivere stupefacente fino all'inorganicità, che turba chi guarda e lo rende inquieto.

Questa passione del vivere, insieme alla consapevolezza della fine, sembrano aumentare di compleanno in compleanno. Dentro l'Odin, e tutto intorno, i compagni e gli amici invecchiano e scompaiono, portati via dalla morte o dai casi della vita. E intanto questo gruppo ormai cinquantenne organizza compleanni che sembrano addii e viceversa. Come sarà la fine, quando verrà?

Prendiamo i racconti, così frequentemente ripetuti, sul momento della nascita: possono essere letti come la creazione di quella densa mitologia interna che caratterizza, anch'essa, profondamente l'Odin: le difficoltà di Barba «emigrante», la volontà di non sottostare all'avversità della situazione danese, la sottigliezza nel trovare soluzioni inusitate, la durezza estrema del lavoro, la capacità di non arrendersi mai, per nessun motivo, per nessuna stanchezza, per nessuna opposizione. Sono racconti che non vanno presi alla lettera, anche se non mentono. Barba è stato certamente emigrante, anche se nato in una solida famiglia borghese, tra gli attori rifiutati dalle scuole di teatro ce ne era almeno uno, Torgeir Wethal, che notoriamente era considerato una sicura promessa negli ambienti teatrali e cinematografici norvegesi, solo ancora troppo giovane di un anno o due.

Anche questi racconti potrebbero essere considerati come un indizio. Raccontano ben più di un tentativo di fondare un teatro. Raccontano un gusto irrefrenabile per la vita. Con il loro ripetersi, esprimono lo stupore sempre vivo di essere scampati. Raccontano l'esperienza della fondazione come se fosse l'esperienza di una nascita organica, con la memoria del terrore, della necessità

di abbattere un muro di circostanze per poter accedere a questo tesoro prezioso, unico, irripetibile, da conservare a ogni costo, ovviamente fragilissimo: vita.

* * *

Jens Kruuse
Ornitofilene
1965

[«Jylland Posten», 13 novembre 1965. Gli archivi dell'Odin conservano una traduzione italiana dell'originale danese (OTA, fondo Odin, serie Publications, b.1)].

Un gruppo di giovani dilettanti norvegesi, allenati dall'italiano Eugenio Barba, presenta un testo di Jens Bjørneboe – o piuttosto frammenti, o una sintesi del suo bellissimo *Gli amici degli uccelli* che certamente girerà tutta Europa la prossima stagione [...].

Questa la trama: un gruppo di turisti tedeschi dichiara il proprio disgusto per la predilezione italiana per le allodole arrosto o i passerotti all'aglio. È una caccia crudele, che deve cessare. Altrimenti nella cassa cittadina non entreranno più soldi, e non sarà più costruito il progettato paradiso turistico. Però questi tedeschi sono gli stessi che, esattamente vent'anni prima, nello stesso posto, hanno massacrato partigiani e civili, con inaudita ferocia.

Questo è il fatto. E ora? A partire da qui i giovani attori e il loro regista hanno cominciato a creare.

Ho usato la parola *allenamento* a proposito del lavoro di Eugenio Barba con i suoi ragazzi norvegesi. È un termine appropriato. Sono acrobati. Padroneggiano il corpo con un grado altissimo di forza espressiva, d'espressione umana. Agiscono con l'abilità e l'energia di artisti da circo [...] danzano, salmodiano, saltano, cadono, cinguettano, piangono, si esaltano. Ma tenendo sempre tutto sotto controllo.

È uno spettacolo che ci tocca profondamente, per due ragioni. La prima è teatrale: vi si avverte in modo inequivocabile un disgelo del teatro. Sta accadendo qualcosa a questa vecchia forma: una liberazione. Ci sono visioni nuove, si intravedono nuove strade finora solo sognate. Forse ci troviamo perfino di fronte a un teatro popolare, cioè vivo, esistenziale, pieno di humour, di aspetti comici e tragici. Un teatro vicino all'uomo.

La seconda ragione è legata a una particolarità di questa creazione: non ci sono ideologie. C'è un atteggiamento etico e sociale, che abbraccia tutto. Comprende sia la forza che la debolezza dell'uomo, espresse in una successione fortemente drammatica di canzoni e di azioni.

Non siamo in terra radicale, né in ambito neo-conservatore, e non ci troviamo neppure in campo marxista. Questi giovani creatori hanno compreso l'essenziale, e non si sono limitati a quel paio di forme di umanesimo impacchettate dai radicali, dai socialisti, dagli psicanalisti o dai marxisti. Qui tutti i partecipanti, tanto attori che spettatori, fanno affiorare la loro cattiveria alla luce del giorno, e devono battersi contro di essa.

Non posso immaginare vista più incoraggiante.
E c'è gioia e divertimento a essere qui. Di fronte a questa serietà, così profonda.

Lo spettacolo e il testo dello spettacolo (del celebre e controverso scrittore norvegese Jens Bjørneboe¹) parlavano di un passato atroce e recente: nazisti, torture, collaboratori. Un passato con i cui resti, dopo vent'anni, era ancora più difficile confrontarsi, soprattutto se si sceglieva di non rifugiarsi in un antinazismo di maniera, né in un atteggiamento di superiorità nei confronti di opposti schieramenti politici. Era uno spettacolo che non accettava l'oblio.

