

Mirella Schino
LO SCHEMA DEL SECONDO GIOCATORE.
SU JENS BJØRNEBOE, IL DIAVOLO
E L'ODIN TEATRET

*Inconsapevole, nudo e insanguinato
sei venuto al mondo, amico,
sgusciato fuori dall'eterna oscurità.
E quel che è sempre accaduto
continuerà di nuovo ad accadere.
Per molti anni ti sei forgiato
una corazza da indossare,
qualcosa per coprirti.
E ora giaci, insanguinato, nudo,
sul ciglio della strada in cui passiamo.
Ci sarebbe tanto da imparare,
ma questo è quel che sai:
«Non c'è nessuna pietà, qui,
nessuna misericordia».*
JENS BJØRNEBOE¹

Studiare la vita di un teatro, o una teoria, o uno spettacolo, senza tener conto del ruolo costruttivo, del contributo delle reazioni che suscitano è un po' come studiare una partita a tennis eliminando le risposte del secondo giocatore. Non è possibile ricostruire o studiare queste reazioni, ma cosa potrebbe cambiare nella storia del teatro se si tenesse conto anche soltanto dell'*esistenza* di questo problema? Non solo dell'imprescindibilità del secondo giocatore, ma anche della concretezza del suo ruolo di antitesi. Quanto della genialità, dell'inventività, dell'aggressività e della velocità di chi fa teatro viene dalla qualità di

¹ È una parte della poesia *Den evige slagmark* (L'eterno campo di battaglia), contenuta nella *Den store by* (La grande città), 1958. La traduzione è dell'Odin Teatret, e non è solo una traduzione, ma, come per tutti i testi preparati per uno spettacolo, anche una manipolazione. La poesia era infatti stata proposta come materiale di lavoro per lo spettacolo *La vita cronica* (2011) da Torgeir Wethal. Ne parlerò più avanti.

chi gli sta intorno? La specificità del teatro sta qui: non un'opera d'arte, ma un gioco determinato tanto da chi il teatro lo fa quanto da chi reagisce, un gioco i cui due giocatori hanno finalità, modi di pensare, regole e schemi, più che diversi, opposti. Soprattutto a partire dal Novecento, molto spesso il teatro tende alla precisione. Fissa, programma, prevede. Il secondo giocatore, che non è strutturato, ha per statuto il compito dell'imprevedibilità: scompiglia il gioco, senza neppure volerlo. Rende soggettivo il senso di quel che vede. Moltiplica i significati, e li orienta verso direzioni remote e divergenti. Determina il mistero del teatro. È un principio di disordine, e al tempo stesso contribuisce in modo decisivo a quel senso di condivisione che è una delle emozioni più forti del teatro.

Questo saggio ripercorre una delle storie legate alla nascita dell'Odin Teatret, che nel 2014 compie cinquant'anni. L'Odin Teatret ha molte radici, ma la principale è quella polacca, e lo collega al Teatr-Laboratorium di Jerzy Grotowski. Ce ne sono anche altre. Per il primo anno, soprattutto norvegesi: fondato a Oslo, l'Odin creerà il suo primo spettacolo, *Ornitofilene*, sulla base del primo testo teatrale del celebre e discusso scrittore norvegese Jens Bjørneboe, *Fugleelskerne* (Gli amici degli uccelli). Bjørneboe, benché famoso, era stato per anni in rapporti di amicizia e in corrispondenza con il giovane emigrante italiano. Quel che ci interessa di questa storia è l'intreccio tra Polonia e Norvegia, e l'improbabile triangolo Grotowski-Barba-Bjørneboe².

Per noi, che nel teatro inseguiamo reazioni e relazioni, questa storia è un dono: ci permette di osservare da vicino idee e modi di rivolgersi al teatro rimbalzare da una persona a un'altra, acquistando complessità e dettagli, mutando, maturando e ritornando al punto di partenza rafforzati. Lasciando dietro di sé una scia di canali di pensiero diversi e indipendenti. Per una volta, ci permette di osservare il gioco dal punto di vista dell'altro.

Il secondo giocatore di questa storia, Jens Bjørneboe, aveva trentanove anni quando conobbe Barba, nel '59. Barba ne aveva ventitré. Si era stabilito nel '54 in Norvegia, dove faceva il lattoniere e il saldatore, e scriveva qualche articolo per una rivista studentesca di sinistra. Nel '61 si sposta in Polonia, dove resta fino al luglio del '64³. La corrispon-

² Ringrazio Eugenio Barba per la traduzione dei documenti polacchi presenti negli Odin Teatret Archives. Per quel che riguarda i documenti norvegesi, sono stata aiutata da Barba, da Maria Valeria D'Avino e da Torgeir Wethal. Li ringrazio di cuore per il loro fondamentale aiuto.

³ Barba si reca in Polonia per studiare regia alla Scuola Teatrale di Stato a Varsavia. La lascia dopo un anno per seguire il lavoro di Jerzy Grotowski a Opole, in provincia. Cfr. Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Po-*

denza con lo scrittore norvegese continua per tutto il periodo polacco. Quando l'Odin viene fondato, a Oslo, nell'ottobre del '64, Bjørneboe permette a Barba di usare una prima versione del testo teatrale che ha appena terminato. La collaborazione con l'Odin è tutta qui, ma la corrispondenza tra il regista e lo scrittore riprende quando l'Odin, nel '65, si trasferisce in Danimarca. Nel '76, a cinquantasei anni, Bjørneboe muore, suicida.

Il filo della storia sarà quello determinato dai documenti conservati per anni a casa di Barba e nei ripostigli dell'Odin, e ora nei suoi archivi: il filo della memoria di un teatro.

1. *Quel che gli archivi conservano*

Dalla prima lettera di Jens Bjørneboe a Eugenio Barba, in Polonia come aiuto-regista presso il Teatr-Laboratorium di Grotowski. 24 marzo 1962.

Caro Eugenio Barba,

grazie di cuore per la lettera. Per prima cosa devo chiedere scusa per non averle scritto prima, per moltissime ragioni, di lavoro, private, e di salute. Ho avuto un attacco combinato di influenza e stanchezza che mi ha quasi tolto la vita per qualche tempo. Poi devo farle i miei complimenti: lei scrive un bellissimo norvegese, molto corretto, con un gran senso dei valori della lingua.

Del resto vorrei proporle di passare al tu. E poiché presumo che tu non abbia niente in contrario, proseguo direttamente con il tu. Non sono affatto offeso dal tuo ritratto dei miei connazionali. Lo trovo al contrario giustissimo e perfino tenero. Da parte mia, userei espressioni senz'altro più forti. Ma è anche vero che ho vissuto qui più a lungo e conosco la miseria, l'avversione agli ideali, l'autocompiacimento. Viviamo in una dittatura della mediocrità [...] Devi capire che una persona come te, qui, innervosisce; li innervosirai, e istintivamente cercheranno di tenerti fuori da tutte le «cerchie». Il tuo entusiasmo sarà incomprendibile per persone che pensano solo ai loro piccoli, privati vantaggi e alla loro piccola privata carriera, all'interno di una società piccola e ristretta, che capisce solo chi si affanna e striscia. Comprensibili sono la lusinga e l'ipocrisia: quel che fa qui la gente è lusingare ed essere ipocrita, quindi si ha fiducia in chi lo fa. Invece entusiasmo e idealismo sono percepiti come estranei, inquietanti, incomprendibili: fanno paura. In Norvegia non si capisce cosa siano, e perciò appaiono

lonia, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba [1998], nuova edizione arricchita da materiali inediti, Milano, ubulibri, 2003, pp. 80 e sgg. La documentazione della polizia polacca relativa alla permanenza di Barba in Polonia all'inizio degli anni Sessanta (di cui gli archivi dell'Odin conservano una copia) suggerisce come la memoria di Barba sul suo periodo polacco non sia sempre precisa, almeno per quel che riguarda le date.

pericolosi. Oltre tutto, hai troppo talento; qui, quelli che non hanno talento si danno man forte l'uno con l'altro, si lodano a vicenda, si aiutano reciprocamente. Un intelletto sviluppato è sufficiente a risvegliare sentimenti di inferiorità, odio e sospetto. Se in più c'è vero talento, diventa imperdonabile. In Norvegia, si è fatto di tutto, di tutto!, per uccidere Ibsen, Munch, Hamsun, così come tutta la Svezia si è unita per togliere la vita, spiritualmente parlando, a Strindberg. Ho parlato molto di questo con Arnulf Øverland, Helge Krog, e soprattutto con Sigurd Hoel⁴, e anche loro concordano. Questa è la vita culturale, quassù: una Dittatura della Mediocrità. Il «paradiso dei nani» lo chiamava Sigurd Hoel. [...] Mi dispiacerebbe, invece, averti dato l'impressione di non essere interessato alla creazione di un piccolo teatro di avanguardia, perché non è così. Spero che potremo fare qualcosa insieme, quando tornerai. Solo, devi sapere con che razza di ammasso di rifiuti umani si ha a che fare qui, per quel che riguarda la vita culturale [...]. Stai bene, molto molto bene, e beviti un bicchiere di vodka alla nostra salute.

Tone e Marianne⁵ ti salutano caramente, e lo stesso faccio io.

Il tuo - Jens Bjørneboe⁶.

Tra i documenti teatrali, le lettere sono la tipologia più ossessiva: per la loro fragilità, la loro povertà documentaria, la loro vulnerabilità. Per la necessità di renderle note, e al tempo stesso di proteggerle, di preservarle. Sembrano fondamentali, anche perché sono sguardi di sguincio, indiretti, e per il teatro lo sguardo laterale è sempre quello più rivelatore. Per l'impressione, anche puerile, che nelle lettere si annida sempre un segreto – il dettaglio mai detto, il perno sconosciuto della storia. Anche il loro silenzio sembra significativo.

Le lettere tra Jens Bjørneboe, scrittore discusso e famoso, ed Eugenio Barba sono state pubblicate nel 2004 da Elsa Kvamme (attrice, giornalista, drammaturga e regista, è stata allieva dell'Odin per qualche anno): *Kjære Jens, kjære Eugenio. On Jens Bjørneboe, Eugenio Barba og opprørernes teater*⁷, Oslo, Pax Forlag A/S, 2004. Nel 2010 è stata pubblicata un'imponente biografia di Bjørneboe: Tore Rem, *Jens Bjørneboe: En biografi*, in due volumi, di cui il primo è *Sin egen herre* (Pa-

⁴ Noti scrittori radicali, contemporanei di Bjørneboe.

⁵ La moglie e la primogenita dello scrittore.

⁶ È la prima lettera dello scrittore al futuro regista. È conservata, insieme al resto della corrispondenza e a due lettere di Barba a Tone Bjørneboe, presso gli Odin Teatret Archives (OTA), Fondo Barba, serie Letters-B, b. 22. Gli archivi dell'Odin riguardano i primi cinquant'anni di vita del teatro. Hanno come destinazione finale la Biblioteca Reale di Copenaghen, ma per ora sede presso l'Odin Teatret, a Holstebro. Non è un archivio on-line, ma hanno un sito, che comprende molti documenti e informazioni (www.odinteatretarchives.com).

⁷ Caro Jens, caro Eugenio. Su Jens Bjørneboe, Eugenio Barba e il teatro dei ribelli.

drone di se stesso), Oslo, Cappelen Damm, 2009, e il secondo *Født til frihet* (Nato per la libertà), Oslo, Cappelen Damm, 2010. Bjørneboe è, ed è stato, uno scrittore molto amato, specie dai giovani, in Norvegia. Frederick Wasser, che ha curato la traduzione di *Fugleelskerne* in inglese, racconta, nella sua Introduzione, il suo incontro con l'opera dello scrittore norvegese, morto da quasi vent'anni:

My own encounter with his work occurred when I was sitting in a nightclub in Bergen with several of my younger Norwegian friends, three months after the Berlin Wall had been opened. I challenged them for their favorite author and the answer was immediate: Jens Bjørneboe, a man of whom I had never heard. I purchased his books the next day and started to read them in the soft drizzle of a Norwegian spring⁸.

Per quanto famoso, e molto discusso, in Norvegia, e benché forse sia ancora più celebre ora, a tanti anni dalla morte, in Italia Bjørneboe non è stato mai tradotto, ed è quasi sconosciuto. Era nato nel 1920. Veniva da una buona famiglia norvegese⁹, il padre era armatore. Era fuggito in Svezia, durante la guerra, per evitare di essere arruolato. Aveva sposato una pittrice, ebrea tedesca. In seguito, si sposerà una seconda volta con Tone Tveteraas, un'attrice. Dopo la guerra, aveva scritto un romanzo sugli esperimenti di un medico nazista in un campo di concentramento (suscitò un grosso scandalo, perché aveva descritto la schizofrenia di una persona gentile e normale a casa, spietata nelle sue sperimentazioni). Aveva scritto anche sull'approssimazione dei processi contro i collaborazionisti norvegesi, suscitando molta rabbia e uno scandalo ancora più clamoroso. Era anarchico e steineriano (c'è una voce in italiano su di lui in Anarcopedia).

Di scandali, e di rabbia, Bjørneboe ne ha provocati parecchi: scrisse molto polemicamente sulla scuola norvegese, e su un ragazzo dislessico. Scrisse, molto violentemente, sulla situazione delle prigioni norvegesi, e su un ragazzo suicida. Quanto a lui, pare che avesse provato a suicidarsi già nell'adolescenza. Era alcolizzato. Era un perso-

⁸ Jens Bjørneboe, *The bird lovers*, translated from the Norwegian and with an Introduction by Frederick Wasser, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1994, p. 12.

⁹ Nel sito internet *Bjørneboe in English*, è stata pubblicata un'ottima Cronologia. Il sito nel 2013 non è più attivo, ma è consultabile (<http://web.archive.org/web/2005-0403214114/http://home.att.net/~emurer>). In questi ultimi anni sono state pubblicate anche buone voci Wikipedia in inglese e in italiano, oltre a quella, molto più articolata, in norvegese. In francese e in danese, invece, sono a tutt'oggi voci di poche righe.

naggio difficile, e scomodo. Era un poeta, un pittore, un saggista, un drammaturgo e un romanziere.

Negli anni Sessanta, tra il '66 e il '73, mentre l'Odin si trasferiva in Danimarca e diventava famoso, scrisse i tre romanzi che vengono considerati la sua opera più importante, la trilogia della bestialità (*Frihetens øyeblikk* [L'istante della libertà], *Kruttårnet* [La polveriera] e *Stillheten* [Il silenzio]). Il suo ultimo romanzo, *Haiene* (Pescecani), è del '74. Ha come sfondo l'ambiente navale della sua infanzia.

Aveva un versante omosessuale e disperato, che si andò accentuando con gli anni. Si è impiccato il 9 maggio 1976.

La sua collaborazione con l'Odin è durata un solo spettacolo, ma negli archivi del teatro ci sono diversi documenti che lo riguardano. A parte le lettere, sono tutti secondari, ma interessanti. Li elencherò, descrivendoli, come se li sistemassi su un tavolo. Non per feticismo, ma per inseguire il filo della memoria di un teatro: in genere si parla del lavoro dei teatranti e della memoria degli spettatori. Per una volta ci occuperemo di come un teatro ricorda, e non di come viene ricordato.

I documenti conservati presso gli Odin Teatret Archives possono essere divisi in tre gruppi: quelli che riguardano la relazione personale tra il regista e lo scrittore (A). Quelli che riguardano *Ornitofilene* o, più in generale, i rapporti tra lo scrittore e il teatro (B). Quelli che riguardano la memoria (C).

A) Il materiale più interessante è quello costituito dalla corrispondenza Barba-Bjørneboe. Inoltre ci sono i libri, i libri di Bjørneboe di proprietà di Barba, con dedica. Sono dediche parlanti, danno subito un'idea del personaggio: *Per Monsignore Salvatore Eugenio Teodoro Barba il grandissimo capitano immacolato dei pederasti*. In italiano nel testo. Bjørneboe parlava un po' di italiano, probabilmente vuole usare un modo di dire colloquiale – in italiano si sarebbe usata un'altra espressione simile, altrettanto volgare, ma non questa, per definire una persona estremamente fortunata, e anche abile, spregiudicata. È una dedica del '66, ed è un sollievo vedere che l'Eugenio della nascita dell'Odin, così rigido, in foto e negli scritti, così serio, nelle interviste, fosse un uomo che poteva ridere e accettare uno scherzo un po' barocco. Quando era ormai in Danimarca, Bjørneboe gli manda una lettera in cui campeggia lo schizzo di un poliziotto con un immenso fallo puntato al cielo, e un immenso manganello fallico¹⁰. Gli racconta che

¹⁰ Lettera di Jens Bjørneboe a Eugenio Barba del 15 agosto 1967. Era appena scoppiato lo scandalo del suo romanzo pornografico (cfr. più avanti). Scrive a Barba, in questa lettera: «ho scoperto le enormi potenzialità comiche satiriche e politiche della

sta sperimentando disegni satirici sulla polizia. Barba reagisce essenzialmente ai falli: «Caro Jens-Giovanni, il postino di questa landa ha avuto uno shock quando ha visto il contenuto del tuo ultimo plico [...] Adesso c'è chi mi telefona zitto zitto per chiedermi se posso procurargli un paio di immagini latino-amorose o qualche novella francese. E io mi sento come un falso profeta quando devo tradire o deludere con un rifiuto brutale tutti questi jutlandesi open-minded»¹¹. È una risposta ovviamente ironica, ma un po' fuori fase, e Bjørneboe reagisce: «Perché cavolo fai vedere al postino il contenuto della tua posta? Oppure è lui che se la apre da solo? Molte persone che lavorano alle poste hanno questo hobby. Naturalmente se vuoi potrei procurarti un sacco di materiale di pornografia postale, sia testi che immagini»¹².

Una persona per niente facile, ingombrante, o così ci appare dalla sua corrispondenza. Per un motivo o per l'altro, sempre imbarazzante.

Le lettere tra lo scrittore e il regista sono ventisette, otto di Barba e diciannove di Bjørneboe. Sono lunghe: pagine fittamente battute a macchina, piene di pensieri, di divagazioni, di notizie, di disegni. Vanno dal marzo 1962 al febbraio 1971. Bjørneboe non ha conservato le lettere di Barba, le otto che abbiamo sono minute. Ci sono undici lettere dal '62 al '63, di cui una sola di Barba, del periodo polacco. Poi c'è una pausa di tre anni, quando Barba torna in Norvegia e fonda il suo teatro. Le altre lettere sono successive al trasferimento dell'Odin in Danimarca.