Era uno spettacolo pieno di dolore, e forse qui stava una differenza rispetto al testo di partenza, segnato da uno humour nero bruciante.

Lo «Jylland Posten» è un giornale di Århus, città universitaria danese di una certa rilevanza. È interessante vedere come, in un mondo poco affollato come quello scandinavo, l'Odin, quasi ancor prima di nascere, già si sia guadagnato una serie di punti di riferimento importanti: dallo scrittore Bjørneboe, che è discusso, ma famoso, all'importante critico e intellettuale Kruuse, che non solo conosce bene l'autore del testo dello spettacolo, ma è anche molto amico del futuro consigliere letterario dell'Odin Christian Ludvigsen, professore all'Università di Århus, traduttore in Danimarca di Beckett, intellettuale del teatro².

Jens Severin Kruuse vide lo spettacolo durante la prima tournée dell'Odin in Danimarca (dove il teatro si trasferì l'anno successivo). Rimase legato all'Odin anche negli anni successivi, e scrisse su di esso diversi articoli significativi. Fece parte del gruppo di intellettuali che partecipava regolarmente ai seminari estivi degli anni Sessanta con Jerzy Grotowski. Nel '66, insieme ad altri noti artisti, critici e studiosi danesi pubblicò una lettera aperta esprimendo la propria soddisfazione per il fatto che la Danimarca aveva deciso di ospitare un teatro significativo come l'Odin. Era uno dei tanti modi con cui si stava cercando di far integrare l'Odin alla cultura danese, soprattutto per favorire qualche forma di sovvenzione. La lettera è firmata da Jens Kruuse, Christian Ludvigsen, Søren Melson (noto regista teatrale e televisivo), e dagli scrittori Ole Sarvig, Peter Seeberg e Poul Vad. Kruuse ha fatto parte insomma di quel gruppo di alto livello intellettuale, internazionale, ma soprattutto danese e francese, che non solo ammirava e circondava l'Odin degli anni Sessanta e della prima metà degli anni Settanta, ma lo sosteneva attivamente. E che portò il proprio contributo a incontri – come quelli dei seminari estivi – destinati ad approfondire un punto di vista nuovo sul teatro (quello di Grotowski e del suo allievo Barba) e ad affrontare problemi di alta cultura e tecnica teatrale.

¹ Sui rapporti di Barba e dell'Odin con lo scrittore norvegese, cfr. Mirella Schino, *Lo schema del secondo giocatore. Su Jens Bjørneboe, il diavolo e l'Odin Teatret*, «Teatro e Storia», n. 34, 2013, pp. 21-74.

² Cfr. Franco Perrelli, *Bricks to Build a «Teatrlaboratorium». Odin Teatret and Chr. Ludvigsen*, Bari, Edizioni Di Pagina, 2013.

Con l'inizio degli anni Settanta, emersero per l'Odin nuovi interessi e nuove priorità. Anche per motivi economici: i fondi messi a disposizione per le attività interscandinave diminuirono drasticamente. L'Odin organizzò ancora alcuni altri grandi seminari, ma le attività «interscandinave» non erano più una fonte sicura di guadagni. Siamo di fronte a un teatro dalla biografia sempre in movimento, sempre in statu nascendi. Si andò formando un nuovo circolo di intellettuali, compagni di nuove avventure. Ne faceva sempre parte Grotowski, e anche alcune delle persone legate ai seminari degli anni Sessanta, forse però un po' più nello sfondo. O forse semplicemente si aggiunsero intorno all'Odin anche persone nuove.

Kruuse è morto nel 1978.

*Scheda sull'Odin Teatret
a cura di Mirella Schino*

[Una scheda di notizie e date che, proprio per l'importanza e lunga fama dell'Odin, spesso vengono date per scontate].

L'Odin è stato fondato il primo ottobre del 1964, a Oslo, da Eugenio Barba con Else Marie Laukvik (che ancora lavora all'Odin), Torgeir Wethal (che ha lavorato all'Odin fino alla sua morte, nel 2010) e altri due giovani attori norvegesi, di cui uno, Tor Sannum, lascia l'Odin prima del trasferimento in Danimarca (l'altra, Anne Marie Trine, rimane fino agli inizi del lavoro per *Ferai*. 1969). Sono tutti giovani aspiranti attori non accettati (ma almeno Wethal solo per motivi di età) dalla scuola teatrale di Oslo.

La data di fondazione è simbolica. Barba lavora già da qualche mese con questo gruppo di giovani, che lentamente si è ridotto prima a cinque e poi a quattro. Precedentemente, aveva passato quasi tre anni collaborando con Jerzy Grotowski, in Polonia, al Teatr 13 Rzędów (poi Teatr Laboratorium) di Opole, dove si era svolto tutto il suo apprendistato polacco. Con i suoi giovani attori lavora non solo a un «training» che è per loro una novità sconcertante e fisicamente devastante, ma anche, fin dai primissimi tempi, alla costruzione di piccoli «Studi», nonché alle prove per il loro futuro primo spettacolo.

Durante il periodo a Oslo, l'Odin è un teatro non finanziato (che si auto-proclama «dilettante»), usa per il lavoro ambienti diversi presi in fitto, di cui il più importante sarà un rifugio antiaereo.

L'economia del gruppo è assicurata dal denaro dei suoi componenti, che svolgono lavori a mezzo tempo per pagarsi il teatro. Oltre al lavoro artistico, l'Odin inizia la pubblicazione di «Teatrets Teori og Teknikk», una rivista che pubblica numeri monografici e volumi (continuerà le pubblicazioni fino al 1974). Nel febbraio '66, l'Odin organizza la tournée scandinava de *Il principe costante* di Grotowski, la prima tournée del Teatr Laboratorium fuori della Polonia. In Italia (editore Marsilio) viene pubblicato il primo libro di Barba *Alla ricerca del teatro perduto*. Primo spettacolo dell'Odin Teatret e prima regia di Eugenio Barba: *Ornitofilene* (1964), da un testo «pilota» di una pièce ancora inedita di Jens Bjerneboe. Lo spettacolo viene

portato in Svezia, Danimarca, Finlandia. Complessivamente, fa cinquantuno repliche. Ha vissuto sei mesi circa: meno di quanto fossero durate le prove.

Nel giugno del '66, l'Odin lascia Oslo e si trasferisce in Danimarca, ad Holstebro, dove tuttora vive. La municipalità di Holstebro ha deciso di intraprendere una politica culturale per sfuggire al grigiore della provincia. Ha comprato una statua di Giacometti, che mette al centro di una piazza, un po' incongruamente, vista l'esilità delle filiformi figure giacomettiane, e decide anche di creare una scuola di musica, un teatro e un museo. Qualcuno segnala al sindaco la bravura di un gruppo di giovani norvegesi che ha da poco portato il suo primo spettacolo a Copenaghen. Il sindaco accetta la proposta, anche sulla base della recensione di Kruuse, e l'Odin si trasferisce a Holstebro. In un primo tempo lavora nei locali d'una scuola, poi verranno offerti al teatro i locali ristrutturati d'una fattoria per l'allevamento dei suini, un po' fuori la città.

In Danimarca, l'Odin comincia dunque la nuova vita di teatro almeno parzialmente finanziato (i primi finanziamenti sono destinati alle attività di promozione culturale), e in possesso di una casa dove organizzare le proprie attività. Nel '66, entra a far parte del gruppo la prima attrice danese, Iben Nagel Rasmussen.

Benché i paesi scandinavi formino per certi versi un'unità, anche dal punto di vista dei finanziamenti, e perfino in piccola misura dal punto di vista linguistico, il trasferimento in Danimarca causa comunque problemi di lingua a un gruppo di teatro che dobbiamo immaginare per certi versi molto più convenzionale, e al tempo stesso molto più «diverso», di quel che potrebbe essere un equivalente dei nostri giorni. D'ora in poi l'Odin si servirà prevalentemente, negli spettacoli, di una mescolanza di idiomi differenti, a volte tradotti in parte nella lingua del luogo dove lo spettacolo viene rappresentato. Ma non è una scelta facile, né indolore.

Nel 1968, Eugenio Barba cura la pubblicazione di *Toward a Poor Theatre* di Jerzy Grotowski (numero 7 di «Teatrets Teori og Teknikk»). Fin dall'arrivo in Danimarca, è iniziata la consuetudine di organizzare «seminari interscandinavi» dedicati ai professionisti del teatro, che si terranno, tutti gli anni, fino al 1976. Sono in parte determinati o almeno favoriti dall'esistenza di finanziamenti appositi per attività interscandinave.

A questi seminari partecipano, come maestri, fra gli altri, Jerzy Grotowski, Ryszard Cieslak, Dario Fo, Etienne Decroux, Jean-Louis Barrault, Jacques Lecoq, i fratelli Colombaioni, Charles Marowitz, Otomar Krejka, i maestri del teatro balinese I Made Djimat, Sardono e I Made Djimat Tempo; i maestri delle forme classiche indiane di danza e teatro Shanta Rao, Krishnam Nambudiri, Sanjukta Panigrahi, Rangunath Panigrahi, Uma Sharma. (Sanjukta Panigrahi sarà fra i cofondatori dell'ISTA). Intorno a questi seminari si coagula un gruppo di partecipanti frequenti, come abbiamo visto parlando di Kruuse, formato da studiosi, giornalisti, intellettuali, teatranti provenienti da tutto il mondo, di cui fanno parte personalità internazionali diversissime tra loro, da Jens Kruuse a Dario Fo, da Harry Carlson a Stanley Rosemberg a Marc Fumaroli. Sono appuntamenti considerati da tutti di grande importanza, per i quali i frequentatori abituali hanno cura di lasciar libero uno spazio del loro tempo.