Le più belle sono quelle «danesi». Sono più personali. Sono anche documenti interessanti per capire gli anni di fondazione e costruzione di un piccolo teatro anomalo com'era il giovane Odin, tenuto in vita da un'attività incessante e frenetica:

Ora vivo nel paese delle salsicce tutto dedito a operationes spirituales e mi sforzo di seguire nel migliore dei modi il modello, come Ignacio de Loyola stesso, grande generalissimo (prima di Franco). Lavoro giorno e notte per costruire il mio Odin. Bisogna guardare alla Scandinavia come a una specie di Paraguay che aspetta di essere colonizzato da veri gesuiti del teatro. Adesso sto per allargare e rafforzare la mia *falange* [in it.] facendo entrare quindici nuovi attori, e allo stesso tempo sto dando inizio al processo di lavoro per un nuovo spettacolo e, dopo ca-

pornografia visiva: sto lavorando con una cartella di disegni osceni sulla polizia, sull'autorità carceraria e giudiziaria, e sulla stampa conservatrice e anche sul ministero della Cultura e della Chiesa». E gli manda in visione uno di questi disegni (Fondo Barba, serie Letters, b. 1. Salvo diversa indicazione, le lettere citate in seguito appartengono tutte a questa busta).

¹¹ Lettera di Eugenio Barba a Jens Bjørneboe, 28 agosto 1967.

¹² Lettera del 4 settembre 1967.

podanno, a un laboratorio scenografico gestito da polacchi. Tutto questo con solo 75.000 corone all'anno come finanziamento. Devi ammettere che Gott mit uns o, vedendolo da un altro punto di vista, Felix Krull è il più realistico dei romanzi di Thomas Mann¹³. Naturalmente qui si lavora dal mattino presto fino a sera inoltrata e non ti preoccupare perché di sicuro moriremo giovani nel più bel fiore dell'età. Stiamo andando dritti verso un mega infarto cardiaco, ma è una cosa inevitabile, sei stato tu stesso, una notte a Enebakk, a trovare nel mio oroscopo oscure congiunture di stelle fatali associate tra loro. Aspetto la mia discendenza per ottobre, sotto il segno dello Scorpione. A prescindere dal sesso, lei o lui sarà coinvolto nel training teatrale subito dopo Natale. Bisogna cominciare presto in questo campo, perché è un campo che ti fa anche morire presto. Judy sembra *Venus fertilitatis* in persona, va in giro con il suo tamburo incorporato e mormora esattamente come la muta Kattrin nella farsa dello zio Bert. Vi manda dei delicati *kiss* e vi aspetta in visita tutti. Probabilmente verremo in tournée con tutto il teatro in Norvegia dopo Natale e allora di sicuro verremo a vedere la vostra nuova Arca con la sua nuova fauna, come si chiama lei a proposito?

Carissimo Giovanni, mi mancano tanto i tuoi balbettii e controsensi, qui sono costretto a fare dei lunghi monologhi per poter sentire qualcosa di sensato e ci si stufa¹⁴.

Bjørneboe:

Del resto non c'è dubbio che il dio dei semiti, Adonai Signore delle Schiere, ti accompagni. I tuoi elementi celesti, soprattutto il grande Urano, sono tra loro in un rapporto di grande tensione, ma assolutamente non sfavorevole, anzi, il Sole, Venere, la Luna e Urano già nel corso dell'autunno saranno meravigliosamente uniti a Giove in sestile e in trigono: da davanti, da dietro, da sopra e da sotto. Gli effetti si vedranno già durante l'estate, e la fecondità sarà esplosiva. Inoltre Giove si accoppierà con se stesso fino all'anno prossimo, il che è estremamente favorevole. Non è affatto sicuro che tuo figlio o tua figlia arriverà nel segno dello Scorpione, che è anche il tuo, potrà essere anche della Bilancia, fino al 23 ottobre. L'oroscopo promette bene anche per la vostra discendenza. Certo che Helene Weigel è una strega e un serpente¹⁵. È intrigante, avida, ammalata di potere e cattiva. Povero Brecht. Anche lui aveva dei rapporti terribili con la famiglia e tutta la gabbia di scimmie. Non aveva vie d'uscita, a parte un infarto¹⁶.

¹³ Proprio dal protagonista del romanzo di Thomas Mann, bellissimo e fantasioso avventuriero, affamato di vita, era venuto uno dei molti nomignoli che Grotowski aveva dato a Barba.

¹⁴ Sempre dalla lettera di Eugenio Barba a Jens Bjørneboe del 28 agosto 1967, cit.

¹⁵ Barba aveva provato a invitare il Berliner all'Odin, e si era scontrato con la Weigel. Cfr. Eugenio Barba, *op. cit.*, p. 89. Cfr. inoltre, presso gli Odin Teatret Archives, Fondo Odin, serie Activities, le bb. 6 e soprattutto 30.

¹⁶ Lettera di Jens Bjørneboe a Eugenio Barba del 4 settembre 1967, cit.

L'Odin, che era stato fondato in Norvegia, si era trasferito in Danimarca, a Holstebro, nel '65, attratto da una piccolissima sovvenzione e soprattutto da una sede. Sono gli anni della costruzione della casa.

Per Bjørneboe, invece, sono gli anni dello scandalo pornografico: motivi economici lo avevano spinto a pubblicare, anonimo, un libro erotico. Sarà identificato e processato. Ne approfitta per mettere in piedi un clamoroso atto di accusa contro la censura, un po' a posteriori. Il libro, che avrà anche un seguito, sarà un discreto successo economico.

Non sono lettere frequenti, ma quando Barba scrive che il colloquio con lo scrittore gli manca sembra sincero: aveva discusso con lui sull'essenza del teatro del futuro per tutto il suo periodo polacco, quando era un aspirante regista. Ora discutono, per lettera, su una nuova pièce di Bjørneboe, *Semmelweis*. Barba gli suggerisce modifiche, che in gran parte lo scrittore accetta. Inoltre, per intervento di Barba, viene pubblicato *Ornitofilene* (il testo della prima pièce di Bjørneboe, ma con il titolo dello spettacolo dell'Odin) nella rivista polacca «Dialog».

Quando, nel 1968, per l'Odin arriva all'improvviso «la kali yuga, l'anno delle vacche magre», l'era oscura, cioè una serie di difficoltà economiche che portano il teatro alla quasi certezza della chiusura, Barba ne scrive all'amico con toni insolitamente indifesi – «branco in cerca delle parole ed è uno sforzo immenso aprire la bocca e formulare qualsiasi cosa»¹⁷.

Forse, a prima vista, la risposta di Bjørneboe – «*Povero, poverino, disgraziato Eugenio mio!*»¹⁸ La vita è un mucchio di spazzatura, una cloaca, e noi saremo mangiati dai topi»¹⁹ – potrebbe sembrare poco consolante. Ma sarà uno degli intellettuali scandinavi che interverranno a favore dell'Odin²⁰.

Grotowski, che era stato al centro della loro discussione nel periodo polacco, compare ancora, di sfuggita. L'Odin pubblica il suo *Per un teatro povero*, curato da Barba, e Barba chiede a Bjørneboe se vuole scrivere qualcosa sul libro del maestro polacco. Non risulta che ci sia stata una risposta dello scrittore: per lui è iniziato il periodo peggiore, con «mescolanze di inferno e paradiso alcolici». Scrive: «solo adesso

¹⁷ Lettera di Eugenio Barba a Jens Bjørneboe, 14 settembre, interrotta e continuata il 20 dicembre 1968.

¹⁸ In italiano nel testo.

¹⁹ Lettera del 7 gennaio 1969.

²⁰ Cfr. Martin Berg, *Treklang* (La triade), København, Borgen, 1986, pp. 31-41. Bjørneboe farà parte di una vasta iniziativa di artisti di teatro scandinavi, soprattutto danesi, che indurrà il ministero della Cultura danese a intervenire per garantire la sopravvivenza dell'Odin.

sto risalendo dal pantano in cui Dante dimora. E la risalita è lenta, estremamente dolorosa, in un'atmosfera decisamente apocalittica [...]. Provo una repulsione sempre più grande per questo piccolo, rincretinito, rachitico paese. E so che non ce la farò a viverci ancora molto. Mi fa diventare pazzo. *Mi fa diventare assolutamente pazzo*»²¹.

L'ultima lettera è di Barba, dell'inizio del '71, dopo una visita della famiglia Bjørneboe alla famiglia Barba, in Danimarca. Il regista sembra contento dell'incontro, parla all'amico del prossimo numero della sua rivista, spera di incontrarlo di nuovo, in Norvegia, vorrebbe portarci i suoi figli: «Statemi molto bene, sorridi Tone, il giorno viene sempre dopo la notte, come dice il poeta, e anche se non è vero è molto bello. Jens, sarebbe bello dirti "Vinceremos", ma mi fa anche un po' paura, era anche la parola d'ordine di Mussolini, e tu sai com'è finito. Un grande, umido abbraccio – Eugenio»²². Poi di lettere non ce ne sono più per cinque anni, fino al suicidio del poeta. Barba ricorda un secondo viaggio dello scrittore in Danimarca, al seguito della moglie che aveva voluto partecipare a un seminario dell'Odin. Era rimasto tutto il tempo solo, seduto in macchina fuori dal teatro, a bere. Nel '76 si uccide.

Nella busta in cui conservava le loro lettere, Barba aveva infilato anche due suoi messaggi a Tone Bjørneboe, la vedova dello scrittore.

Cara Tone,

nelle lettere che ti spedisco affiora uno strato importante del mio passato. Per me è stato determinante il fatto che Jens, sempre – sin dall'inizio – abbia preso sul serio quel che dicevo, pensavo, sognavo. Incoraggiandomi sempre – «Sei forte abbastanza» –, però sempre consapevole e lucido: «Fai attenzione ai nani in questa terra di pigmei».

Ha significato tanto, per me, che al mondo vivesse una persona così, anche se distante dal punto di vista della geografia.

Jens era una parte della mia patria spirituale, che è l'unico luogo dove mi trovo a casa. Buona estate e un abbraccio – Eugenio²³.

Fuori dall'archivio, nell'ufficio di Barba, accanto a una foto dello scrittore, c'è una fotografia che lo ritrae, giovanissimo, a casa Bjørneboe, mentre fa volare per aria la figlia più piccola dello scrittore. È del dicembre '62, molto prima che l'Odin fosse fondato. C'è un accenno a questa foto in due lettere di Bjørneboe: «frate Eugenio» è tornato dalla Polonia per una breve visita in Norvegia, è andato a trovarlo nella sua

²¹ Lettera di Jens Bjørneboe a Eugenio Barba del primo maggio 1969.

²² Lettera di Eugenio Barba a Jens Bjørneboe, 5 febbraio 1971.

²³ Lettera del primo febbraio 1977.

casa, in campagna, a Enebakk. Gli ha portato vodka e caviale e notizie. Hanno parlato dell'idillio pastorale che lo scrittore ha in mente, e che sarà poi *Fugleelskerne*, cioè *Ornitofilene*.

È un'amicizia complessivamente durata quasi vent'anni, sia pure con grandi salti. Ma anche con molte discussioni su quale avrebbe dovuto essere la natura del teatro del futuro, che vedremo più avanti.

B) Il secondo gruppo di documenti riguarda la relazione tra Bjørneboe e il teatro Odin. C'è il copione definitivo dello spettacolo *Ornitofilene*, ricostruito da Else Marie Laukvik²⁴. È diverso dal testo definitivo di Bjørneboe e, per quel che raccontano Barba e gli attori, molto diverso anche da quello che lo scrittore aveva dato all'Odin (e del quale non è rimasta traccia)²⁵. Non ci sono foto o testimonianze di una sua eventuale partecipazione alla costruzione dello spettacolo.

Ci sono le recensioni a *Ornitofilene*, le vedremo in dettaglio più avanti.

C'è un'indicazione che riguarda lo scrittore nel primo quaderno di conti dell'Odin, gestito da Torgeir Wethal, cassiere del gruppo²⁶. È l'indicazione di una cifra come «onorario di Bjørneboe». Sono 213,85 corone, una cifra piccola davvero. Probabilmente uno scherzo, per indicare un taxi pagato, o il regalo di un paio di bottiglie di vino. Nel suo quaderno, del resto, Torgeir aveva segnato proprio tutto, perfino il costo del mangime per un uccellino entrato per un breve periodo a far parte dello spettacolo. Segno di povertà, di cura, di un'economia da gruppo di dilettanti, che non vive di questo.

C'è il volume, di proprietà di Barba, che raccoglie, postumi, gli interventi di Bjørneboe sul teatro, *Om teater*. Comprende un saggio sull'Odin che si è trasferito in Danimarca. È un saggio *furioso*.

Quando lavorava in Norvegia con l'Odin Teater, Barba aveva un posto nella nettezza urbana e cominciava la sua giornata svuotando secchi della spazzatura alle quattro del mattino. Dopo di che lavorava nel suo teatro, allenando e provando, fino a tarda notte. Già da qualche anno il governo francese lo ha nominato professore di teatro all'Università di Aix-en-Provence. Invece, quando è andato da un direttore di teatro norvegese per chiedergli un impiego, gli è stato offerto un lavoro da macchinista. Lui ha preferito i secchi della spazzatura. Qualche anno fa, per motivi economici, ha spostato il suo teatro da Oslo a Holstebro, dove ha avuto

²⁴ Else Marie Laukvik è una delle attrici fondatrici dell'Odin, protagonista di *Ornitofilene*. Il copione è conservato presso gli OTA, Fondo Odin, serie Perf-A, b. 2.

²⁵ Cfr. il dattiloscritto di Else Marie Laukvik, *Il primo spettacolo dell'Odin Teatret*, OTA, Fondo Odin Teatret, serie Publications-B, b. 2.

²⁶ Fondo Odin, serie Activities, b. 1. Cfr. anche il Fondo Wethal, b. 22.

condizioni di lavoro decenti. Oggi l'Odin Teater ha anche la sua casa editrice e la sua rivista, «Teatrets Teori og Teknikk», con contributi di persone del livello di Peter Brook.

Ma Eugenio Barba aveva fondato il suo Odin Teater a Oslo, con collaboratori norvegesi – e come curiosità si può ricordare anche che due o tre dei primi attori che hanno contribuito ad affermare la reputazione del suo teatro sono stati rifiutati dalla Scuola Statale Norvegese di teatro – ossia non sono stati accettati come candidati. Non c'è motivo per cui l'Odin Teater non avrebbe potuto svilupparsi qui; Oslo è parecchio più grande e decisamente più ricca della piccola cittadina di Holstebro in Danimarca. E lo spazzino di Oslo, il professor Eugenio Barba dell'Università di Aix, non aveva nessun motivo o desiderio di lasciare la Norvegia, dove aveva investito tanto lavoro. Ma non ebbe scelta: a Holstebro poteva continuare la sua opera. Nel nostro paese era impossibile.

Forse possiamo aggiungere una piccola riflessione.

Dire che il caso è deplorabile o penoso vuol dire voler essere veramente moderati. L'Odin Teater è oggi a Holstebro un'istituzione teatrale, un vero teatro laboratorio, da cui trae profitto l'intera Danimarca. Ovviamente è una vergogna averlo lasciato andare, visto che avevamo sicuramente i mezzi per tenerlo. La verità, molto semplicemente, e che non *volevamo* tenerlo. Benché ci fossero persone interessate e ben disposte, le nostre autorità culturali erano invece del tutto indifferenti e non interessate, mentre alcuni circoli teatrali erano francamente ostili [...] sia Barba che il suo teatro erano sentiti come alieni, minacciosi, e decisamente carenti per quel che riguarda l'odor di gregge. Odoravano in modo differente.

Che siamo stati noi a scapitarci – e nessun altro – è chiarissimo [...] Come notazione personale, vorrei aggiungere che non ho mai incontrato in teatro qualcuno che abbia un intuito teatrale maggiore o un'educazione generale più ampia di Barba. È anche un acrobata sperimentato e un lattoniere, come ho detto, cose molto utili per un regista, perché gli danno un occhio di particolare concretezza per i problemi pratici e tecnici del palcoscenico.

Eugenio Barba ha già impresso sul teatro scandinavo un'impronta profonda e tanto durevole da non poter essere eliminata. Scrivere una storia del teatro nordico senza dargli un posto significativo vorrebbe dire falsificare profondamente la storia.

Per un norvegese è difficile non chiedersi: era veramente necessario tutto ciò? Era necessario offrire a Barba un lavoro da tecnico? [...] Volendo essere gentili, la si può chiamare «dittatura della mediocrità». Volendo essere duri, ci sarebbero modi ben peggiori per definirla.

Lasciateci osservare due minuti di silenzio in ricordo della nostra morte.

In queste righe ci sono diverse esagerazioni, soprattutto per quel che riguarda Barba²⁷. Però, più che di esagerazioni, si dovrebbe parlare

²⁷ Barba, che doveva difendere il suo teatro appena nato, cercava di dare al suo anomalo curriculum la miglior presentazione possibile. Particolarmente interessanti, a

di un' enfasi solidale. E i due minuti di silenzio per la «nostra morte» sono un' immagine bellissima.

Tra le pagine di *Om teater*, Barba ha conservato alcuni necrologi sull' amico, tra cui uno di Jens Kruuse, giornalista danese importante, molto amico dell' Odin, e forse ancor più di Bjørneboe:

Ultimamente, due poeti nordici sono riusciti finalmente a suicidarsi. Tutti e due ci avevano provato molte volte. Oggi viene sepolto il secondo, Bjørneboe, a Oslo [...]. In molta letteratura etnografica si racconta della follia, del furore, del terribile senso di sfinimento che afferra il cantore, l' evocatore di spiriti, il poeta quando ha concluso la sua opera. Vanno a fondo, a volte, perché hanno dato troppo, più che se stessi, ma se stessi sicuramente, in modo totale, oltre i limiti della loro stessa vita. C' è una vecchia espressione latina, per questo: furor poeticus. Vuol dire follia poetica, e in molti periodi si è creduto che fosse una condizione indispensabile alla creazione artistica [...]. A breve distanza, due grandi e strani poeti nordici sono morti di loro mano [...] Erano molto differenti. Ma tutti e due soffrivano per quella felicità e disperazione che vuol dire essere poeti, e tutti e due hanno cercato aiuto o sostegno, in sostanze differenti, alcool o erotismo. Erano stranieri nella terra in cui vivevano. Bjørneboe era probabilmente uno dei maggiori geni della nuova letteratura norvegese, aveva dietro di sé un' opera vasta, nella quale aveva parlato, con un grande impegno spirituale e sociale, della cattiveria demoniaca (aveva parlato della scuola e della vita nelle carceri, aveva una grande conoscenza della crudeltà umana) [...]. Somigliava a un aristocratico e a un capo-zingaro. Era molto colto.