All'inizio del 1969, quando il lavoro per il suo terzo spettacolo, *Ferai*, sta per essere ultimato, l'improvviso taglio delle sovvenzioni del «Fondo culturale inter-scandinavo» fa precipitare l'Odin Teatret in una crisi economica che sembra potersi risolvere solo con la chiusura. Numerosi artisti e intellettuali danesi prendono posizione a suo favore.

Ferai (1969, da un testo scritto per l'Odin da Peter Seeberg) dà all'Odin Teatret e al suo regista fama internazionale. Ma l'Odin non è un teatro di repertorio, ha il problema di come vivere, al di là del contributo delle sovvenzioni di cui la crisi del '69 ha mostrato la possibile instabilità. Durante il lavoro per lo spettacolo successivo a *Ferai*, il gruppo discute, con riunioni settimanali, la possibilità di vivere come comune agricola. La decisione finale è negativa.

Lo spettacolo successivo, *Min fars hus* (1972), conferma il prestigio del gruppo e nello stesso tempo lo mette in contatto (soprattutto in Italia e in Francia) con una realtà giovanile estranea sia al teatro ufficiale che al «teatro d'avanguardia». Associazioni culturali alternative, gruppi teatrali sorti in piccoli centri, università chiedono all'Odin non solo lo spettacolo, ma anche conferenze, dimostrazioni di lavoro, seminari di due o tre giorni. Muta, passo dopo passo, il carattere delle tournée. L'Odin Teatret presenta non solo lo spettacolo, ma tutta una gamma della sua molto consapevole cultura di «enclave teatrale». Produce, a partire dal 1971, film didattici sul lavoro dell'attore, diretti da Torgeir Wethal.

Nel '74, dopo una permanenza in Sardegna, guidato dal giovane regista sardo Piefranco Zappareddu, molto diversa da una normale tournée, l'Odin decide di recarsi a lavorare in un villaggio del Sud Italia, Carpignano Salentino, dove resta cinque mesi, fra la primavera e l'autunno. L'anno seguente, lavora di nuovo a Carpignano e poi a Ollolai, in Sardegna³. Tanto in Sardegna quanto in Puglia, l'Odin si era recato anche precedentemente, per portare il suo spettacolo *Min fars hus* in realtà «lontane dal teatro». Erano state tournée anomale, piene di conseguenze.

Dopo queste permanenze, inizia per l'Odin, la creazione di un filone parallelo di spettacoli. Accanto agli spettacoli al chiuso, per un numero limitato di spettatori, creati in genere a partire da «improvvisazioni» degli attori montate da Barba, vengono alla luce spettacoli nuovi, per molti spettatori, che possono anche tenersi all'aperto: spettacoli itineranti, «parate». Sono tutti basati sul montaggio di materiali che appartengono al repertorio dei singoli attori o dell'intero gruppo (frammenti spettacolarizzati del training, numeri di clown). Gli attori lavorano con maschere, trampoli, accessori vistosi, costumi dai colori vividi. Nasce, a partire dall'autunno 1974, la pratica del «baratto»: invece di vendere i propri spettacoli, l'Odin in alcuni casi li scambia con manifestazioni culturali e spettacolari organizzate dagli ospitanti (associazioni culturali, villaggi, quartieri, scuole, ospedali, prigioni). La pratica del baratto di teatro caratterizzerà l'azione sociale dell'Odin anche negli anni a venire, accanto alle normali tournée. Avrà una grande eco, colpirà l'immaginazione di studiosi e teatranti. Il caso più esotico e famoso si ha nel 1976,

³ Cfr. i Materiali (3), pp. 165-182 e i Materiali (6), pp. 246-254.

quando l'Odin visita con i suoi spettacoli un gruppo di indiani Yanomami, nella giungla del Venezuela.

Ferdinando Taviani, studioso di teatro (e redattore di questa rivista), entra a far parte dell'Odin come «consigliere letterario», succedendo al danese Christian Ludvigsen.

La vita dell'Odin viene sempre più fortemente segnata dalla dimensione cosmopolita, e dal rapporto con teatri e teatranti «diversi» di tutto il mondo. Viene pubblicato *Il libro dell'Odin* (Milano, Feltrinelli, 1975), curato da F. Taviani. È il primo volume dedicato all'esperienza del teatro di Holstebro.

Fra l'aprile e il maggio 1976 l'Odin Teatret è a Caracas, dove partecipa al Festival internazionale di teatro con lo spettacolo *Come! And the Day will be Ours*. Organizza baratti e incontri di lavoro, fa parate e spettacoli di piazza. Comincia un rapporto importante con molti gruppi teatrali latinoamericani.

Alcuni di questi gruppi saranno presenti, nell'autunno successivo, a Belgrado, dove Eugenio Barba organizza un «Atelier del Teatro di Gruppo» all'interno del Festival del Teatro delle Nazioni. In quest'occasione, pubblica il manifesto sul terzo teatro. Altri incontri di teatri di gruppo, dove Barba sarà il punto di riferimento, si tengono a Bergamo nel 1977; ad Ayacucho, in Perù, nel 1978; a Madrid e Lekeitio nel 1979.

A Bonn, dal 1° al 31 ottobre del 1980, organizza la prima sessione dell'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology.

Di molte di queste attività si parlerà nei diversi capitoli dei «materiali».

La quattordicesima, e ultima sessione dell'ISTA è del 2005. In questi venticinque anni, si era formato un gruppo di artisti e di studiosi che costituivano uno staff stabile, molto coinvolto nel progetto. E, in questi venticinque anni, sono morti molti degli artisti e degli studiosi fondatori o particolarmente legati all'ISTA: I Made Pasek Tempo, Fabrizio Cruciani, Katsuko Azuma, Ingemar Lindh. Nel 1997 muore Sanjukta Panigrahi, che è stata, per l'ISTA, qualcosa di più di una artista fondatrice, o di una compagna insostituibile di lavoro e di ricerca. È stata un simbolo, un punto di riferimento, affetto e ammirazione, sia per la qualità di grande danzatrice, che per la capacità di legarsi a Barba con una così stretta, e così anomala, forma di collaborazione.

A partire dal 1991, l'Odin organizza a Holstebro, ogni tre anni, una grande «settimana di festa» (Holstebro Festuge), ospitando gruppi e artisti stranieri, collaborando con le associazioni e i gruppi culturali della città, intrecciando teatro, musica, danza, arte figurativa, conferenze e dibattiti sull'interculturalità. Infiltra in tutto il territorio, per una settimana, la cultura dello spettacolo, dai grandi spettacoli all'aperto e dai baratti (chiamati ora «trasformances») alle «visite» degli attori a scuole, chiese, istituti amministrativi, centri commerciali, famiglie.

L'Odin del ventunesimo secolo continua ad avere una vita di tournée, fatta di spettacoli, ma anche di pedagogia, più lunga di quella che passa a Holstebro. Tuttavia, i suoi legami con la Danimarca diventano sempre più stretti. Anche più riconosciuti. Nel 2000, il governo danese attribuisce a Barba uno dei suoi massimi riconoscimenti, il Sonning Prize. Nel 2013, le prime voci sui cinquant'anni dell'Odin, e

sulla possibilità che il teatro decidesse di non voler sopravvivere al proprio mezzo secolo, o a una eventuale pensione di Barba, suscitano la preoccupazione di quotidiani ed esponenti della cultura. La settimana di festa organizzata ogni tre anni a Holstebro comincia a essere considerata un modello per altri festival.

A cinquant'anni, l'Odin è un alveare in piena attività. Gli attori, nel 2014, sono dodici, in più c'è il regista. Ma nel teatro lavora in modo regolare, anche se non sempre a tempo pieno, un'altra trentina di persone, tra cui un «regista in residenza», Pierangelo Pompa. A loro bisogna aggiungere altri collaboratori saltuari per progetti speciali.

È un teatro laboratorio: da sempre produttore di cultura teatrale, e non solo di spettacoli. In questi ultimi anni, però, il numero delle attività che fa o organizza o ospita sembra in costante aumento. Oltre a spettacoli, dimostrazioni, attività pedagogica, incontri tra gente di teatro, film, libri, conferenze, festival, un centro studi sui teatri laboratorio, una casa editrice e un archivio, l'Odin produce ancora molto altro, da convegni a mostre, da una scuola estiva per studenti universitari a serate di poesia, da partecipazioni a progetti didattici a tirocini per navigatori interculturali, da residenze per giovani artisti ad attività per la città di Holstebro.

In questo numero, ci occuperemo però non del complesso, ma solo di una selezione di questi volti e queste attività.

A partire dal 2009, il teatro ha accentuato la distinzione tra due ambienti autonomi, che insieme costituiscono quel che noi chiamiamo «Odin»: l'Odin Teatret e il Nordisk Teaterlaboratorium. Nel 2013 questi due ambienti sono stati ufficialmente distinti, per la contabilità e attività, anche nel resoconto inviato annualmente al Ministero della Cultura, al Comune di Holstebro e a tutti gli enti finanziatori dell'Odin.

Direttore artistico dell'Odin è Eugenio Barba, direttori amministrativi sono Søren Kjems e Per Bech. C'è anche un nuovo «managing director»: Julia Varley.

Il Nordisk Teaterlaboratorium comprende diversi gruppi o artisti singoli «in residenza» permanente o saltuaria: Altamira Laboratorio, i Jasonites, il Divano Occidentale Orientale. Tutti questi gruppi sono artisticamente indipendenti dall'Odin Teatret. Responsabile del Nordisk Teaterlaboratorium è Julia Varley, insieme a Søren Kjems e Per Bech.

Quando l'Odin Teatret si sarà estinto, questa divisione dovrebbe assicurare, tramite l'esistenza del Nordisk Teaterlaboratorium, la continuità di un ambiente artistico, e quella dei legami locali dell'Odin, in particolare con gli abitanti di Holstebro, con le sue scuole e associazioni culturali.