[... Questi due poeti] sono stati in contatto con dèi e demoni al posto nostro e ne sono morti [...] Grazie per essere comunque scesi nel mondo per crocefiggervi²⁸.

Quanto spesso Barba ha parlato dell' importanza di forze oscure, cavalli ciechi, per la sua creazione artistica? Benché Barba e Bjørneboe fossero tanto diversi tra loro, due personalità quasi opposte, sembrano tuttavia esserci stati punti di contatto mentale sotterranei e profondi.

questo proposito, sono le tracce che si possono trovare sugli articoli intorno a *Ornitofilene*, che non sono solo recensioni, ma anche presentazioni del gruppo, interviste etc. Come un esempio tra i tanti, si veda l' articolo del 2 novembre 1965 del quotidiano «Demokraten»: «L' anima dell' iniziativa è il ventinovenne Eugenio Barba, che può vantare un notevole bagaglio di studi in Francia, Polonia, Persia, India e Norvegia [...] Come artista, ha lavorato con un circo russo, ha lavorato come regista e insegnante di acrobatica. Dopo gli studi di regia in Francia, Eugenio Barba ha lavorato dal 1960 al '63 come assistente alla regia del polacco Jerzy Grotowski» (OTA, Fondo Odin, serie Perf-B, b. 1). È una presentazione ben sistemata di informazioni in sé tutte vere.

²⁸ «Jyllands-Posten», 18 maggio 1976 (*Ibidem*). L' altro poeta, una poetessa, è Tove Ditlevsen.

Tra i documenti conservati in archivio, c'è una testimonianza di Torgeir Wethal, attore fondatore dell'Odin. Per circa trent'anni, fino alla morte, con lunghe interruzioni, Wethal ha lavorato a un libro di memorie, mai concluso, di cui ha pubblicato qualche frammento. In questo libro, ricorda il primo giorno del (futuro) Odin e il primo incontro con Barba.

...Al tavolo erano seduti Barba e un uomo che tutti conoscevamo di vista. Il narratore, il fustigatore della società, lo scrittore o lo «scrivano di protocolli», come lui stesso si definì più tardi. Famoso, in alcuni circoli famigerato, era uno dei più grandi scrittori norvegesi in quel momento – Jens Bjørneboe...

Non so se fosse la capacità di Eugenio di usare argomenti contorti e convincere per vie indirette o se già usasse il suo «senso strategico». Oppure se avesse portato Bjørneboe per «ragioni di lavoro».

...a Barba tremava la mano mentre accendeva la sigaretta. Attorno a un grande tavolo eravamo seduti in quattordici o quindici giovani. Io ero il più giovane. I partecipanti erano stati scelti in modo piuttosto casuale. Alcuni Barba li conosceva già da prima, con altri aveva soltanto parlato. Tanti li incontrava per la prima volta. In comune avevano soltanto un qualche rapporto con il teatro. Quel giorno ci lasciò sbirciare attraverso il buco della serratura un modo di lavoro e una vita che ci erano estranei. Chi voleva accompagnarlo là dentro? Cosa c'era veramente là dentro?...

Erano queste le domande? Era questo che lui provava a spiegarci? Non lo ricordo. Infatti non ricordo niente di quello che venne detto, a parte il fatto che Bjørneboe aveva accettato di scrivere il testo del primo spettacolo del gruppo e che Barba voleva trovare un locale dove avremmo potuto lavorare. Non avevamo idea di quel che ci aspettasse dopo questa riunione. Ma era riuscito a risvegliare la curiosità nella maggior parte di noi. La curiosità e il desiderio di avventura²⁹.

Sono parole che ci fanno capire l'importanza del contributo dello scrittore, il suo peso per la nascita dell'Odin, forse più ancora dell'articolo che abbiamo appena letto, in cui Bjørneboe si scaglia sul trasferimento del gruppo in Danimarca. Da queste parole, dal tremito delle mani di Barba, possiamo intuire, anche più che dalle recensioni allo spettacolo che li unisce, perché il regista, quarant'anni dopo, ancora ricordi e racconti quanto abbia voluto dire, per lui, averlo al suo fianco.

²⁹ Copie e versioni di questo libro eternamente in progress, in norvegese e in italiano, sono conservate presso gli OTA, Fondo Wethal, buste 14, 16, 21, 23 e 30. Un frammento del libro è stato pubblicato in «Teatro e Storia», vol. 6, aprile 1989. Dopo la morte di Wethal, nel giugno 2010, Roberta Carreri, sua moglie, anche lei attrice dell'Odin, ha donato agli OTA tutte le carte dell'attore, i suoi negativi e i materiali audiovisivi in suo possesso, che sono venuti a costituire il Fondo Wethal, di grande interesse.

C) Il terzo gruppo di documenti riguarda i modi in cui un teatro ricorda. In primo luogo quelli più semplici: nel 1980, l'Odin Teatret aveva dedicato *Ceneri di Brecht* a Jens Bjørneboe. Ce ne sono anche altri.

Una delle buste di fotografie conservata all'Odin ha come intestazione «People», persone: sono foto di personalità importanti, non necessariamente parte del gruppo più ristretto degli amici del teatro. In questa busta c'è l'unica foto di Bjørneboe conservata nel teatro (una di quelle in cui ha una faccia un po' molle e quasi piatta). Accanto a essa, c'è una foto di Heinrich Böll con Barba, su un palco: nel 1984, l'Odin ha festeggiato i suoi vent'anni, in modo anomalo, come spesso fa, organizzando un premio intitolato alla memoria dello scrittore norvegese. Premio che verrà dato allo scrittore tedesco.

Heinrich Böll, Jens Bjørneboe: viene istintivo pensare a un premio letterario. Non è così:

I festeggiamenti per i vent'anni dell'Odin (nel 1984) vedono ancora una volta la presenza di Dario Fo a Holstebro (cfr. Activities-B, b. 5). Dario Fo disegna anche il manifesto dell'evento. Sempre per festeggiare vent'anni di attività, l'Odin decide di dare un premio di 100.000 corone danesi (l'equivalente di circa 30.000 euro dei nostri giorni) a un artista che condivida la visione sociale e artistica di Jens Bjørneboe, il grande scrittore norvegese che aveva dato loro il testo per il primo spettacolo, *Ornitofilene* (Bjørneboe era morto nel 1976). L'artista, a sua volta, deve devolvere il premio a un'altra persona, che svolga un'attività conforme allo stesso orizzonte mentale. Il premio viene dato allo scrittore tedesco Heinrich Böll, che sceglie di devolverlo a Rupert Neudeck, giornalista umanitario tedesco presidente di un comitato per aiutare i boat people del Vietnam (ha organizzato una nave ospedale salvando così moltissime persone).

I soldi del premio vengono dal fondo Stanislavskij, che è un fondo creato dall'Odin per dare piccoli aiuti economici a gruppi teatrali, per borse di studio, per rifugiati politici etc. Il fondo è costituito da contributi degli attori, che danno l'uno per cento del loro stipendio.

Oltre alla rassegna stampa relativa all'evento, la busta raccoglie anche articoli di tutto il mondo sui vent'anni dell'Odin³⁰.

³⁰ Cito dall'inventario degli OTA (Fondo Odin, serie Activities-B, b. 8). L'inventario è stato redatto da me, in collaborazione con Francesca Romana Rietti e Valentina Tibaldi, e comprende una descrizione di ogni fondo, ogni serie e ogni busta, nella quale abbiamo inserito eventuali citazioni di singoli documenti, segnalazioni di quelli più interessanti, indicazioni bibliografiche e una ricostruzione degli avvenimenti a cui le singole buste fanno riferimento, grazie soprattutto a un uso allargato di fonti orali, sollecitando e usando i racconti dei protagonisti sulle vicende (soprattutto di Eugenio Barba). In questo modo abbiamo creato un deposito della memoria orale (ovviamente segnalandolo sempre) che si affianca a quella dei documenti conservati. Gli

L'Odin ama festeggiare i propri compleanni, e ricordare il miracolo della propria nascita: è un teatro affamato di vita. Ma è importante capire cosa – e come – un teatro ricordi dell'intreccio di eventi e di correnti che ha presieduto alla propria creazione.

Altri vent'anni dopo, o quasi, nel 2003, l'Odin Teatret presenta *Le grandi città sotto la luna*: un concerto teatrale, fatto di musica e di poesie, il cui titolo ha un'assonanza, forse casuale, con un volume di Bjørneboe, *La grande città*. Durante le prove, Jan Ferslev, attore e musicista, aveva portato alcune poesie di Bjørneboe come suo materiale di lavoro, da recitare o cantare.

When the day has come and the hour has come
 And you're put to the wall where you'll bleed upright
 And those who cared for you
 Long since have gone from you
 Then you will see it is lonely to die³¹.

Nell'archivio audiovisivi, è conservato il video dello spettacolo con una breve intervista a Barba che ne racconta la genesi, il modo in cui si è formato a partire da un primo nucleo che faceva riferimento a Brecht, l'aggiunta successiva di poesie di Bjørneboe («un caro amico mio, ci aveva offerto una sua opera di teatro, ed era stato il nostro primo spettacolo, *Ornitofilene*, gli amici degli uccelli») e di qualcosa di Ezra Pound³².

Gli elenchi dei documenti non sono mai neutri: chi studia sceglie e fa un montaggio, anche quando crede di essersi limitato a registrare. Anche solo decidere cos'è un documento e cosa non lo è, e se è pertinente oppure no, anche solo poggiare i documenti sul tavolo vuol dire raccontare una storia, il cui scheletro è fatto dalla curiosità di chi cerca. Per qualche anno, inseguire le tracce di Bjørneboe è stata per me quasi una mania.

inventari, in italiano e in inglese, sono consultabili, in forma non definitiva, sul sito OTA (<http://www.odinateatretarchives.com>).

³¹ Questa è una poesia di Jens Bjørneboe (*Dødssangen* [Song of death]) che viene da *Fugleelskerne*, dov'è ripetuta due volte, in versioni leggermente differenti. La traduzione è di Joe Martin, l'ho ripresa dal sito *Bjørneboe in English*, cit. Nello spettacolo dell'Odin, la poesia è, come tutti i testi usati, leggermente diversa. In *Ornitofilene*, era quella che Else Marie Laukvik, la Figlia, cantava, sulle note di un salmo norvegese, prima di impiccarsi (cfr. nota 68). Barba conserva a casa sua un disco di poesie di Bjørneboe recitate dal poeta stesso, accompagnate dalla musica di un noto compositore norvegese.

³² Odin Teatret Archives, Fondo Audiovisivi, 05-03.

Ho lasciato per ultimo il documento che, del tutto casualmente, ha dato la prima spinta a questa ricerca: un documentario norvegese del 2004 dedicato a Bjørneboe, di cui l'Odin ha conservato una copia tra i materiali filmati della sua videoteca. Il documentario è in due puntate, una trasmessa il 14 e una il 20 dicembre. Comprende un'intervista a Barba sui suoi rapporti con Bjørneboe³³.

Jens Bjørneboe, *Vise om byen Hiroshima* (Ballata di Hiroshima), *Samlede Dikt*, 1977. La bomba sganciata su Hiroshima, a guerra quasi finita, è stata un terribile shock culturale per Bjørneboe, poco più che adolescente. Lo inseguirà tutta la vita. Anche questa poesia viene da *Fugleelskerne*, è stata trasformata e utilizzata per *Le grandi città sotto la luna*.

*It was a lovely morning
In Hiroshima town,
One summer morn in nineteen five and forty.
And the sun, how bright it shone
From a sky without a cloud,
One summer morn in nineteen five and forty.
The little girls they played
Near the trees and on the grass,
And everything they did just like the big ones.
They dressed their dollies up
And they washed their dollies' dresses
And the women sliced the bread back in the kitchen.
And there were many children
Yet lying in their beds,
For this was still an early morning hour,
And the dew lay on the meadow
In the lovely slanting sunlight,
And the crowns had barely opened on the flowers.
It was a lovely morning
In Hiroshima town,
One summer morn in nineteen five and forty.
And the sun, how bright it shone
From a sky without a cloud,
One summer morn in nineteen five and forty³⁴.*

³³ Una copia delle due trasmissioni è conservata presso gli OTA, Fondo Barba, serie Barba-Letters, b. 1, insieme alla corrispondenza tra Barba e lo scrittore.

³⁴ Traduzione inglese di Esther Greenleaf Mürer, 1997, che ho ripreso dal sito *Bjørneboe in English*, cit. È un'altra delle poesie di partenza per il testo de *Le grandi città sotto la luna*.

2. «La vita cronica»

Intervista della televisione norvegese a Eugenio Barba per la trasmissione del 2004 dedicata a Bjørneboe.

Avevo letto i suoi libri ma quello che mi ha fatto più impressione, e che mi ha dato il coraggio di telefonargli, sono stati i suoi articoli: era stato in Germania, al Berliner, ne aveva scritto. Il Berliner era la cosa più nuova che ci fosse nel teatro, sia dal punto di vista teorico che estetico.

Quello che più mi ha colpito, di lui, è stata la disponibilità. Era così famoso e celebre, e mi prendeva sul serio.

Nel '65 esistevano soltanto due forme di teatro, il teatro sovvenzionato e il teatro commerciale. Il fatto che arrivassi io e riunissi persone non entrate in una scuola teatrale per recitare in una palestra non sembrava «teatro»: non dava garanzie. Gli attori non erano professionisti, ma dilettanti. Non si sapeva se fossero in grado di recitare. E nessuno poteva immaginare che si potesse far teatro anche in una palestra.

Però, quando l'ho fatto, Jens è stato subito al mio fianco.

Quando sei giovane, in particolare se sei straniero, e provi a raccontare agli altri quel che hai voglia di fare, e loro ridono, è come se tu non esistessi.

Jens ha fatto sì che io esistessi. E basta che ci sia una sola persona che crede in te e ti sembra di poter andare molto lontano. Di poter camminare sull'acqua³⁵.

La prima spinta a una ricerca su Bjørneboe non viene tanto dall'intervista di Barba, quanto dall'insieme della trasmissione: le immagini del volto dello scrittore, un frammento della sua ultima intervista televisiva. E l'intervista di Barba.

Per il resto, quello che ho trovato negli archivi dell'Odin è tutto qui, l'ho elencato. Possiamo considerare questo pugno di documenti come il segno di un ricordo bello e prevedibile: l'Odin ama ricordare la propria nascita, e rendere omaggio a chi l'ha resa possibile. Però, come vedremo più avanti, essi ci permettono forse di osservare da vicino, per una volta, la presenza dell'altro, del secondo giocatore. Il teatro è un'arte liquida, non produce mai niente di permanente e questo vale non solo per gli spettacoli, ma anche, con rarissime eccezioni, per quel che chiamiamo «teorie», per il pensiero. Sono mobili, permeabili. È la debolezza del teatro, la sua superficialità e forse la sua forza, comunque è la sua specificità. Difficile da studiare.

C'è ancora un documento da ricordare, non ancora in archivio perché troppo vicino per essere stato inventariato: l'ultimo (nel senso del

³⁵ Cfr. nota 33.

più recente) spettacolo dell'Odin, *La vita cronica*, del 2010, conserva anch'esso al suo interno una piccola traccia di Bjørneboe.

Torgeir Wethal aveva portato, come suo materiale di lavoro, una poesia dello scrittore. È quella che ho usato come esergo per questo saggio.

Era l'inizio di un periodo di prove che sarebbe durato, a intervalli, quasi tre anni. Wethal stava già molto male. Qualche mese dopo, gli fu diagnosticato un tumore osseo con una metastasi al cervello. Continuò ad andare tutti i giorni a provare, come gli altri, anche se per meno ore degli altri. Preciso, com'era sempre stato, e incurante, in apparenza, della morte in agguato. Tutto sommato, incurante anche di lasciare incompleto il lavoro a cui pure attendeva tanto fedelmente e quotidianamente. Nello spettacolo, della poesia che aveva portato rimasero solo due versi. Sono passati, con tutte le altre azioni e gli altri testi, all'attrice Roberta Carreri, che era la sua compagna. In un certo senso, sono l'ultima dichiarazione pubblica di Torgeir: «Non c'è nessuna pietà, qui, nessuna misericordia»³⁶.

Bjørneboe era stato uno scrittore che aveva significato molto, per lui, e che aveva amato molto – ne avevamo parlato insieme, mi aveva fatto capire la sua importanza, il fascino dei suoi paradossi estremi sui giovani. La ricerca su Bjørneboe, e sul senso della sua presenza all'Odin, si unisce, per me, al ricordo di Torgeir.

Dieci anni fa, durante la festa per il quarantesimo compleanno dell'Odin, nel 2004, Iben Nagel Rasmussen aveva voluto proporre un brindisi per Torgeir, che era stato per tanto tempo, negli spettacoli e spesso anche fuori, l'alter ego di Barba. Wethal, come attore, era un costruttore di enigmi. Perfino il gesto semi-privato che Iben raccontò nel suo brindisi sembra un minuscolo punto interrogativo. Così ho delegato all'immagine della seconda candelina di compleanno, che rifiuta di spegnersi quando deve, il compito di simboleggiare il secondo giocatore, e la sua funzione di scompaginatore dell'ordine programmato.

Brindisi di Iben, Holstebro, 2004.

L'Odin ha sempre amato le feste, specie quelle di compleanno. Al suo secondo anno di vita già cominciava a festeggiare il miracolo di sopravvivere. Io

³⁶ Anche Jan Ferslev aveva portato una poesia di Bjørneboe come suo materiale di lavoro, e ora la canta all'inizio dello spettacolo: «Volevo essere una freccia / in volo verso il santuario d'un bersaglio. / Volevo essere una freccia che cerca la sua strada / verso l'altare del tempo. / E sono qui, avviluppato / dal rampicante del dubbio».

ero appena entrata a far parte del gruppo. Ricordo la festa, a casa di Eugenio [Barba], e la torta di compleanno con le candeline. Due, per due soli anni di vita. Eugenio chiese di spegnerle a Torgeir [Wethal] – il giovane attore prodigio che era anche la persona che condivideva con lui la responsabilità del teatro.

Vorrei dedicare questo brindisi a Torgeir: è stata la persona che più di tutti, a parte Eugenio, ha condizionato la vita e la qualità del nostro teatro. Senza far chiasso, senza farsi smuovere: ha sempre lavorato sull'essenziale, era efficace, ma in modo tutto suo. Ricordo come si oppose, quando Eugenio voleva a tutti i costi dare al teatro la forma di una Comune. Si oppose senza dire niente, apparentemente senza fare niente. Ma la Comune non si fece.

Torgeir soffiò dunque sulla torta. E spese una sola candelina.

3. Azrael

Da una lettera di Eugenio Barba a Jens Bjørneboe, Opole, 25 ottobre 1962. È l'unica lettera rimasta di Barba a Bjørneboe dalla Polonia.

Teatr-Laboratorium 13 Rzędów

Dominus tecum, Jens et familia cum tua,

Azrael, l'angelo della morte, ha bussato al mio Monte Athos e mi ha dato una lettera scritta da un artista di un umore maniaco-depressivo³⁷. È pura apocalisse quella che tu raffiguri nella tua epistola, scritta con l'inchiostro dell'odio, dell'amaressa e della nausea. Un documento curioso: la topografia culturale della Norvegia come terra dell'impotenza emotiva. Il tutto sarebbe buffo e privo di interesse, ma è come se un destino illogico costringesse te e il tuo clan a vivere tra animali ammaestrati. NON C'È PIÙ POSTO PER GLI ANIMALI SELVATICI. Mi addolora solo questa tua strenua tendenza a riformare, a essere un autentico artista norvegese secondo la tradizione. Gli artisti di tutto il mondo vivono con l'illusione infantile di poter cambiare la realtà e i propri simili. Questa è pura follia. Sono uomini come Lenin e Trotsky, come Mao Tse-Tung o Castro o come Mussolini e Hitler a essere in grado di farlo. Non è con la poesia o con il teatro che si fa una rivoluzione, ma con l'assalto agli arsenali.

La storia, e soprattutto la psicologia, mostrano che il vero artista, colui che crea, è un outsider, ossia un uomo che vorrebbe essere integrato nella società, ma

³⁷ Lo scrittore gli aveva mandato una lettera fortemente depressa, nella quale univa due notizie negative: si era bloccato il progetto di una nuova rivista teatrale norvegese, a lui affidata, di cui aveva parlato moltissimo con Barba e per la quale quest'ultimo aveva preparato un intero numero dedicato alla Polonia. Il progetto non verrà mai ripreso. Inoltre, non poteva partire per il viaggio in Polonia che aveva progettato e per il quale Barba gli aveva trovato un piccolo finanziamento, per motivi tutto sommato seri solo ai suoi occhi (poco tempo, cattiva salute, molto da fare etc.). Unisce queste due notizie a una dura invettiva contro la Norvegia, e a una calda raccomandazione a Barba di non pensare a vivere e lavorare lì.

che la società si rifiuta di integrare. Questo desiderio di integrazione può essere conscio oppure inconscio. Distrutto psichicamente, condizione necessaria per il processo creativo, l'artista vaga tra i suoi simili e desidera essere compreso, essere utile, addirittura guidare. Qualche volta crede di trovar comprensione tra gli umili, gli sfruttati, i rappresentanti forti e sani del popolo a cui la storia non ha dato nessuna possibilità di esprimersi. Allora diventa radicale. Altre volte, rifiuta la massa stupida e pigra ed esalta una piccola confraternita, una élite limitata, in qualche modo legata psichicamente e intellettualmente a lui. Allora può diventare facilmente reazionario o rinchiudersi in una torre d'avorio. Ma quel che sceglie non è interessante in questo contesto. Quel che voglio dire è molto semplice, dovrebbe rallegrarti, se vuoi veramente bene ai tuoi simili: le persone oggi sono psichicamente sane. Non hanno più bisogno dell'arte e dei suoi sacerdoti. E anche i sacerdoti dell'arte sono caduti nella routine, i loro rituali sono speculazioni atee sulla stupidità, lo snobismo e la superstizione degli altri. Parlo di superstizione, perché in genere si pensa che, perché una nazione possa vivere e sopravvivere, debba esistere l'arte. Ma è falso, oggi la gente può vivere senza Mozart e Dante, senza Van Gogh e Joyce. Questo dicono gli uomini sani. E in una società sono loro a essere importanti. Sono loro che costruiscono barche, coltivano la terra, si occupano dello sviluppo materiale della società. Gli artisti sono parassiti, non dovrebbero avere diritto di vivere. E faceva bene Platone a non dare loro accesso alla sua bella repubblica.

Comunque sia, io torno in Norvegia. Torno alla società sana. Farò di tutto per realizzare i miei piani, che tu conosci molto bene, con una manciata di persone o senza di loro. Non lo faccio perché voglio svegliare qualcuno, suonare la diana ed essere utile alla società, essere utile a un'idea. Neppure semplicemente per amore dei miei simili. Lo faccio perché ne sento un bisogno invincibile e personale! So benissimo come andrà a finire. Mais il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre.

Così sono in bancarotta sociale ed economica. Gli animali addomesticati danzano in cerchio intorno a me e ridono rapiti di tutte le mie trovate ridicole... C'era una volta un Raja orientale che voleva essere felice. Fece chiamare il sufi più saggio del suo regno e gli chiese di dargli la felicità. Il sufi acconsentì. Prese il Raja e lo condusse nella stalla del castello, lì tra cani e cavalli c'era una vecchia donna che rideva e rideva perché era pazza. Ecco la tua felicità disse il Sufi al Raja, se vuoi posso dartela quando vuoi. Il Raja andò via senza dire una parola, il che vuol dire che era un cattivo monarca, troppo intelligente...

Voglio pensare così; poi, forse, continuerò a illudermi di poter trovare un posto per gli animali selvaggi. O forse rimarrò in Norvegia e commetterò un suicidio intellettuale e spirituale, trasformandomi in un cittadino utile alla società. Ho ancora un po' di tempo prima di dover fare questa scelta.

Non ho paura per me, sono libero, posso lavorare come lattoniere, so parlare un paio di lingue e ho vissuto su questo pianeta abbastanza a lungo per poter diventare il miglior opportunista del mondo, se voglio. Ma sento un'onda dolorosa che mi sale dentro quando penso alla tua situazione e ai tuoi problemi. Vorrei aiutarti, aiutarti a diventare cinico e a non essere così terribilmente coinvolto

emotivamente. L'autentico cinismo, secondo la buona e antica tradizione, consiste in saggezza e delusioni che creano una piccola isola fertile nel nostro cranio. Un sorriso silenzioso che plasma le parole più veritiere mai scritte da un ebreo: tutto è VANITAS VANITATUM.

Ieri ho parlato a lungo con il mio capo. Gli ho raccontato di come ero deluso dalla vostra decisione di aver rimandato il viaggio in Polonia. Lui conosce Tone e te molto bene, ed è il mio unico amico nel Monte Athos. Entrambi non abbiamo perso la speranza di vedervi tra noi e di farvi ammirare il nostro convento. Per quanto riguarda la rivista non sono pessimista, credo che il tempo risolverà tutti i problemi e che troveremo un editore svedese. Peccato solo per il numero polacco. Avevo parlato con un sacco di gente, adesso mi vergogno un po' a dare loro questa notizia. In ogni caso spero che questa idea di un numero polacco si potrà realizzare in un altro momento.

Ho quasi finito di scrivere il libro sul teatro psicodinamico, spero di terminarne la redazione subito dopo Natale, poi si tratta di stamparlo [...]

A Tone e a te i miei più cari saluti, a Marianne un abbraccio speciale e ricorda: SPES ULTIMA DEA.

Molto più di Barba, che pure nelle foto tra l'inizio degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta sembra cambiare più volte personaggio, Børneboe è uomo dalle molte facce: dalla copertina del libro in cui Elsa Kvamme ha pubblicato la sua corrispondenza con Barba, guarda verso l'obiettivo sorridente e sicuro, complicato e ombroso. Con una fronte ampia e la barba un po' lunga. In altre immagini è gonfio, dai lineamenti un po' molli. Può avere la barba oppure no, gli occhiali oppure no. Spesso è irriconoscibile. Nell'ultima intervista, poco prima della morte, è ordinato, più magro, indossa una giacca qualsiasi e una cravatta, è sbarbato, pettinato, senza occhiali. Ha il volto di un malato grave, e occhi terribili, feriti, gli occhi di chi da tempo ha l'inferno dentro. È un volto difficile da guardare.

Nelle lettere a Barba ha la scrittura facile, è ampio e generoso, nello scrivere come nell'ideare progetti. Più tardi, sboccato.

Barba lo chiama «JJJ»: Jens, Jeremias, Job. Perché è «frate Giovanni» e alza i pugni al cielo contro i mali del mondo, come Geremia. E perché, come Giobbe, è sempre pieno di guai e di malanni, di cui si lamenta a gran voce – in particolare se il suo corrispondente ha anche lui qualche problema. Il mondo pare girare intorno al suo smisurato egocentrismo, a cui però sembra unita la capacità di farsi sensibilissimo sensore per particolari anomalie o novità o curiosità: il teatro, Brecht, il Berliner Ensemble, dov'era stato all'inizio degli anni Cinquanta. Amava molto anche il mimo, e il clown. Aveva progettato una rivista che raccontasse, del teatro, le novità internazionali, ma anche l'aspetto tecnico, materiale, quello che riguarda il trucco o le scenografie.

Amava i doppi sensi pesantemente erotici. Dopo le primissime lettere, le intestazioni a Barba si fanno complicate, volutamente altisonanti, un po' oscene. Spesso allegre, o anche disperate, o forse sembrano tali solo perché si conosce la sua fine. «*Carissimo* – scrive, in italiano – *Frate Eugenio!*», oppure «*Carissimo porco*», o «*Carissimo caporale & eminente direttore!*», «*Carissimo escatologico e apocalittico!*», «*Caro stilista e flagellante*». Barba ribatte sullo stesso piano, anche lui aveva il gusto degli scherzi elaborati: «*Dominus tecum, Jens et familia cum tua*». «Dalla Lourdes teatrale scandinava, Anno domini 1967, 28 agosto». «Da Eugenio, figlio di Emanuele, all'apocalittico Johannes norvegensis, in occasione del giubileo della crocifissione del gran nichilista Gesù di Nazareth». Si firma «Eugenio. Leone, nichilista e anarchico». Sembrano divertirsi.

Le lettere «danesi» sono più belle, sono personali. Sono una vera corrispondenza, si possono udire le voci di tutti e due gli interlocutori. Raccontano sprazzi di vita dell'Odin nei suoi primi anni. Le lettere polacche, però, sono forse ancora più interessanti. Raccontano il formarsi di un modo di pensare al teatro.

Sono gli anni in cui Barba, che aveva da poco scoperto il teatro, girava il mondo per seminare il verbo di Grotowski. Adesso afferma che era più facile di quel che si possa pensare, perché tutte le persone di cultura, all'inizio degli anni Sessanta, erano curiose di quel che accadeva oltre cortina, nel regno del socialismo reale, e pronte ad ascoltarlo, nelle redazioni dei giornali come durante una festa.

Ma qualche volta, con qualche persona, il ruolo di informatore d'oltre-cortina ha prodotto qualcosa di più: discussioni, pensiero.

Tra lui e Bjørneboe sembra esserci stata una discussione frequente. E, soprattutto, ci sono state risposte. Bjørneboe era più curioso, e molto più inquieto, della maggior parte degli altri uomini di cultura con cui Barba era entrato in contatto. Aveva evidentemente ascoltato i progetti del giovane italiano come se fossero stati una cosa seria, una cosa a cui valeva la pena rispondere. E aveva risposto con idee, con un modo di scrivere, con un modo di pensare: un innesto tra pensieri.

Bjørneboe detestava il suo paese. Era avido di informazioni su quel che accadeva nel resto del mondo. Era curioso della vita oltre-cortina. Si capisce, dalle sue lettere, quanto Barba gli abbia parlato della Polonia, non solo di Grotowski, ma anche della diversità della cultura teatrale polacca rispetto alla Norvegia; della storia, del legame con il grande teatro russo di regia degli anni della rivoluzione; della raffinatezza della grafica, della qualità della cultura e delle riviste teatrali.

Bjørneboe gli parlava della sua prima pièce, che chiamava «il no-

stro idillio pastorale» perché amava l'ironia: era difatti un idillio pieno di crudeltà e di paradossi, ambientato in un minuscolo paesino del Sud Italia. Lui e Barba ne hanno discusso sia a voce che per lettera. Sarà, alla fine, il testo di *Ornitofilene*, di cui già abbiamo parlato, il primo spettacolo dell'Odin. Ma ancora non lo sapevano, né l'Odin era stato fondato.

Uno dei progetti dello scrittore è una rivista teatrale, di cui gli hanno proposto la direzione. Occupa molte lettere. È un progetto serio e preciso, rivoluzionario: la prima rivista teatrale norvegese deve aver spazio per la nuova drammaturgia e per una critica seria. E soprattutto deve dare spazio alla tecnica e al teatro materiale. Come accade per molti dei precisi e innovativi progetti di Bjørneboe, non se ne farà poi niente. Il giovane Barba aveva preparato per la futura rivista un intero «numero polacco». Presumibilmente, è almeno la base di quello che riuscirà a far pubblicare da Franco Quadri, in «Sipario»³⁸.

A un certo punto sembrano progettare anche un «Teater-Laboratorium '63», a Oslo (dovrà avere, secondo lo scrittore, un forte «elemento di cabaret politico davvero cattivo e divertente e pericoloso»³⁹). Barba, interrogato, non ne ha nessun ricordo.

Lo scrittore è un interlocutore abbastanza importante perché Barba ci tenga a fargli conoscere il suo «Monte Athos», e soprattutto Grotowski: aiuta quindi l'amico a organizzare un viaggio in Polonia, gli trova persino un po' di soldi, sotto forma di una piccola borsa di studio. Poi Bjørneboe gli scrive di non poter partire, lamentando infiniti guai e maledicendo il suo paese. Barba gli risponde con la lettera che abbiamo appena letto: «Azrael, l'angelo della morte, ha bussato al mio Monte Athos e mi ha dato una lettera scritta da un artista di un umore maniaco-depressivo». Anche trovare risposte per l'amico dev'essere stato, per Barba, importante. Il suo tono è quello di un giovane che vive in una dittatura socialista, e si confronta con quella che ai suoi occhi appare come l'ingenuità degli intellettuali di sinistra occidentali.

Le lettere ci restituiscono minuscoli frammenti di informazioni dimenticate. Sono tutte interessanti, ma secondarie, e spesso insignificanti – come il progetto di un mai nato Teater-Laboratorium '63. Ma ci regalano anche parole, immagini, ci suggeriscono sapori, sfumature di emozioni, atmosfere. Quasi tutti i documenti relativi alla relazione Bjørneboe-Odin sono più importanti per questo, per le parole, che per i fatti che contengono. Si tratta di lettere, interviste, recensioni, drammi, poesie,

³⁸ Cfr. Eugenio Barba, *op. cit.*, p. 62. Il numero di «Sipario» esce nell'agosto '63.

³⁹ Lettera dello scrittore, del 29 gennaio 1963, dopo un breve ritorno norvegese di Barba.

dediche. Le parole, però, possono essere significative quanto i fatti, è attraverso le scelte di parole dei protagonisti che possiamo giungere al cuore del teatro: emozioni. L'essenza del teatro e della sua vita. Barba parla del Monte Athos, degli animali selvatici, di quelli domestici che gli danzano tutt'intorno ridendo delle sue trovate, parla del Teatr-Laboratorium come del suo monastero, del desiderio di integrazione dell'artista, che vaga tra i suoi simili sognando di essere compreso: sembrano immagini attinte dal romanticismo tedesco, forse vengono da quello polacco. Bjørneboe scrive di quella dittatura della mediocrità che è la Norvegia. E, lo vedremo, del diavolo, in veste di scienziato in camice e coda, apparso nel momento dello scoppio dell'atomica a Hiroshima.

Il triangolo Barba-Bjørneboe-Grotowski può sembrare forzato, ma corrisponde alla realtà. Le teorie del regista polacco sono fatte conoscere allo scrittore attraverso il filtro, mentale ed emotivo, di Barba, e a sua volta Bjørneboe manda a Grotowski, attraverso Barba, i suoi saluti. Gli manda anche «lettere in inglese», presumibilmente quelle lettere di sostegno e di invito tanto necessarie alle complesse strategie di sopravvivenza del Teatr-Laboratorium in Polonia.

Oltre a questo, che è quel che raccontano le lettere, c'è il ricordo dei protagonisti. Quando abbiamo ordinato i documenti dell'Odin per sistemarli come un archivio, consultabile anche in futuro, abbiamo cercato di conservare anche il ricordo, e di affiancare alla memoria dei documenti quella delle persone, con tutte le sue imprecisioni e alterazioni. Nella redazione degli inventari dell'archivio, i racconti dei protagonisti sono stati inevitabilmente un po' normalizzati. Ma, come sa chiunque si sia occupato di fonti orali, nel modo stesso di raccontare c'era un livello di informazione che abbiamo perso. Un altro livello permane nei nostri appunti, qualche volta conservati. Per questo, trascriverli non è così insensato come sembra, almeno in un saggio sulle relazioni e sulla memoria. Gli appunti conservano un'impronta del modo di raccontare, dei salti della memoria. Conservano gli errori di chi li ha presi, oltre alle deformazioni della memoria di chi narra: tutte cose forse suggestive da leggere, poco utili da sintetizzare e che sarebbero irrimediabilmente cancellate da una risistemazione in forma di decente narrazione.

Appunti su Bjørneboe e la Norvegia, presi a Ravenna e a Holstebro nel 2006, poi utilizzati per gli inventari OTA.

Eugenio mi traduce i necrologi di Bjørneboe che ha conservato. Gli chiedo se era stato lo scrittore a metterli in contatto con l'autore di uno dei necrologi, il critico teatrale danese Jens Kruuse, che era un suo amico, e che farà una bellis-

sima recensione a Ornitofilene. Eugenio dice di no. Dice che è stato Christian Ludvigsen⁴⁰, che a sua volta era entrato in contatto con Eugenio quando girava per le redazioni in cerca di posti nuovi dove piazzare scritti diretti o indiretti su Grotowski, come per esempio panoramiche sulla cultura (il teatro) polacca. Dice che, in realtà, se entravi in una redazione e dicevi che vivevi in Polonia suscitavi interesse. Se ne sapeva così poco, c'era la guerra fredda...

Anche per la Danimarca, come per la Norvegia, viene fuori un fitto intreccio di amicizie, una rete di amici della prima ora: Ørnsbo, Ludvigsen, Hind... Eugenio racconta diffusamente gli incroci, l'apparente casualità di certi incontri, di amicizie che poi risultano fondamentali, lunghissime⁴¹.