Il repertorio dell'Odin, nel 2014, è costituito dagli spettacoli: *La vita cronica*, *Dentro lo scheletro della balena*, *Ode al progresso*; *Le grandi città sotto la luna*; da spettacoli che non radunano l'intero gruppo (*Judith*, *Itsi Bitsi*, *Il Castello di Holstebro*, *Le farfalle di Doña Musica*, *Sale*, *Bianca come il gelsomino*, *Il libro di Ester*, *Memoria*; *Ave Maria*, *Killing Time*). Dalle dimostrazioni-spettacolo: *Orme sulla neve*, *L'eco del silenzio*, *Il fratello morto*, *Il tappeto volante*, *I venti che sussurrano nel teatro e nella danza*, *Nora's way*, *Testo*, *azioni*, *relazioni*, *Letter to the wind*, *Quasi Orpheus*, *My stage children*.

Come si può vedere anche da questo elenco, il gruppo presenta una tendenza sempre più forte al lavoro individuale degli attori e del regista, sia per quel che riguarda gli spettacoli che le attività pedagogiche. È un Odin molto diverso da quello del ventesimo secolo. Ma sarebbe più giusto dire: ancora una volta diverso.

Il suo bilancio, nel 2014, è stato di circa 14-15 milioni di corone danesi. Rispetto alle sovvenzioni ricevute dallo stato danese e dalla municipalità di Holstebro, i guadagni derivanti dal lavoro del gruppo si aggirano in percentuale intorno al 38%.

Nel 2010 è morto Torgeir Wethal, attore dell'Odin dalla sua fondazione. Nel 2013 è morto Augusto Omolú, attore all'Odin dal 2004. Nel 2009 era morto Tony D'Urso, il fotografo che era stato, per l'Odin, un testimone, un amico, e un compagno di viaggi.

Nel 2014, il gruppo compie e festeggia 50 anni⁴.

L'Odin è un teatro fatto non solo di cambiamenti, ma anche di contraddizioni, non tutte facili da accettare. Forse il suo bello sta proprio qui. O forse è il prezzo che va pagato per tanta longevità. O forse questo è solo quel che appare dall'esterno, dalla postazione del pubblico, che è il punto di vista del nostro Dossier.

Eugenio Barba

Dilettantismo e avanguardia. Lettera

2011

[Una lettera scritta da Eugenio Barba agli Odin Teatret Archives, 28 gennaio 2011, per aiutare la stesura degli Inventari (www.odinteatretarchives.dk, Inventario del fondo Odin, p. 39). Gli Inventari sono stati progettati non solo come descrizioni del materiale acquisito dagli archivi, del suo ordine, della sua consistenza, delle sue origini, ma anche come raccolta di una «memoria orale» preziosa quanto fragile].

Quando io mi rivolsi ai diversi gruppi dilettanti in Norvegia – che erano moltissimi, come lo sono ancor'oggi dappertutto in Scandinavia, anche a Holstebro – il motivo per cui non accettarono di collaborare fu perché non volevano «professionalizzarsi», non volevano raggiungere un livello tecnico-artistico che permettesse loro di rivolgersi a un pubblico che non fosse quello dei teatri dilettanti. I miei modelli, invece, erano Stanislavskij e Vachtangov. Professionalizzarsi, per me, voleva dire non ridursi a fare solo poche repliche di uno spettacolo.

Quando i cinque rifiutati dalla scuola teatrale di Oslo fondarono l'Odin con me, non eravamo «avanguardia», che nel 1964 era un termine che si applicava a dei testi di Ionesco, Beckett, Adamov. Il fatto che noi facessimo astrusi esercizi per prepararci a uno spettacolo non solo era bizzarro, ma ci rendeva incomprensibili sia al mondo del teatro professionista che a quello amatoriale. Soprattutto, l'assenza di un edificio teatrale, con scena e platea, rendeva arduo identificare chi

⁴ Cfr. i Materiali (9), pp. 326-333.

eravamo. A quel tempo, era il luogo a qualificare le persone che facevano teatro. Il teatro delle cantine, l'off-Broadway, la Huchette a Parigi – erano i locali che definivano il volto del teatro. L'Odin, fino alla migrazione in Danimarca, non ebbe una sede fissa. Preparammo uno spettacolo, pubblicammo regolarmente una rivista, organizzammo la venuta del teatro di Grotowski senza un domicilio. Questa è la vera ragione per cui decisi il trasferimento in Danimarca.

Io mi consideravo un dilettante che ambiva a diventare professionista. Quando l'Odin presentò il suo primo spettacolo, non lo fece in un ambito di dilettanti, né in uno professionistico tradizionale, né in uno d'avanguardia. Lo fece attraverso quella che in realtà è stata, suo malgrado, la vera invenzione dell'Odin, un'invenzione che fino ai giorni d'oggi ha permesso di mantenere in vita la sua spericolata attività. Furono i miei amici, conoscenti casuali e contatti personali, che all'inizio organizzarono *Ornitofilene* in Norvegia e poi in Danimarca e in Svezia. Lo spettacolo aveva bisogno solo di una sala di ginnastica di una scuola, noi andavamo a incasso e dormivamo in case private. Ma il pubblico a cui l'Odin si rivolgeva era professionale, nel senso di spettatori che pagano un biglietto. Spesso i miei amici erano intellettuali e avevano contatti con stampa e altri artisti.