Di Bjørneboe, invece, racconta di quanto lo aveva trovato cambiato al suo ritorno dalla Polonia. Aveva lasciato la sua casa a Enebakk, era in un periodo di relativa povertà, beveva moltissimo. Eugenio e un suo amico del tempo dell'università (Erling Læg Reid) andavano a trovarlo, portando grandi pentole di cibo. Eugenio ricorda viaggi complicatissimi in taxi – nessuno dei due aveva la macchina – che si rifiutavano di prenderli a bordo, loro e le loro enormi pentole di stufato, che rischiavano di traboccare a ogni curva. E Jens era sempre ubriaco. Sul finire della sua vita, dice E., il versante omosessuale aveva vinto, e non era un'omosessualità vissuta serenamente.

Racconta i suoi inizi di emigrante: si era innamorato, in viaggio, di una bella ragazza dagli occhi verdi, Marianne, con la quale era tornato a Roma, dove la madre lo aveva però informato del fatto che difficilmente avrebbe potuto portarla a vivere a casa del nonno.

Così lui (loro) parte per la Norvegia, dove Eugenio trova lavoro presso un lattoniere, Eigil Winnje, che aveva messo un annuncio su un giornale per assumere un saldatore. Eugenio si presenta, senza aver mai tenuto in mano una fiamma ossidrica, ed Eigil gli fa fare una prova. Naturalmente E. non è capace, e buca la lastra di lamiera, ma Eigil, tranquillo, continua a farlo provare una, due, tre volte. Imperturbabile, mentre E. fa pasticci. Che Eugenio non sappia saldare è evidente. Ma Eigil lo assume lo stesso – con la paga sindacale e tutto. Gli sta accanto per ore, lo guida, gli insegna a saldare, a usare le macchine che trasformano lamiere di latta in grondaie, a stagnare e a riparare i tetti quando d'inverno la neve li sfascia. Gli insegna anche cosa sono i sindacati, e la solidarietà. Eigil,

⁴⁰ Su Ludvigsen, figura centrale per capire i primi anni dell'Odin, cfr. Franco Perrelli, *Bricks to build a «Teaterlaboratorium»*. *Odin Teatret and Chr. Ludvigsen*, Bari, ed. di Pagina, 2013.

⁴¹ Verso la fine del soggiorno polacco di Eugenio Barba, Jess Ørnsbo, poeta e redattore della rivista «Vindrosen» di Copenaghen, lo aveva messo in contatto con Christian Ludvigsen, futuro consigliere letterario dell'Odin, e (quando il gruppo si trasferisce in Danimarca) professore all'Università di Århus. Ørnsbo aveva anche pubblicato un lungo frammento del libro di Barba su Grotowski, *Alla ricerca del teatro perduto*, che sarà letto da Tage Hind, fondatore dell'Istituto di Drammaturgia dell'Università di Århus. Hind invita Barba a tenere una conferenza ad Århus e sarà uno di coloro che compongono il gruppo fisso dei frequentatori dei seminari con Grotowski.

dice Eugenio, leggeva il giornale norvegese più conservatore, ma aveva partecipato alla resistenza contro i tedeschi ed era stato internato nel campo di Sachsenhausen. Gli spiega che un operaio deve essere iscritto a un sindacato. Che la sera l'officina dev'essere rimessa a posto, spazzata, tutto in ordine. Che esiste, tra tutti quelli che lavorano insieme nell'officina, una condivisione e deve esistere un aiutarsi reciproco. È evidente l'importanza per E. dell'esempio di Eigil nella costruzione del suo modo di essere capo, nei primi tempi del suo teatro.

Racconta ancora aneddoti abbastanza tremendi sull'alcolismo finale di Bjørneboe. Gli dico che mi sembra più selvaggio, meno moralista (sia pure per una morale differente) di Pasolini, con cui viene in genere paragonato, più in eruzione contro tutto, più anarchico. Lui risponde che Pasolini non gli ha mai detto molto.

Gli chiedo come mai aveva scritto a Bjørneboe. Dice che è stato Fridtjov. Fridtjov Lehne è un suo amico psicologo che lavorava nel quotidiano comunista «Friheten», La libertà. Fridtjov e sua moglie Sonja lo avevano aiutato, Eugenio dice «adottato», appena arrivato a Oslo, nel dicembre del 1954. Viveva nella loro casa, anche dopo sarà il rifugio al quale ritornare dai viaggi all'estero o dalle altre case in cui vive a Oslo. E Fridtjov lo aveva incoraggiato a telefonare a Bjørneboe. Bjørneboe non era solo uno scrittore famoso. Era anche qualcosa di più di un provocatore, o uno scrittore paradossale e inquietante. Era come se appartenesse a una categoria a parte, segnata dalla guerra, con la consapevolezza di un cambiamento senza ritorno. Segnata dal disagio nei confronti delle proprie origini, dal desiderio di non accettare le proprie radici, i propri geni, il proprio scheletro. La propria terra.

In un certo senso era anche la categoria a cui, come poi scoprirà, apparteneva Grotowski: una categoria di dissidenti da tutto – da qualunque cosa fosse stata data per scontata, in politica, nel teatro, sul lavoro.

Fridtjov gli aveva detto: se ci tieni a parlargli, telefonagli, è il tipo che risponde. E infatti, con grandissimo stupore di Eugenio, Bjørneboe gli aveva risposto e si erano incontrati. Doveva essere il '59, dice.

Odiava la Norvegia. Di sé, quello che apprezzava più di tutto erano i capelli nerissimi – che lo rendevano diverso da un norvegese. Veniva da una famiglia conservatrice di armatori. Grande stupore di Eugenio, perché Bjørneboe, benché scrittore famoso e lui semplice emigrante italiano che per vivere faceva il lattiniere e aveva scritto un paio di articoli (pessimi, sottolinea) su un giornale universitario socialista, risponde, dandogli appuntamento da Blom, il ristorante (carissimo) che allora era frequentato dall'élite culturale e artistica – dove, con grande sollievo del giovane Barba, aveva pagato tutto lui. Avevano parlato a lungo, e poi erano rimasti in contatto anche quando Eugenio era partito per la Polonia. Spesso, dopo la sua morte, dice E., si era chiesto come mai era stato tanto facile entrare in contatto con lui. Forse perché era italiano, e lui amava molto l'Italia. Ma posso capire molto facilmente perché la nostra amicizia continuò, dice. Gli chiedo se poi ha conosciuto Grotowski; dice di sì, quando l'Odin ha invitato il principe costante a Oslo, nel '65, ma non ricorda se a Jens lo spettacolo fosse piaciuto.

Dopo il suo ritorno dalla Polonia aveva preso a bere tantissimo – anche prima beveva, ma ora era diventato un vero alcolista. Aveva preso a gonfiarsi. Era stato un uomo molto bello, prima – dice –, coi tratti regolari e i capelli scuri.

Il trasferimento dell'Odin in Danimarca non avrebbe impedito una forma di collaborazione che altrimenti ci sarebbe sicuramente stata, ma lo scrittore continuava a bere, e loro erano assorbiti dalla creazione della loro casa, dalla trasformazione del teatro in un «teatro laboratorio». Da un lavoro quotidiano, che a quei tempi iniziava alle sette di mattina.

Dice che a un certo punto Bjørneboe era riuscito a smettere di bere – aveva lasciato Oslo ed era andato a vivere da solo in una minuscola isoletta. Disintossicarsi, a quello stadio, dev'essere stato davvero terribile. Poi un giorno era tornato a Oslo a firmare un contratto con il suo editore. Per due giorni, non aveva fatto altro che ubriacarsi. Di ritorno alla sua isola si era impiccato.

4. Sulla formazione polacca

Da una mail di Eugenio Barba, febbraio 2007⁴².

Bello intrecciare dialoghi grazie a Bjørneboe.

Sorprendente la tua docta ignoranza a proposito degli amici della prima ora dell'Odin, decisivi per la nostra sussistenza e radicamento in Dk. STIG KRABBE BARFOED era un giovane critico teatrale che lavorava ad Ålborg, lesse la recensione di Kruuse durante la prima tournée dell'Odin ad Århus nel 1966, ci invitò immediatamente, trovò un locale, mise su una piccola associazione per avere il permesso di dare spettacoli (a quei tempi in Dk bisognava avere il permesso della polizia), ci ospitò a casa sua, insomma una di quelle persone che A QUEI TEMPI si gettarono nella mischia prendendo posizione per l'Odin con fatti e opere. Scrisse spesso sull'Odin, partecipò a molti seminari, venne con noi in Venezuela, a Caracas, e dagli Yanomami, in Amazzonia. Allora lavorava alla radio e produsse dei programmi, poi passò alla televisione e si prodigò per riprendere uno spettacolo dell'Odin. È merito suo che la televisione mi dette l'incarico di filmare LA CASA DEL PADRE, ricevemmo soldi e una settimana di tempo e tutta una troupe mi fu messa a disposizione. Io fallii miseramente, l'intervento di Stig permise di trovare una soluzione e il filmato che abbiamo oggi è anche merito suo.

Cerco di spremere quel poco di cervello che rimane e sprizzare qualche ricordo.

Alla scuola teatrale di Varsavia, era onnipresente la presenza (come un fantasma) di Leon Schiller, il regista attivo negli anni '30 e considerato dai polacchi come uno dei protagonisti della Wielka Reforma. Questo termine includeva

⁴² Questa e altre mail di Barba, come pure alcuni degli appunti che ho trascritto, sono i frutti della mia curiosità nei confronti di Bjørneboe. Le ho conservate, però, soprattutto in vista del lavoro per gli inventari dell'archivio dell'Odin, per i quali, come ho già detto, ci è sembrato importante lasciare tracce anche della memoria dei protagonisti.

una nebulosa di nomi, ed era un leitmotiv sia nelle lezioni che nelle riviste «DIALOG» e «PAMIĘTNIK TEATRALNY». «DIALOG» era un mensile dello spessore di «TEATRO E STORIA», pubblicava 2-3 opere di teatro, quasi sempre contemporanee e straniere (anche se Mrożek, Różewicz e altri drammaturghi polacchi erano presentati lì per la prima volta), saggi, articoli storici e reportage dettagliati su quello che avveniva in altri paesi, socialisti e capitalisti.

«PAMIĘTNIK TEATRALNY» era trimestrale, di taglio storiografico, lunghi saggi, e solo raramente si soffermava sul teatro contemporaneo. Infatti Grotowski e Flaszyn erano orgogliosissimi dell'interesse di Zbigniew RASZEWSKI, il rinomato direttore della rivista, che andò a vederli a Opole insieme alla delegazione capitanata da Bohdan Korzeniewski (il mio professore di regia alla Scuola e uomo influente nel Partito comunista).

Io ho appreso il polacco anche leggendo giornali, settimanali e riviste, cercando di decifrare le singole parole con un vocabolario. E le due riviste in questione me le studiavo con attenzione. Nell'ambiente teatrale era consuetudine discutere il loro contenuto, e Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko, Tairov, Mejerchol'd, Vachtangov, Boleslavskij, Michail Čechov (poco all'inizio, di più verso la fine degli anni Sessanta), Ejzenštejn (non tanto, lo si considerava soprattutto regista di cinema), Okhlopkov, i poeti cubofuturisti, il LEF e le Tute Blu, il teatro agit prop – insomma tutto questo era parte del minestrone WIELKA REFORMA, la Grande Riforma del Teatro, e rancio quotidiano negli articoli o nelle loro note e riferimenti.

Rimasi esterrefatto quando, lasciata la Polonia nel 1964, scoprii che in Occidente (come i polacchi chiamavano il resto dell'Europa) il termine GRANDE RIFORMA era senza senso. Per anni mi fu difficile far capire quante rivoluzioni, avventure, destini e voltafaccia racchiudesse questo termine. In Italia si parlava della nascita della regia, ma questa etichetta diceva poco in Scandinavia e nei paesi anglosassoni, alla stregua del termine Grande Riforma.

I polacchi vissero e catalogarono la profonda mutazione dei primi trent'anni del Novecento come un flusso, una corrente calda (come quella del Golfo) che attraversò il mare del teatro esistente, cambiandone in parte l'ecologia: la flora e fauna. I polacchi non pensavano in termini dei singoli artisti, anche se ovviamente erano in grado di distinguere le caratteristiche originali di ognuno di loro, ma inventarono l'epiteto Wielka Reforma per questo cambio di temperatura nelle idee e nella pratica del teatro. Quando un critico polacco scriveva di uno spettacolo o di un regista e ne sottolineava alcuni aspetti di radicalismo formale, scriveva: si rifà alla Grande Riforma. Cioè a un clima di rottura, teatralmente eversivo.

Questo è stato il mio apprendistato storiografico in Polonia. Probabilmente, lo sfasamento avvenuto quando l'ho lasciata e mi sono trovato di fronte ai criteri abituali della storiografia dell'Occidente mi ha lacerato lo sguardo (come diceva Ibsen a proposito dei troll) abituato ad altri modi di scrivere e pensare. Questa discrepanza mi ha obbligato a riflettere e a sistematizzare a modo mio quello che ho letto in seguito.

Spero che questo ti sia di qualche aiuto.

La corrispondenza Bjørneboe-Barba ci racconta la storia di un'amicizia giovanile, almeno per Barba, quando il mondo è liquido e in continuo cambiamento. Ci parla anche d'altro. Ne viene fuori un quadro nitido, come una mappa. Ci mostra in piccolo, con la precisione di una cartina, i movimenti del mondo del teatro agli inizi degli anni Sessanta.

Da una parte, a Ovest, abbiamo l'Occidente e la sua fame di novità, rappresentati dall'irrequieto Bjørneboe: scrittore dalla forte vocazione internazionale, ha sposato un'attrice, conosce bene il Berliner Ensemble e ne ha scritto quando i suoi spettacoli scuotevano le certezze del teatro europeo. Scrive del suo coetaneo Dürrenmatt, e di Brecht e del teatro dell'assurdo. Ha una buona cultura dei classici, e ha riflettuto sul senso di rimetterli in scena. Bjørneboe cerca, nel teatro, qualcosa che, finora, ha intravisto solo nel Berliner. E che gli sembrerà di intravedere anche nel mimo, che sarà un altro suo punto di riferimento fondamentale. Non solo per lui: sta cominciando a incarnare, per molti, il bisogno confuso, ma potente, di una seconda lingua teatrale, più complessa articolata e misteriosa di quella verbale.

Di fronte sta il mondo d'oltre cortina, l'Est, misterioso, chiuso, affascinante ma culturalmente lontanissimo, e soprattutto sconosciuto. Nella corrispondenza è la Polonia, dove Barba vive. «Est» non è solo Grotowski o la Polonia, per il teatro, neppure per Barba: vuol dire un mondo in cui è ancora vivo un filo di continuità rispetto alla tradizione della Grande Regia di inizio secolo, quella che gli studiosi polacchi stavano insegnando a Barba a chiamare Wielka Reforma, la Grande Riforma. Decapitata dallo stalinismo, era sopravvissuta meglio, congelata, tra le mura serrate dell'Est che nella frenetica ricerca di novità dell'Ovest.

In mezzo, tra Ovest ed Est, sta Barba, messaggero tra Bjørneboe e Grotowski, e tramite tra la cultura europea e quella d'oltre cortina. Anche fuori da questa storia, Barba sarà non l'unico, ma uno dei principali canali che hanno riportato in Occidente la memoria della Wielka Reforma come complesso, ansa di idee⁴³.

Se penetriamo nei meandri della mappa, inseguendo il filo del rapporto con Bjørneboe, appaiono sprazzi di Norvegia, e un intrico di amicizie e relazioni di Barba: l'amico Fridtjov e sua moglie Sonja, per esempio, la coppia che lo aveva «adottato» al suo arrivo a Oslo, nel '54. Avevano appeso in casa il ritratto che gli aveva fatto il pittore nor-

⁴³ Cfr. in proposito il mio *Quel che resta*, in *Le radici della regia*, numero monografico di «Prove di drammaturgia», ottobre 2007.

vegese Willi Midelfart, e quando Barba si era trasferito in Danimarca gli avevano chiesto di poter conservare il suo viso appeso nel loro soggiorno finché fossero rimasti in vita. Poi c'è Eigil, il lattoniere. C'è l'amico architetto, Ole Daniel Bruun, che gli fa pubblicare articoli sulla Polonia nella rivista dell'Università di Trondhjem e che disegnerà le piattaforme per *Ornitofilene*. C'è l'amico sanscritista, che lo aiuta a trovare una sala per le prove del neonato Odin. È una rete di affetti e di aiuti che renderà più duro lo strappo al momento del trasloco in Danimarca, lo trasformerà in ferita.

Quanto alla Polonia, per Barba, non è solo il paese di Grotowski. Dalle lettere lo intuiamo più che dai suoi libri. È il luogo di una formazione non solo teatrale: Barba è un regista polacco, come cultura e come radici. Tutta la sua base teatrale, pratica e culturale, gli viene da lì, da questo paese povero, ancora in pieno dopoguerra, vivacissimo. In Polonia c'erano state molte altre scoperte, oltre a quelle che Barba stesso ha raccontato nei suoi libri – il teatro e le donne: era un paese che parlava di guerra, ancora all'inizio degli anni Sessanta, un paese di macerie. Lì c'era Auschwitz, ed era difficile dimenticare fino a che punto i polacchi se ne fossero fatti complici. È stato il paese che lo ha vaccinato dal fascismo che affascinava suo fratello Ernesto, ma anche dall'indifferenza della tiepida e rosea Norvegia.

È stato il paese che gli ha insegnato che essere comunista non basta. Gli ha insegnato un rapporto nuovo, più arduo, con la Storia. Di fronte alla scoperta dei molti volti del mondo comunista, Barba aveva reagito come sempre di fronte alle scoperte estreme: vomitando. Aveva scritto a un amico:

Ho l'impressione che scriverò questa lettera a puntate. Vorrei cercare di variare l'espressione del mio stato psichico attuale, e non scriverti una epistola che rispecchi troppo monotonamente la crisi che sto attraversando.

In fondo l'attendevo da tempo [...]. La causa primaria della mia condizione è dovuta alle impressioni e ai risultati ai quali sono arrivato dopo sette mesi di soggiorno in Polonia. È estremamente triste aggiungere il due e due della realtà quotidiana polacca e vedere che il quattro che risulta è una deformazione, addirittura uno scherno di quel che un filosofo barbuto scrisse e un altro calvo realizzò [...].

[Stessa lettera, continua il 13 ottobre]

In continuazione je me promène nelle strade di Varsavia con una voglia di vomitare. Dalla mia levata dal letto fino a notte tarda questo sintomo psico-somatico non mi lascia [...]. In fondo che diavolo ci faccio in questa città che la prima nebbia invernale soffoca e rende irreale? Ho appreso molto, forse troppo, il peso delle mie esperienze polacche mi opprime [...]. La tragedia della Polonia non è astratta, letteraria. Ogni individuo che incontri la rappresenta, ne è la concretizza-

zione cruda e senza pietà, non c'è scampo. Vivere 18 ore immerso in questa atmosfera, con l'alcool come sola issue, rappresenta il tirocinio della follia.

Non sto facendo della biografia, a teatro separare vita e arte può essere cattiva cultura. Questa è una lunghissima lettera, non a Bjørneboe – forse a lui non avrebbe ancora parlato in modo così indifeso – ma a «Rori», Rosario Amodéo, un amico dei tempi della scuola militare della Nunziatella⁴⁴.

Qualche mese dopo, gli scrive ancora, dopo un viaggio a Berlino.

Il mio viaggio a Berlino e poi il soggiorno di due settimane a Oslo mi riempiono di panico. Mi resi conto di quanto condizionato fossi dal mio soggiorno in Polonia, la capitale tedesca pullulava di fascisti, ne incontrai un buon numero grazie ad Ernesto⁴⁵, ribrezzo e schifo, soprattutto una completa incomprensione per il loro modo di pensare, alcuni di loro si possono comprendere usando della psicologia, ma, per molti altri, un vero mistero. La Norvegia, dignitoso welfare state, col suo alto standard di vita, e la coscienza pulita dato che tutti hanno dato mille lire per aiutare gli algerini o i congolesi. Però intendiamoci, [per loro] la Polonia deve essere sicuramente priva di libertà, dal momento che vi regna un regime socialista. Questo i buoni borghesi bornés, i comunisti, invece, esattamente il contrario, retorica e fanatismo, culto dell'Unione Sovietica, la Polonia per loro è un paese decadente e reazionario perché esiste l'arte astratta. Persino con molti dei miei amici non riuscii ad avere un dignitoso contatto umano, violente discussioni, e, spesso, indifferenza⁴⁶.

A Berlino, Barba aveva scoperto il Berliner Ensemble, che lo aveva commosso. Aveva visto *La madre*, di Gor'kij. Era stato testimone di un teatro incredibile, uno dei pochi capaci di scuotere.

Da una conferenza di Barba del 1980:

Nel '61 arrivai a Berlino. Era febbraio, e venivo da Varsavia, che ancora conservava le tracce della guerra. Non si era ancora cominciato a ricostruirla, nel '61,

⁴⁴ La lettera, molto lunga, fu scritta a più riprese tra il 10 e il 14 ottobre 1961, subito prima, quindi, che Barba rincontrasse Grotowski e andasse a lavorare con lui a Opole. Amodéo ha donato agli archivi dell'Odin le lettere di Barba: soprattutto quelle del periodo polacco sono un documento di grande interesse. Aiutano, tra l'altro, a capire il modo in cui si formano l'interesse e il pensiero teatrale di Barba, anche prima dell'incontro con Grotowski. Le lettere conservate nell'archivio non sono consultabili senza il permesso dello scrivente; ringrazio Barba per avermi permesso di leggere e citare quelle a «Rori». Cfr. OTA, Fondo Barba, serie Letters, b. 3.

⁴⁵ Ernesto Barba, fratello di Eugenio, era stato anche lui alla Nunziatella e conosceva Amodéo.

⁴⁶ Lettera di Eugenio Barba a Rosario Amodéo, Varsavia, 29 gennaio 1962.

o molto poco. Di notte, i lampioni fiochi erano sovrastati dalle centinaia di piccole lampade sui muri, accudite da donne anziane. Accanto a queste piccole lampade, erano scritte file di nomi di polacchi uccisi dai tedeschi durante l'occupazione. Questa era Varsavia, tetra e grigia, fatta di code di persone davanti ai negozi, dove non esisteva frutta, non esisteva cioccolata, non esistevano fiori. Una Varsavia in cui i grandi bulldozer che scavavano per ricostruire la città sollevavano il primo strato di macerie, e poi arrivavano al secondo strato, che erano centinaia e centinaia di corpi, di scheletri. E un camion dopo l'altro li portavano via, li caricavano e li portavano via.

Da questa Varsavia arrivai nella Berlino occidentale, e, alla vista di tutti i neon, i negozi di fiori e frutta, di cioccolata, di plastica colorata, ebbi una sensazione di vomito.

Con questo sapore in bocca passai nella zona orientale, e incontrai Bertolt Brecht.

[...] Il primo spettacolo che vidi, al Berliner, fu *La madre*, l'adattamento di Brecht del romanzo di Gor'kij.

Alla fine dello spettacolo notai, con un certo stupore, che stavo piangendo⁴⁷.

Anche Bjørneboe c'era stato, anni prima.

Bjørneboe sarà la prima persona che, in Occidente, presterà ascolto alle teorie di Barba-Grotowski con interesse e serietà, rielaborandole e trasformandole in un suo modo di pensare al teatro. Lo farà, probabilmente, perché già aveva un modo di pensare al teatro, già era stato colpito e ferito: da Brecht, come scrittore. Ma soprattutto dal Berliner.

Appunti del brindisi di Tone Bjørneboe durante la festa per i settant'anni di Eugenio Barba, a Svendborg, nella casa danese di Brecht, settembre 2006.

Tone, una donna sempre molto bella, si alza per uno di quei brindisi-discorso tipicamente nordici. Lei vuole raccontare il viaggio in Germania suo e del marito (siamo negli anni Cinquanta). Avevano lasciato la Norvegia, per via di problemi piuttosto gravi. Jens, racconta la moglie, era stato arrestato per ubriachezza. In prigione, aveva fatto amicizia con i carcerati, specie i più giovani, e aveva raccolto molte storie, in particolare su un ragazzo che poi era morto suicida. E sulla base di queste storie aveva scritto un libro molto violento, molto polemico. Era stato uno scandalo enorme.

Così, avevano deciso di lasciare la Norvegia per un po', ed erano andati in Germania, per togliersi dai piedi. Naturalmente, erano andati a vedere il Berliner. Grande emozione, di entrambi, di Jens. Per prima cosa erano andati a vedere

⁴⁷ Gli archivi dell'Odin conservano anche la trascrizione di alcune delle conferenze di Barba. Questa citazione viene da un suo intervento a un seminario, a Roma, il 23 aprile del 1980 (Fondo Barba, serie Odin, b. 25).

l'Arturo Ui con Ekkehard Schall. Tone racconta di questo attore, dopo tanti anni, del modo in cui stava in piedi su una sedia, della sua capriola alla fine. Racconta molte cose fisiche. Racconta che Bjørneboe sapeva molto bene il tedesco, e si era messo a parlare con tutti, pieno di incredibile entusiasmo. Aveva fatto amicizia con gli attori. L'altra cosa che Tone ricorda e racconta era la nudità del palcoscenico, su cui nessuno degli oggetti presenti era semplicemente decorativo, un addobbo.

5. Il diavolo a Hiroshima

Da una lettera di Jens Bjørneboe, da Oslo, a Eugenio Barba, in Polonia, 12 aprile 1962.

Caro Eugenio,

scrivo nuovamente di corsa, perché la faccenda del mio incarico come consulente editoriale sembra stia evolvendosi in maniera rapida e positiva; a quanto pare, diventerò davvero il direttore letterario e artistico di tutto, e a partire da questo autunno cominceremo a pubblicare l'unica rivista teatrale norvegese. Devo concentrarmi al massimo per fare in modo che la rivista risulti al meglio dal punto di vista professionale, con una redazione e una grafica come si deve. Economicamente siamo a posto e abbiamo una tipografia nostra, modernissima, perfettamente all'altezza anche di stampe a colori.

La rivista uscirà sei volte nel corso della stagione teatrale, e ogni numero dovrebbe comprendere materiale drammaturgico di alto livello, in parte straniero, e recensioni anche di teatro televisivo e di film importanti. La immagino molto concreta. Ci dovrebbero essere articoli su problemi materiali, trucco, scenografia, regia, e su tutto quello che qui è sviluppato in maniera infantile. Al tempo stesso ci dovrà essere critica teatrale pura, proprio come la critica dovrebbe essere.

Credo che, se hai sempre intenzione di venire a vivere in Norvegia, collaborare con questa rivista potrebbe esserti utile. Vorrei chiederti, per prima cosa, di mandarmi (all'indirizzo qui sopra) quanto più materiale possibile sulla scenografia polacca, sui manifesti e sulla grafica. Puoi capire senz'altro da solo di cosa abbiamo bisogno per una rivista teatrale veramente professionale.

Oltre a questo vorrei chiederti due contributi:

a – un articolo sulla vita teatrale polacca oggi (con particolare attenzione alla sua storia, e all'attuale teatro sperimentale di cui mi hai parlato. Per il resto, dovrebbe essere concreto e informativo, con informazioni sul numero dei teatri in Polonia, o il teatro clandestino durante la guerra. In breve: su tutto quello che rende il teatro polacco diverso e più interessante e vivo di quello norvegese);

b – un articolo sulla cinematografia polacca (economia e accademie cinematografiche in Polonia, formazione, registi più importanti. Ma anche alcuni film, particolarmente buoni etc. Insomma anche qui il più esatto, documentato e informativo possibile).

Tutto il materiale per questa rivista deve essere creato pensando sia alla gente di teatro che alle persone veramente interessate al teatro e all'arte. Gli articoli che ti ho chiesto dovrebbero servire per il primo o secondo numero, cioè settembre oppure novembre 1962. Il lavoro che farai – per esempio cercare materiale illustrativo e libri di tutti i generi – ti sarà naturalmente retribuito, e gli articoli saranno pagati come per i quotidiani, quindi meglio che in altre riviste. Riguardo alla lunghezza degli interventi, puoi considerarti abbastanza libero, ma secondo me quello sul teatro dovrebbe essere un po' più lungo, fino a trecento righe circa. Quello sui film, più o meno sulle duecento.

Se pensi di partecipare a questa impresa, avrei bisogno di una tua fotografia e di informazioni (sulla tua formazione, viaggi, studio etc.) per presentarti ai lettori. Spero che tornerai presto qui, così potremo incontrarci e parlare prima che sia pronto il primo numero.

Se mi scrivi, scrivi in casa editrice, sono sul piede di partenza, ed è più facile trovarmi qui.

Stai bene, cari saluti

Tuo Jens

P.S. Naturalmente scriverai in norvegese, tranquillamente, senza pensare troppo a una lingua «corretta» o normale. Poi io mi occuperò del lato linguistico della faccenda, se posso permettermi di fare delle correzioni.

Di nuovo.

Le lettere sul progetto della rivista ci fanno capire la serietà con cui Bjørneboe ha preso la scoperta del teatro, il modo in cui si fosse interessato non solo a quel che si poteva vedere dall'esterno, ma anche ai suoi lati concreti, tecnici, e al teatro materiale.

Nel '63, pubblica un saggio dal titolo *Il teatro domani*. Non parla del teatro del futuro. Dice: «L'umanità ha incontrato se stessa a Hiroshima». Parla del dolore della Storia. Dell'apparizione del diavolo a Hiroshima. Ci parla di una capacità di osservare le conseguenze della Storia anche nei mondi protetti dell'arte. Di conseguenze talmente macroscopiche che è più semplice – spesso ritenuto più fine – non tenerne conto.

Il saggio è di qualche mese precedente alla fondazione dell'Odin. Sul suo contesto naturale, cioè la situazione del teatro norvegese dei primi anni Sessanta, rimando all'informato libro della Kvamme, che parla di un teatro in crisi, sia da un punto di vista pratico che drammaturgico, per risolvere la quale si chiedeva a gran voce un maggior intervento dello Stato e di uomini di cultura (il che era positivo per Bjørneboe). Parla anche del problema norvegese di avere, come punto di riferimento per la cultura, un solo ministero, quello della Chiesa e dell'Istruzione (cosa che invece era molto negativa per lo scandaloso Bjørneboe).

Il saggio di Bjørnneboe è bello, impressionante e datato. È interessante per capire il periodo, e il modo in cui la drammaturgia sembrava poter (o non poter) cambiare il teatro.

Ma non solo. Mostra anche un momento di incontro tra pensieri, in questo caso quelli dello scrittore, di Barba e di Grotowski. È una storia che ci riguarda, racconta il contributo del *secondo giocatore*. In alcuni teatri, più permeabili di altri, è un fenomeno evidente. Ma fa parte della struttura stessa del fare teatro.

Da Jens Bjørnneboe, *Il teatro domani*⁴⁸:

Naturalmente è impossibile prevedere come sarà la drammaturgia di domani.

È un vero guaio perché i drammi di domani devono essere scritti oggi. Dovremmo saperlo, ed è impossibile. Quindi, saremo noi a decidere.

Noi scrittori abbiamo un mandato solo: sul presente non abbiamo autorità [...] sul domani, invece, abbiamo un potere illimitato, assoluto. Il mendicante diventa re nell'attimo in cui afferra lo scettro con piena consapevolezza.

E cosa decideremo quindi riguardo ai drammi del futuro e perciò anche riguardo al teatro del futuro?

Per prima cosa lasciateci dire come il teatro del futuro non sarà. La dinastia «Dramma Borghese», nella linea Hebbel-Ibsen-Strindberg-O'Neill, ha abdicato. Naturalmente la famiglia ha molti discendenti ed eredi in esilio, ma la stirpe è troppo vecchia, e la psicologia naturalistica dà un significato alla vita privata della borghesia che al giorno d'oggi può avere senso solo per qualche vecchia signora. Guardare la «lotta dei sessi» (cioè la vita di famiglia) sul palcoscenico mentre i governi di tutto il mondo hanno a che fare con bombe nucleari pone le cose in modo così fuori proporzione da poter produrre solo un involontario effetto comico. [...]

Oggi tutto questo può essere usato per il teatro solo in maniera consapevolmente ironica, come un anticlimax per allontanare il mondo vero: quel manicomio sempre più surreale che contribuiamo a popolare.

Il mondo si è trasformato definitivamente in un manicomio criminale alle sette del mattino del 6 agosto del 1945, quando i signori della guerra americani hanno fatto per la prima volta uso di armi atomiche. Quella mattina, al primo terribile attacco, praticamente tutta la letteratura mondiale è diventata obsoleta: tutto è diventato un museo. Alle sette in punto entrambe le lancette dell'orologio si sono fermate.

Quel che è accaduto in verità è questo: ha fatto la sua comparsa in scena uno scienziato, e da sotto il camice da laboratorio gli fuoriusciva una coda, lunga,

⁴⁸ Pubblicato, con gli altri saggi sul teatro, in Jens Bjørnneboe, *Om teater*, a cura di Tone T. Bjørnneboe, Oslo, Pax Forlag A.S, 1978, pp. 148-163. È possibile leggere integralmente il saggio in inglese nel sito internet *Bjørnneboe in English*, cit.

spessa, nera. Tutto molto esplicito, non ci si poteva sbagliare, chiunque poteva vedere che si trattava di roba genuina: dentro il camice c'era un uomo alto e scuro, con una vera coda. Non un'«immagine», o un «simbolo», o una metafora, ma puramente e semplicemente il Diavolo. Sua Maestà in persona, dritta sparata dal Medio Evo.

Credo che sia stato proprio in quel momento che il naturalismo ha fatto definitivamente bancarotta. E mentre il Grande Fungo galleggiava ancora in cielo, tutte le frontiere politiche e tutte le culture nazionali sono evaporate. I loro resti terreni sono sopravvissuti come musei locali. La letteratura mondiale è diventata una collezione di libri per bambini.

All'inizio quasi nessuno aveva capito fino in fondo che il Diavolo si è fatto carne e ha preso dimora in mezzo a noi. Certamente la vista della coda faceva venire i brividi, ma per un sacco di tempo abbiamo sperato che fosse possibile far finta di non averla vista. Oggi, quasi vent'anni dopo, è facile constatare che non abbiamo avuto successo. La lunga, orrenda coda è e rimarrà completamente indimenticabile – e ci vorrà qualche decennio per essere davvero all'altezza della situazione. Fino ad allora, dobbiamo abituarci alla coda, mantenere la testa chiara, e vivere nel manicomio con tutto l'equilibrio e l'allegria possibili. Le pistole di Hedda Gabler e il frustino della signorina Julia appartengono alla sezione cavalleria del museo della borghesia militare dell'ultimo secolo. È difficile prendere sul serio i temi alla base di ogni dramma borghese naturalistico-psicologico e con lo stesso fiato parlare di 600.000 giapponesi, vecchi, donne, bambini ed embrioni non ancora nati uccisi nell'agosto 1945. [...]

Non è *überis* dichiarare che tutto questo è obsoleto, al contrario, sarebbe megalomania dichiarare che qualcosa è sopravvissuto a quel che è accaduto nel 1945 e ha completamente trasformato la nostra coscienza. Sarebbe stato un vero miracolo se proprio la letteratura drammatica fosse sopravvissuta allo schianto con il suo valore intatto.

Bjørneboe aveva un'insolita capacità di percepire il male. Hiroshima era passata da quasi vent'anni quando Bjørneboe scrive la sua visione del teatro del futuro, ma lo scienziato con camice e coda di cui parla era in piena attività: c'era la guerra fredda. La bomba era scoppiata ieri, poteva scoppiare domani.

Il suo saggio ci fa riflettere sul peso della Storia su quella piccola e riparata del teatro. Ma è lungo. Lo riassumo: dopo aver descritto come l'intera drammaturgia sia sprofondata di fronte alla bomba, Bjørneboe passa a parlare del comportamento dello scrittore teatrale che per lui è un punto di riferimento ineludibile, Brecht («uno dei tratti più salienti di Bert Brecht è stato il suo silenzio alla vista del Fungo e della Coda. E Brecht era un drammaturgo intelligente davvero. Possiamo affaticarci a lungo a cercare il diavolo nei lavori di Brecht tanto quanto nell'elenco del telefono o negli elenchi del censimento. Non troveremo

nessun riferimento diretto alla bomba atomica. Entrambi erano fuori dalla sfera di Brecht, e fuori dal suo *tempo*. Il periodo di Brecht era l'era della lotta di classe e lui non è mai andato fuori della sua orbita tematica. Ma nel momento in cui la bomba all'uranio è stata sganciata su Hiroshima, tutte le differenze di classe sono *cessate*. La bomba non ha coscienza socialista [...]. Dopo di essa Brecht ammutolisce»).