Per queste persone l'Odin era una novità, e lo trattavano in categorie innovative/sperimentali. Per noi, il nostro modo d'agire era la possibilità di infrangere le condizioni e le categorie che ci negavano un'esistenza teatrale. Era soprattutto il primo passo verso la professionalizzazione, fare teatro l'intero anno e guadagnarci la vita con questo mestiere.

Per me non vi era differenza tra teatro tradizionale e quello di un altro tipo. Il teatro era semplicemente quello che sapevo fare. Il Teatro di Århus, nonostante la simpatia del suo direttore nei miei confronti, non considerava l'Odin sperimentale o avanguardia, ma semplicemente non professionista – quindi dilettante. Oggi sarebbe diverso, perché esiste, è riconosciuta ed è riconoscibile una eterogenea cultura teatrale che può essere definita con tanti termini: alternativa, sperimentale, parallela, avanguardia, anomala.

Eugenio Barba è nato il 29 ottobre del 1936 a Brindisi. Nel corso della prima infanzia, durante la guerra, vede morire il padre. Cresce a Gallipoli, con il fratello e la madre, nella casa dei nonni. Sono anni di penuria, se non di povertà, e, assieme al fratello maggiore Ernesto, frequenta il liceo classico al collegio militare della Nunziatella, a Napoli, dove per gli orfani di militari l'educazione è gratuita. Diventa l'allievo più punito della scuola, e passa gran parte del suo tempo in cella. È persino il solo allievo a essere degradato, e la carriera militare gli è pertanto preclusa. Dopo la licenza liceale, viaggia a lungo in autostop, soprattutto nei paesi del Nord. Si ferma in Norvegia, dove lavora come lattoniere nell'officina di Eigil Winnje (lo ricorderà come il suo primo maestro). Fa il modello per il pittore Willi Mildelfart, che ha vissuto negli anni Venti a Parigi, e lo introduce alla cultura francese. Non torna in Italia. Abbandona sia l'ideologia di famiglia (il padre era console della Milizia fascista), sia la rassegnazione o lo scetticismo dei «figli della sconfitta». In Norvegia, si lega agli ambienti

dell'intelligenza studentesca di sinistra. Nel 1956 e nel 1957 fa due viaggi come marinaio, mozzo addetto alle macchine. Su una petroliera norvegese passa fino a sei mesi ininterrotti in mare, con scali in Africa, Asia, America Latina e America del Nord. Rientrato a Oslo si iscrive all'università (studi umanistici). Alterna studi, lavoro operaio, attività politica e viaggi nel Sud dell'Europa. Nel 1960, vive alcuni mesi in un kibbutz in Israele, poi si trasferisce a Varsavia con una borsa di studio per la Scuola Teatrale, corso di regia (è il primo vero contatto con il teatro). Abbandona la scuola di Varsavia nel 1961 per dedicarsi al piccolo teatro sperimentale nella cittadina di Opole, diretto dal giovane e allora sconosciuto regista Jerzy Grotowski e da Ludwik Flaszen, saggista e critico teatrale. Vi resta fino all'agosto del 1964, inframmezzando il lavoro sul posto con viaggi in Europa per far conoscere l'attività del teatro di Grotowski

Nel 1963, da luglio a dicembre, compie un lungo viaggio in India. Nel Kerala, a Cheruthuruthy, vede il teatro Kathakali, di cui in quegli anni in Occidente si conosce ancora poco. Si appresta a rientrare in Polonia, ma le autorità gli negano il visto di ingresso. Torna in Norvegia. Tenta senza successo di trovare lavoro come regista. Nell'autunno del 1964, fonda a Oslo l'Odin Teatret. (Ferdinando Taviani)

Eugenio Barba
Oslo, 18 settembre 1964

[OTA, fondo Barba, serie Odin, b.2. La rivista «Teatrets Teori og Teknikk» venne pubblicata dall'Odin Teatret dal 1965 al 1974, per un totale di 23 numeri. Uno dei numeri di «TTT», il numero 7, è stata l'edizione di quel che sarebbe presto divenuto un classico del teatro del Novecento: Per un teatro povero, di Jerzy Grotowski⁵].

Al Consiglio Nazionale norvegese di ricerca per la cultura generale, Wergelandsveien, 15, Oslo

Il Consiglio di Ricerca troverà in allegato il materiale per il primo numero di un periodico scientifico/professionale destinato alla distribuzione in tutta la Scandinavia. Come risulta dal materiale accluso, tale periodico si distingue dalle consuete pubblicazioni teatrali. La rassegna in forma di reportage degli avvenimenti teatrali, tipica di tutte le riviste di teatro, cede qui il posto al tentativo di concentrarsi sul nucleo strutturale dell'arte del teatro, ossia la tecnica in sé. È questo l'unico campo nel quale può essere utilizzato un metodo di lavoro empirico, un'analisi metodologica di dati tecnici eterogenei e spesso contrastanti tra loro, che sono in parte già noti, in parte del tutto ignoti.

⁵ Cfr. sulla rivista il saggio di Francesca Romana Rietti, *I fogli dell'albero genealogico. «Teatrets Teori og Teknikk»: una conversazione con Eugenio Barba*, contenuto nel Dossier *Odin quaranta* pubblicato da «Teatro e Storia», n. 25, 2004, pp. 257-269.