Dopo Hiroshima, è caduta la possibilità di una «rivitalizzazione dei classici», e non è più legittimo continuare a costruire ancora *storie*, racconti di passione o di introspezione o di analisi sociale. Abbiamo incontrato noi stessi a Hiroshima, dice Bjørneboe. Ora i nostri temi sono astratti, e le loro incarnazioni devono quindi essere intensamente fisiche.

Ora ci confrontiamo con temi filosofici, puramente intellettuali. Il compito – sottolineato – è renderli visibili.

Non c'è dubbio che si tratti di un compito più difficile dei precedenti, perché [...] vuol dire dar carne e sangue a trame più sottili di quelle di prima. Più l'astrazione diventa intellettuale, e il pensiero diventa astratto, più la visibilizzazione dev'essere dinamica e concreta. Potremmo anche dire: più il contesto filosofico diventa spirituale, più l'incarnazione dev'essere fisica. Nello scrivere per un teatro completamente intellettuale, il manoscritto deve avere, più di prima, un carattere da scenario, e lo stile recitativo dev'essere più vicino alla pantomima, più fisico di prima [...]. Il contenuto filosofico non potrà vivere attraverso monologhi e dialoghi, come avveniva un tempo. Dovrà essere sempre più incarnato direttamente nei processi fisico-scenici.

Di questo si tratta: il pensiero – in forma di immagine, di metafora – deve diventare visibile. La metafora può essere presa alla lettera, o mostrata direttamente – in modo che sorga un processo intellettuale, reso visibile da una chiara e logica serie di immagini di situazioni fisiche (*non psichiche, non sociali!*). Un teatro contemporaneo sarà quindi al tempo stesso scientifico-filosofico e circense-fisico, tutto al tempo stesso.

È facile dire: la risposta, il teatro fisico, il circo, gli vengono almeno in parte da Grotowski, o da Barba. Non sarebbe del tutto vero. Però è in parte vero.

Il discorso di Bjørneboe, dopo questa precisazione fondamentale, si distende ora in una lunga digressione sugli sviluppi recenti della drammaturgia – lui stesso è un aspirante drammaturgo –, con una deviazione sull'insensatezza dei musei teatrali. Oltre a ciò, lo scrittore riflette anche sul peso della radio o del cinema o della televisione sul teatro. In un'intervista in occasione di *Ornitofilene*, Barba parlerà del modo in cui cinema e televisione hanno insegnato al teatro tempi brevi,

e montaggi più serrati⁴⁹. Bjørneboe, invece, indica il pericolo di un diverso insegnamento: il ritorno a un'imitazione della natura. Al teatro ricco di trucchi, naturalistico, a imitazione del cinema, Bjørneboe contrappone il teatro fisico. Che lui conosce, per lui ha un nome: pantomima. Marceau, il mimo israeliano Samy Molcho, il mimo polacco Henryk Tomaszewski. Su Tomaszewski, che aveva visto a Oslo, Bjørneboe aveva scritto un bel saggio-intervista. Aveva discusso con lui del mimo, della situazione della Polonia e di quella del teatro del futuro:

Improvvisamente accade qualcosa di quasi drammatico al tranquillo Tomaszewski. Si alza in piedi come soltanto un attore di pantomima si può alzare. E dice:

La letteratura drammatica del futuro dovrà prendere la forma di uno scenario se vuole ottenere la sua vera vita letteraria sulla scena, la letteratura del futuro verrà di sicuro non dalla scrivania ma dalla scena, molto più di prima. E già si vedono molto chiaramente le promesse di questa tendenza nei migliori dei drammaturghi attuali, per esempio Dürrenmatt.

– È quello che dice Brecht quando dice che la lingua deve avere «gestus».

– Sì, la lingua deve diventare del tutto azione, del tutto scenica.

Il momento di eccitazione è passato e Tomaszewski si rimette a sedere⁵⁰.

Una buona fetta dell'intervista era stata anche su Grotowski. Lo scrittore aveva chiesto al mimo se lo conoscesse. E lui, con grande serenità, e forse un pizzico di esagerazione, aveva risposto: «Tutti conoscono Grotowski».

Torniamo al *Teatro domani*: nel frammento finale, l'influenza dei racconti di Barba su Grotowski appare in modo particolarmente rilevante. Bjørneboe auspica un teatro essenziale, povero. Usa spesso il termine «psicosomatico» (Barba in quegli anni parlava di un teatro psicodinamico). Esplicita uno spiccato disprezzo per un teatro naturalistico.

La degenerazione del teatro può quasi sempre essere percepita nell'uso di elementi estranei: nell'uso eccessivo di macchine, tecnologie e attrezzature. Quando nella regia, nella gestualità e nel décor manca lo *spirito* si cerca istintivamente di distogliere l'attenzione del pubblico dalla povertà interna tramite piume prese in prestito. È un'illusione offerta al posto della verità, ma, finché funziona con il pubblico, crediamo fermamente che lo spirito possa essere rimpiazzato dalla disonestà, che l'inganno non sarà scoperto. Spesso, così, il teatro dell'illusione –

⁴⁹ Cfr. un lungo articolo-intervista in «Fredriksstad Blad», quotidiano norvegese, giovedì 28 ottobre 1965 (OTA, Fondo Odin, serie Perf-B, b. 1).

⁵⁰ *Det polske pantomimeteater. En samtale med Henryk Tomaszewski*, in Jens Bjørneboe, *Om teater*, cit., pp. 180-188. Anche questo articolo-intervista è stato pubblicato nel sito internet *Bjørneboe in English*, cit.

commerciale e convenzionale – prepara il terreno per future rivoluzioni o riforme – ma non certo volontariamente.

La pantomima necessita solo di tre cose: un corpo umano, un palco vuoto e un'azione. Tutto il resto fa parte di quel che non si può comperare.

[...] Nell'immagine stessa del pantomimo e del clown c'è un inusuale potere di penetrazione. È un'immagine archetipica, un'immagine primordiale: il mimo è muto e il monologo del clown è limitato alle eloquenti grida di Grock e Rivel «Acrobata, oh!» e «Un ponte! Un ponte!», al più accompagnate da qualche frase musicale, senza parole. Non sentiamo mai la mancanza di un testo più naturalistico.

Perché in realtà siamo noi a essere muti, ed è il nostro orripilato mutismo verso il mondo che il pantomimo e il clown riprendono dalle nostre bocche. Se il drammaturgo moderno ha parole sue da aggiungere a questo complesso silenzio, allora devono essere parole molto, molto pesanti. L'immenso piacere che traiamo dal grande pantomimo e dal grande clown consiste proprio nel fatto di *fare a meno* di ascoltare parole non abbastanza pesanti.

[...] Il suo mutismo rende questo teatro estraneo alla forma di comunicazione più diretta e naturalistica – la parola –, e così acquisisce una sorta di privilegio non condiviso da altre forme di teatro. È un teatro anti-illusionistico dalla testa ai piedi e proprio per questo è il più libero di tutti. Tomaszewski ha rotto con la forma di pantomima classica e lavora con suono, musica, accessori e scene. Solo il silenzio è garanzia del fatto che non può essere usato nessun naturalismo, ma solo i veri elementi base del teatro. Ne deriva che non ci sono limiti alla sua capacità di distruggere illusioni; il corpo centrale, strettamente teatrale, diventa sempre più chiaramente visibile [...]

Quel che possiamo predire per il futuro è una sintesi di intellettual-filosofico e di plastico-fisico: il corpo come strumento per il logos – spirito e corpo come unità. Prendendo a prestito un'espressione dalla medicina si potrebbe battezzarlo «teatro psicosomatico» – il circo dell'alta letteratura.

La forza di questo saggio, del 1963, si manifesta soprattutto nella fantastica carambola – nella felice intuizione – con cui vengono congiunti filosofia e fisicità, pensiero astratto e teatro del corpo. Il teatro fisico, per lo scrittore norvegese, non è evidentemente coreografia, acrobatica o potenza fisica. O almeno, così mi sembra di capire dal suo discorso sulla pantomima: è una lingua – complessa, dettagliata. Ma non traducibile a parole. Come la musica: lingua per l'astrazione, impossibile da tradurre in parole, ma non perciò meno complessa e articolata. Mai casuale. Quella lingua che Bjørneboe vedeva attraverso la pantomima, e che la mia generazione ha visto attraverso il teatro di Grotowski e di Barba. Come giustamente nota Bjørneboe, e come solo raramente è compreso, è la lingua giusta per il pensiero astratto, difficile da usare, perché facilmente tautologica, per parlare di passioni o sentimenti.

Tutto sommato, è una delle migliori descrizioni che sia possibile leggere del teatro di Grotowski (che Bjørneboe non aveva ancora visto) e di quello di Barba (che non era ancora nato): in entrambi i teatri, filosofia e fisicità non sono state due differenti facce, ma due caratteri del tutto interdipendenti. È una pre-visione, niente affatto casuale.

La capacità di ascolto di Bjørneboe sarebbe stata la stessa se, prima di Barba, non ci fosse stata, per lui, la sconvolgente esperienza del Berliner e di Brecht, che gli aveva aperto la testa e lo aveva preparato a capire – e a desiderare – un teatro diverso?

Per Bjørneboe, parlare con Barba è una spinta, un allargamento di prospettive. Più tardi, scrivendo a Tone Bjørneboe, Barba dirà che, rileggendo *Il teatro domani*, aveva sentito le voci delle loro discussioni nella grande casa del poeta.

Le idee nuove acquistano pesantezza e valore, feriscono più in profondità, acquistano radici quando entrano in contatto con altre idee e con esperienze concrete fondamentali. Ci troviamo di fronte non a un'influenza (e di chi, poi? Del giovane Barba o del lontano Grotowski sullo scrittore? O di Bjørneboe su un Barba scosso dall'esperienza polacca?). Ci troviamo di fronte a un fenomeno fondamentale: un'ansa in cui le correnti di idee si mescolano, si arricchiscono e si rafforzano l'un l'altra. Come in un effetto di rifrazione⁵¹.

In previsione della pubblicazione postuma del libro di Bjørneboe sul teatro, Tone Bjørneboe si era fatta spedire da Barba una copia della sua corrispondenza con lo scrittore. Voleva mettere in risalto l'influenza di Barba, e soprattutto l'importanza della comune discussione per l'evoluzione del pensiero teatrale del marito. Il volume si apre infatti con una lettera di Bjørneboe a Barba, lunghissima e complessa, a cui viene dato il titolo *Ord og gestus. Brev til Eugenio Barba – Parole e gesti*, lettera a Eugenio Barba.

Per molti versi, questa lettera è un'anticipazione del saggio, densa e affrettata, in modo da far conoscere all'amico le nuove evoluzioni del suo modo di pensare al teatro. Ma c'è anche una bella rappresentazione del modo in cui lo scrittore sapeva sfruttare le situazioni estreme, carcere o ospedali, per stabilire rapporti, per indagare, per farsi venire nuove idee e prospettive. E c'è un'avidità curiosità per il teatro dell'Est,

⁵¹ Il giovane Barba, almeno come risulta dalla sua corrispondenza, non solo con Bjørneboe, ma anche con Amodeo o altri, soprattutto dalla Polonia, amava discutere la propria visione filosofica del mondo, della politica e anche del teatro con i suoi interlocutori. È interessante vedere, nelle sue lettere, come si formino le sue idee sul teatro, e quel che cambia o non cambia dopo il fondamentale incontro con Grotowski.

per questo paradiso del teatro in cui la gente fa la coda per tutta la notte per vedere uno spettacolo, e ha fame d'arte. E in cui vivono tanto il Berliner quanto Grotowski o Barba:

Da una lettera di Jens Bjørneboe a Barba, 13 ottobre 1963.

*Carissimo, Frate Eugenio!*⁵²

Grazie della tua epistola dall'India. Sì, Jens vuol dire Giovanni, e da quel Santo che sono prego per te Adonai, tutti i Santi, la Sofia cosmica, e lo Spirito Santo, perché ti illuminino e ti diano la grazia. È una vera gioia sapere che verrai e che rimarrai qui almeno per qualche mese. È una gioia anche sapere che passerai per l'Italia, via Milano e via Strehler. Il suo teatro mi affascina, spero di poterlo visitare presto.

*È strano quello che mi scrivi dall'India: anch'io mi sento così europeo da non aver quasi occhi e orecchie per ciò che avviene fuori da questa nostra parte del mondo, terribile e meravigliosa, il territorio del dottor Faust. In questo momento ho una nostalgia terrificante della Toscana e se avessi tempo e l'occasione vorrei incontrarti a Certaldo, all'ombra del vecchio maestro Boccaccio, nella sua culla*⁵³.

Nel frattempo sono stato in Russia, un'esperienza che mi ha scosso e colpito profondamente – Leningrado e Mosca: eterne migrazioni etniche e cristianità inestirpabile.

A Mosca ho perfino scoperto un piccolo teatro d'avanguardia, il Sobremeni, che forse conosci. È popolare in modo indescrivibile, c'è la coda davanti al botteghino giorno e notte, per tutto l'anno! A Mosca mi sono ammalato – il sangue ha smesso di coagulare, scorreva e scorreva, e all'ospedale mi stavano diagnosticando la tragica eredità dei Romanov, ma alla fine era solo un'ipervitaminosi, con totale assenza di vitamina K. Circa venti iniezioni nel podex della medesima hanno fermato in 24 ore il mio fiume di sangue. Ma queste ventiquattro ore al policlinico di Leningrado sono state un incontro indimenticabile con dottori, infermieri, pazienti e inservienti russi.

C'è abbastanza gente di Cristo per i prossimi secoli. Per il resto, ho avuto la sensazione che stia avvenendo una rivoluzione da quelle parti in campo artistico, ma di questo dopo; voglio solo menzionarti un paio di balletti moderni dell'ensemble Bol'soj, il tetto si è letteralmente sollevato [...] La mia prossima opera teatrale sarà probabilmente Ornitofilene, poi ce ne saranno altre due, una sui politici, l'altra sul dottor Semmelweis di Vienna. Poi ci sarà un grande romanzo, un riassunto degli ultimi cento anni, la storia intellettuale dell'intero secolo riflessa negli avvenimenti che hanno avuto luogo qui nella valle di Ekeberg e

⁵² In italiano nel testo.

⁵³ Così nel testo.

che in effetti rendono in sintesi quello che ci ha portato alla contemporaneità. Si chiamerà I cento anni.

Non ho mai avuto un simile programma di lavoro e credo proprio di trovarmi di fronte al primo reale periodo di fertilità, simboleggiato anche dal fatto di aver avuto una figlia. Abbiamo anche tre gatti – Elettra, Oreste e Fedra – e una cameriera danese, per cui trascorro le mie giornate e le mie notti insieme a quattro donne e a tre gatti.

Anche la casa procede bene e tra poco avrò finito di costruire la mia camera di lavoro, che sarà una piccola zona indipendente. Voglio che il mio studio sia bianco e nero, con pavimento a mattonelle, muri bianchi, come mobili solo scaffali per i libri e un tavolo che costruirò da me, per ottenere davvero una cella da monaco. Gli ultimi giorni ho lavorato duro di accetta e martello, ho fatto un tetto nuovo, foderato di legno una parete e sistemato una panca romana nel salotto.

[...] L'inverno sarà strano: Izzy Abrahams [regista israeliano] rimarrà quasi sempre qui in Norvegia dove attualmente insegna alla scuola teatrale. Tra poco arriverà Peter Politzsch [regista del Berliner Ensemble] per lavorare al Det Norske (Teater) e presto verrai anche tu per rimanere.

Ho parlato spesso con Toralv Maurstad in quest'ultimo periodo, ha intenzione di creare un teatro libero, e credo che faccia sul serio. È sicuramente il miglior attore della sua generazione qui da noi, cioè sotto i quarant'anni, e sarebbe un collaboratore impagabile. I miei progetti sono gli stessi di prima. Solo la situazione economica continua a pesarmi, ed è uno dei motivi per cui il nostro viaggio culinario non si è realizzato in autunno. In quasi un anno e mezzo questa casa che ho comprato senza la minima preparazione ha inghiottito tutti i miei guadagni e anche più. Si è presa anche la maggior parte del mio tempo e delle mie forze. Però tra poco sarà un vero luogo di lavoro, un chiostrino isolato per disporre e realizzare progetti importanti.

La mia visione teatrale è in continua evoluzione, ma comincia ad avere una forma: è psico-somatica, molto influenzata dalla pantomima, e pensata soprattutto in negativo, nel senso che include solo quegli elementi che il romanzo, la poesia, il radiodramma e il teatro televisivo e i film non possono utilizzare. Il mio ideale è tuttora una combinazione della pista del circo e di alta letteratura. Dai drammaturghi che ci hanno preceduto si può imparare solo quel che non si deve fare, perché è già stato fatto, e quindi è una ripetizione superflua. Il nuovo dramma dev'essere più evidente – meno conversazione e più gestus –, più drasticamente anti-tetico delle forme precedenti, più fisico. Il logos è certamente l'origine di tutte le cose, ma il VERBO deve diventare CARNE per poter agire e prendere dimora tra noi. Maggiore, e più profonda è la spiritualità rappresentata dalla parola, più potente dev'essere la sua incarnazione. Forse la definizione logosomatica o spiritosomatica sarebbe più corretta di psicosomatica, poiché stiamo parlando di spirito e non di anima. C'è una differenza tra la psicologia, l'aspetto intellettuale-filosofico e quello religioso-filosofico, ed è di questa differenza che si tratta. Naturalmente è il pensiero mistico che deve resuscitare nella carne, solo più incarnato rispetto ai vecchi misteri e miti. [...] Il teatro deve pun-

tare a un'anti-catarsi: non deve tendere a una purificazione e a una dis-tensione, ma a una sopra-carica di energie – cioè l'energia giusta!

Un paio di giorni fa, il 9 ottobre, ho compiuto 43 anni ed è ora che io cominci a scrivere qualcosa di sensato. Sia gli anni dell'apprendistato che quelli dei vagabondaggi – nel loro senso classico – sono passati. E con il metro che usiamo saremo noi stessi misurati. By the way: il tuo articolo sul teatro polacco del dopoguerra è stato pubblicato sull'ultimo numero di «Vinduet», e Schulerud⁵⁴ ne era veramente entusiasta. Così, in ogni modo, c'è un direttore di teatro che ti ha nelle sue grazie. Anche con il National Teatret ho alcune trattative in corso.

Con Ornitofilene sia le difficoltà che il Potenziale stanno nella grande scena finale del processo, che con tutto il suo anti-umanesimo e la sua astrusità deve avere un contenuto di base esoterico e archetipico. Ci deve essere una verità alta, mistica, in tutto ciò che è psicofisico, grottesco e comico: come uno Ierofante vestito da clown.