Il periodico cercherà di fondare un modello per una ricerca scientifica sulla tecnica del teatro. Proporrà una descrizione dettagliata dei dati tecnici, e li analizzerà con l'aiuto di metodi scientifici più esatti. Si intende utilizzare una metodologia comparativa per tutti gli elementi strutturali del teatro: la formazione pedagogica, la tecnica dell'attore, le direttive estetiche e tecniche nella regia e nella scenografia, una valutazione appropriata dei nuovi progetti e modelli di architettura teatrale, e altri aspetti relativi al teatro (sociologia, psicologia).

Il periodico avrà una cadenza di quattro numeri l'anno, e conterrà unicamente materiale relativo alla materia. Una pubblicazione del genere non esiste in tutto il mondo, e il bisogno di una fonte d'informazione del genere, condotta con metodi strettamente scientifici, è avvertito negli ambienti teatrali di tutti i Paesi.

Nei numeri successivi il periodico descriverà nel dettaglio, e da un punto di vista professional-teatrale (e dunque non drammatico-letterario), i sistemi teorico-tecnici dei grandi riformatori, e le personalità del teatro contemporaneo che lavorano con una revisione della tecnica: (Antoine, Craig, Appia, Stanislavskij, Copeau, Dullin, Brook, ecc.).

I loro postulati teorici saranno documentati, insieme ai dati tecnici che danno concretezza alla teoria, con l'aiuto di testi, commentari, resoconti stenografici delle prove, immagini e schizzi.

Un altro obiettivo importante del periodico sarà l'analisi precisa e dettagliata dei metodi pedagogici seguiti nelle scuole di teatro dei diversi Paesi. Un rassegna comparativa di questi metodi è la base indispensabile sia per la conoscenza del training tecnico che sta dietro alla formazione di un attore o di un regista, sia per la comprensione delle direttive estetiche che influenzano la vita teatrale dei singoli Paesi.

Il periodico si sforzerà anche di studiare la tecnica del teatro orientale, i cui metodi pedagogici vanno considerati i più «completi» e «scientifici» nell'ambito di questa forma d'arte. In Europa non abbiamo purtroppo alcuna analisi coerente e concreta della tecnica teatrale classica in Cina, Giappone, Indonesia e India.

Il teatro è una forma d'arte che utilizza le tecniche artistiche più eterogenee: letteratura, musica, pittura, architettura, recitazione. Ma l'essenza di una rappresentazione teatrale è l'attore, il suo linguaggio tecnico, (espressività psico-fisica) che deve comunicare un testo scritto a un pubblico. L'evoluzione del teatro può aver luogo solo attraverso uno sviluppo della tecnica attoriale, ossia una conoscenza approfondita dell'«anatomia» dell'attore, di metodologie psicotecniche precise e concrete, del rapporto tra l'attore e lo spazio, tra l'attore e il pubblico, ecc. Oggi il teatro è sempre di più un forum per i «moderni» testi drammatici, la cui struttura porta il segno della rivoluzione «tecnica» avvenuta nella letteratura.

L'attore non è riuscito a rinnovarsi al ritmo delle rivoluzioni avvenute negli altri generi artistici (letteratura, poesia, pittura, scultura, musica, architettura, ecc.). Uno studio e una revisione ampia e comprensiva della tecnica attoriale è indispensabile se vogliamo creare le condizioni per uno sviluppo del teatro.

Consegniamo questo materiale nella certezza che la metodologia del periodico è già in sé un passo concreto verso una «scientificizzazione» del teatro. Chiediamo il calcolo e la copertura delle spese per la pubblicazione di questo primo numero. Facciamo riferimento alla conversazione avvenuta con il dirigente signor Sandbo.

Disponiamo di contatti privati negli ambienti teatrali degli altri Paesi nordici, che si dicono molto ben disposti nei confronti di questa iniziativa.

Il centro nordico ITI (Det Internasjonale Teaterinstitut) ha promesso il suo sostegno e prenderà contatto con gli altri centri ITI nordici per istituire una regolare collaborazione. Il materiale per questo primo numero è redatto in norvegese e in svedese. Ma essendo il periodico unico nel suo genere, si potrebbe valutare la possibilità che nel futuro esso possa essere stampato in inglese.

Un documento è, per sua natura, una lettura leggermente deludente, perché, a differenza di una narrazione, è incompleto. È la sua forza. Non solo ci regala qualche piccola informazione in più, un dettaglio, un sapore, ma, soprattutto, per la sua stessa incompletezza, ci costringe a porci e a porgli domande. Quella che abbiamo appena letto è una delle prime richieste di finanziamenti da parte di Barba, non ancora per il suo teatro, che ufficialmente deve ancora nascere, ma per la rivista. La giovinezza e relativa inesperienza del regista fanno di questa richiesta un documento di interesse più ampio, soprattutto per le notazioni sul problema dell'attore, della sua tecnica e per il legame con la storia, in particolare quella della trasformazione teatrale di inizio Novecento.