La nostra ultima speranza e la nostra unica salvezza – la compassione, la misericordia e il perdono per i nostri orribili peccati – dovrebbero fare la loro entrata in costume da boia! Sotto il cappuccio nero e il mantello rosso dovrebbe rivelarsi il buon samaritano. Questa dovrebbe essere essenzialmente l'immagine: sotto la maschera del boia c'è san Francesco di Assisi, o colui che rappresenta. Colui che può assolvere dai peccati.

Be', si è fatto molto tardi, la bambina, le donne e i gatti dormono. Domani tornerò a fare il falegname e costruirò una nuova parete per la mia dimora terrestre. È bello essere qui. E il brusio del fiume riempie la notte, mentre Saturno sta nel segno dell'Acquario, Giove nel Capricorno e il Sole nella Bilancia, Urano nella Vergine insieme alla Luna, e Mercurio, Venere e Nettuno nello Scorpione! Siamo stati tutti contenti di ricevere tue notizie e già ti diamo il benvenuto qui.

Tuo Frater Giovanni.

6. «Ornitofilene»

Iben Nagel Rasmussen, attrice dell'Odin dal 1966, vede *Ornitofilene* nel corso di una breve tournée dello spettacolo in Danimarca⁵⁵.

Nel novembre del 1965 vedo l'Odin Teatret in Ornitofilene nella Holbæk Kunsthøjskole (una scuola popolare d'arte): è sconvolgente. Lo spettacolo entra nelle ossa, fino al midollo.

Che coraggio che hanno.

⁵⁴ «Vinduet» era la più diffusa rivista letteraria norvegese; Mentz Schulerud era il direttore del teatro di Oslo, cfr. Elsa Kvamme, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁵ Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, edizione italiana a cura di Mirella Schino e Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 45-46.

Le voci irrompono con una strana fervida convinzione. Sono salmi quelli che cantano? È come se li sentissi per la prima volta. È una lingua tutta nuova, un'espressione che non sapevo esistesse. I loro corpi sembrano trasparenti, come se fosse l'anima stessa a parlare attraverso di essi. Ora chiedono a noi – il pubblico – di decidere in merito a una domanda importante. Vorrei rispondere, ma non capisco ciò che dicono. È che parlano in norvegese e poi in questa strana maniera cantilenante. Pensa se potessi lavorare con loro. Darei la mia vita.

Su *Ornitofilene*, spettacolo del 1965, nella bibliografia dedicata all'Odin Teatret è stato scritto molto. Ma conviene riepilogare i fatti fondamentali, per completare il quadro che fuoriesce dalle buste d'archivio.

In un minuscolo paese italiano, è arrivato un gruppo di ornitofili stranieri. Ha proposto di edificare un «paradiso turistico», che sollevarebbe la popolazione dalle sue condizioni di estrema povertà. Però a condizione che sia d'ora in poi proibita la caccia agli uccelli, che costituisce il massimo divertimento locale, nonché un modo per procurarsi qualche leccornia. L'azione si svolge all'inizio degli anni Sessanta, e gli ornitofili sono ex-soldati tedeschi che hanno conosciuto quel paesino vent'anni prima, da invasori. La cornice è una pubblica discussione sulla caccia, a cui partecipano i quattro attori (che sono sia gli ex-invasori che i paesani) e il pubblico.

Rimane a opporsi al paradiso turistico solo una famiglia, Padre Moglie e Figlia. I compaesani fanno pressioni sul Padre, dicono che sono passati vent'anni da quando è stato fucilato per aver partecipato alla resistenza e lasciato per morto. Il Padre risponde che la caccia è la sua gioia, e che vent'anni non sono abbastanza. Flash-back sulla guerra, e sulla tortura, fucilazione e funerale del Padre, vent'anni prima. I torturatori del passato sono gli ornitofili di ora.

Che i morti seppelliscano i morti, dice il coordinatore della discussione, amico degli uccelli. Adesso si tratta di vivere, e tutti, lì, vogliono vivere. Dopo che gli ornitofili hanno vinto il pubblico dibattito, il Padre decide di uccidersi. Non ci riesce («Non ce la faccio, non ne ho il coraggio»), la Figlia si avvicina al Padre («Guai ai padri che tradiscono, perché i figli pagheranno per loro») e si impicca al posto suo⁵⁶. Una storia paradossale ed estrema, con molti punti di contatto con Dürrenmatt e la sua *Visita della vecchia signora*. Bjørneboe racconta di aver preso il suo primo spunto da un fatto di cronaca letto in un giornale italiano.

⁵⁶ Cfr. la nota 68.

Lo scenario dell'Odin è molto diverso dal testo di Bjørneboe, che sarà pubblicato nel '66. La famiglia che si oppone – Padre, Madre, Figlia – è invenzione dell'Odin, come pure la cornice (la discussione sulla caccia condotta dall'ornitofilo). Nel testo di Bjørneboe, un gruppo di paesani ex-partigiani, tentato dall'offerta economica ma furioso alla vista degli ex-nemici, si impadronisce degli ex-SS per processarli: una situazione drammatica che rapidamente si ribalta per concludersi con il contratto a favore del paradiso turistico.

A leggerla ora, *Fugleelskerne*⁵⁷ risulta sorprendentemente buona e fresca, con lampi di tragedia dovuti soprattutto alle poesie e canzoni che la costellano, resi ancora più strazianti dal contrasto con il sapore dominante della pièce: non proprio ironia, quanto un gusto per l'assurdo, il paradossale, il rovesciamento. C'è un filo di divertimento reale, c'è concretezza nei personaggi, soprattutto nell'unico femminile (almeno tra i paesani), Rosa. C'è dolore. E insieme la forza di chi è, e vuole essere, dissidente da tutto, e in particolare da ciò che, in politica o altrove, viene dato per scontato.

Bjørneboe, che ama Brecht, riesce a riprenderne il carattere più intenso: la capacità di sconcertare. La storia di *Fugleelskerne* è più paradossale e concreta di quella (più esistenziale e assoluta) raccontata dallo spettacolo dell'Odin. Chi torna al paese di «Torre Rosse» per farne un paradiso turistico non è un qualsiasi gruppo finanziario di ornitofili, è la Società Nazionale per i Diritti degli Animali. Le pagine conclusive sono una giostra di ribaltamenti. Caruso, il personaggio che diventerà «il Padre» nello spettacolo di Barba, è messo in minoranza e abbandonato dai compagni ex-partigiani, e decide di immolarsi. La scena diventa cupa, disperata, prende i ritmi e le parole di una Passione: «Signore, – dice Caruso – allontana da me questo calice», e poi: «È meglio che un uomo muoia per il popolo, piuttosto che tutto un popolo sia rovinato». Risuonano le parole terribili che avevamo ascoltato nella scena in cui i nazisti lo avevano messo al muro per fucilarlo («Il giorno è arrivato e l'ora è arrivata, e tu sei stato messo al muro, a sanguinare...»)⁵⁸. Ma Caruso non avrà il coraggio di morire, alla fine. Bjørneboe aveva ripreso il non-suicidio finale dallo spettacolo di Barba. La sua pièce si conclude con il gruppo di ex-partigiani che festeggia la propria adesione in blocco,

⁵⁷ *Fugleelskerne* è stata pubblicata nel 1966, dedicata «Til Eugenio» – «A Eugenio». Nella busta in cui è riunita la corrispondenza tra lo scrittore e Barba, agli OTA, è conservata una copia del volume con la dedica manoscritta di Bjørneboe: «Per i capitano dei mafiosi fra Jens and for Judy, 1966».

⁵⁸ Cfr. più avanti, p. 73.

all'unanimità, agli amici degli uccelli, e con la richiesta di perdono di Caruso a coloro che lo avevano torturato e fucilato. Una vera altalena emotiva, che lascia la bocca arida.

Nel 1964, a Barba non era stato rinnovato il visto polacco. Il suo apprendistato teatrale, che forse rischiava di dilungarsi oltre misura, era stato bruscamente interrotto. Barba, ora solo, in Norvegia, aveva provato a farsi assumere dai teatri ufficiali, ma il suo curriculum polacco era insufficiente. Aveva quindi fondato un suo gruppo teatrale, convocando una serie di giovani rimasti fuori, per motivi d'età o perché considerati non all'altezza, dalla scuola teatrale norvegese. Al suo fianco, nella prima riunione, c'era Bjørneboe, che aveva promesso al nuovo teatro una «versione pilota» del suo primo testo teatrale, *Fugleelskerne* (il testo definitivo era già stato promesso al Teatro Nazionale di Oslo). Barba aveva cominciato a lavorare contemporaneamente al training e allo spettacolo con una dozzina di persone, che presto si erano ridotte a cinque, e poi a quattro.

Aveva anche fondato una rivista. Era un'idea frutto della sua esperienza in Polonia, paese di grandi riviste teatrali. Lo studio della Wielka Reforma gli aveva insegnato l'importanza dei maestri della regia. La rivista si chiamava «Teatrets Teori og Teknikk»⁵⁹, teoria e tecnica del teatro. La «tecnica» a cui Bjørneboe pensava era trucco o scenografia. Quella di Barba è tecnica d'attore, o regia. È impossibile però non pensare al progetto di Bjørneboe come a una suggestione per la nuova rivista.

In Polonia, Barba era stato assistente alla regia; quando inizia le prove di *Ornitofilene* è, come i suoi attori, al primo spettacolo. Lavora imitando Grotowski, ma non del tutto, vista la sua inesperienza, e visto che non ha un teatro e un finanziamento, un consigliere letterario e attori formati come li aveva Grotowski. Il metodo di lavoro che usa sembra un'applicazione letterale di certe frasi visionarie di Bjørneboe sul teatro del futuro come metafora incarnata e verbo reso visibile, frasi che a loro volta sembrano un'esplicitazione del modo di lavorare di Grotowski, a cui Barba aveva assistito.

⁵⁹ Sulla genesi e i contenuti della rivista, cfr. Francesca Romana Rietti, *I fogli dell'albero genealogico. «Teatrets Teori og Teknikk»: una conversazione con Eugenio Barba*, «Teatro e Storia», vol. 25, 2004, pp. 257-265. Cfr., inoltre, la presentazione della rivista, inviata da Barba al Consiglio nazionale della ricerca norvegese al fine di ottenere un finanziamento: datata 18 settembre 1964, contiene una dettagliata descrizione degli intenti e delle caratteristiche di «TTT» (OTA, Fondo Barba, serie Odin, b. 2).

Lavorando su *Ornitoflene*, ha scritto Barba molti anni dopo, c'era-
vamo concentrati su tre filoni di materiali che venivano intrecciati in
continuazione, testo, timbro delle voci e azioni fisiche: «Seguivamo frase
per frase il testo di Bjørneboe e cercavamo di suscitare, con la sonorità
della voce, associazioni che ampliassero e commentassero le parole».

Questo offriva infinite possibilità, soprattutto quando mi sforzavo di visualiz-
zare ciò che veniva raccontato. Per esempio, nel dramma il padre *racconta* che
venne torturato. Volevo mostrare questa situazione, e ho costruito una scena che
non c'era nel testo, ma che doveva possedere un'indiscutibile intensità [...] Si può
dire che chi tortura sfregia anche la propria umanità. Abbiamo voluto rendere vi-
sibile alla lettera questo percuotere e sfigurare se stessi: Tor [Sannum, il boia] si
frustava con una corda, come un flagellante⁶⁰.

Era un gruppo che si definiva amatoriale, gli attori e il regista si tas-
savano per pagare il fitto della sala in cui provavano: venti corone nor-
vegesi a settimana. Torgeir Wethal, il cassiere, riportava accuratamente i
minuscoli versamenti e le spese nel suo quaderno blu di conti. Dopo il
novembre del '65 non c'è più traccia di quote versate⁶¹. La spesa più
forte segnata sul quaderno è quella per il primo numero della rivista:
duemila corone. Al suo quaderno di conti, Torgeir aveva attaccato un fo-
glioletto azzurro con l'elenco delle tournées del primo spettacolo.

Lo spazio di *Ornitoflene* era piccolo e privo di palcoscenico: una
stanza. Gli spettatori⁶² erano disposti su qualche fila di sedie messe sia
di fronte che perpendicolarmente allo spazio scenico. In pochi: ne
erano previsti un massimo di centoventi, secondo una consuetudine che
Barba ha ripreso da Jerzy Grotowski – nuova, in modo spesso sgrade-
vole, e sempre inquietante, per gli spettatori norvegesi. Nel corso dello
spettacolo, gli attori utilizzavano anche parte dello spazio degli spetta-
tori – tra le sedie erano disposte alcune piccole postazioni sopraelevate
per le azioni sceniche. Erano semplici praticabili di diverse altezze di-
segnati da un architetto amico di Barba, Ole Daniel Bruun, e costruiti
dal padre di Torgeir Wethal.

⁶⁰ Cfr. Iben Nagel Rasmussen, *op. cit.*, pp. 30-31.

⁶¹ Gli attori e il regista dell'Odin ricordano però di aver continuato a versare le
quote fino al trasferimento in Danimarca.

⁶² Una buona testimonianza dello spazio scenico dello spettacolo, sotto forma di
un disegno nel quale sono chiaramente indicati gli spazi usati dagli attori e quelli de-
stinati agli spettatori, si può trovare nel volume Odin Teatret, *Expériences*, Holstebro,
Odin Teatret Forlag, 1973.

«Bergens Arbeiderblad», martedì 25 gennaio 1966, articolo di Olav Simonnæs.

Uno spettacolo magico e ossessionante

Cosa potevamo aspettarci dall'Odin Teater e dai suoi attori orgogliosi di autoproclamarsi dilettanti? Qualcosa di rivoluzionario e strano? A buona ragione, dal momento che nel programma ci ricordano come lo stesso Stanislavskij e molti grandi riformatori teatrali dopo di lui abbiano iniziato da dilettanti. Dubito che la forma dell'Odin arriverà un giorno ad avere un effetto rivoluzionario, ma nuova e strana, in ogni caso, lo è di sicuro, e i quattro attori si prodigano nello spettacolo con una passione e una violenza sia fisica che psichica quasi illimitata. Ammettono tranquillamente di aver fatto interventi radicali sul testo di Bjørneboe, ma dicono di aver rispettato il suo spirito e la sua problematica sociale e morale.

Alcune delle parole nuove che i giornalisti avevano dovuto cercare per definire la recitazione degli attori (danzare, salmodiare, saltare, cadere) non stupiscono, conoscendo l'Odin. Sono più interessanti le immagini usate: cattività, corsa, acrobazia, esperienza spiacevole, crollo della distanza di sicurezza.

Le recensioni stupiscono: sono numerose, anche considerando la differenza tra gli anni Sessanta e i nostri: settanta articoli per il primo spettacolo di un gruppo privo di formazione professionale. Settanta articoli per cinquantuno repliche e circa seicento spettatori in tutto. Sono recensioni norvegesi, finlandesi, danesi e svedesi⁶³. È anche sorprendente vedere quante volte si parli, nelle presentazioni e nelle interviste, «del regista polacco Grotowski» di cui Barba è allievo: come se tutti sapessero chi è, mentre, naturalmente, è ancora un nome del tutto sconosciuto. Barba aveva saputo presentarsi. Aveva parlato spesso anche della Grande Riforma. Lo intervistano, lo descrivono (un italiano del Sud, vive in Norvegia da tanto, è serio, ha gli occhiali. Non vuol sentire parlare di avanguardia). Riportano le sue parole: l'Odin è un teatro amatoriale, ma nel modo in cui lo è stato Stanislavskij. A Barba non interessa l'avanguardia, sta proseguendo una tradizione precisa, sta portando all'Ovest la Grande Riforma:

- L'Odin Teater rompe completamente con il teatro convenzionale.
- Ma su che cosa vi basate allora?

⁶³ L'Odin era andato in tournée in Svezia, Danimarca e Finlandia, invitato sempre da amici di Barba, intellettuali e docenti universitari che li ospitavano a casa loro e trovavano sempre, per lo spettacolo, una sala da ginnastica in una scuola o nei locali dell'università.

– Per dirlo in breve: Stanislavskij, Mejerchol'd e sui metodi del giovane regista polacco Grotowski.

– E di che si tratta?

Barba ci guarda un po' stupito da dietro gli occhiali e fa un grande sospiro sulla nostra ignoranza. Dopo di che con grande tranquillità, molto poco italiana, ci comincia pazientemente a snocciolare tutta la cronaca dei sistemi di questi fantastici uomini di teatro⁶⁴.

Spesso le critiche parlano di paura: presumibilmente è paura di stare così in mezzo agli attori, timore di fronte a tanti salti e acrobazie, ma sembra che talvolta ci sia anche qualcosa di più profondo.

Nel complesso sono interessanti. Stabiliscono il legame tra l'Odin e la Grande Riforma, mostrandoci anche quanto fosse relativamente poco nota. Ci sono dettagli, immagini parlanti: il modo in cui i capelli delle donne sono usati come oggetti scenici⁶⁵. O analisi sorprendenti delle modalità di funzionamento emotivo dello spettacolo, che lavora «in maniera ritmica verso un climax, e poi si ferma di colpo. Spesso i contrasti sono così violenti che dopo un anti-climax si può avere difficoltà a lasciarsi prendere dall'azione, e bisogna rilassarsi un po', per qualche momento, prendere le distanze da quel che accade»⁶⁶. È una delle descrizioni più precise che abbia mai letto. Le recensioni ci confermano anche quel che vediamo nelle fotografie o nei filmati d'epoca: se il regista sembra più giovane della sua età, gli attori sono ragazzini. Ragazzini invasati.

Da «Århus Stiftstidende», 13 novembre 1965 (firmato H.C.):

Cosa sia il norvegese Odin Teatret il cui spettacolo viene ospitato oggi e domani ad Århus per un totale di tre rappresentazioni l'abbiamo già detto: è un gruppetto di persone totalmente pazze [...] Abbiamo assistito allo spettacolo, l'Odin Teatret lo presenta al pubblico, due volte oggi e una domani, al Palazzo dei concerti di Århus, e possiamo testimoniare che le due ragazze e i due ragazzi, tutti ancora con la bocca sporca di latte, sono matti totali, ma che c'è un senso nella loro follia. Per chi guardava è stata un'esperienza che, contro il suo volere, lo ha reso furioso, inquieto, arrabbiato, ma che al tempo stesso lo ha solleticato fin nel sangue e nelle radici dei capelli [...]. C'è un enorme dispiegamento fisico.

Così l'azione prende il via, e in breve gli spettatori sono scossi, fisicamente spaventati, inquieti, tremanti. In un'ora e un quarto riescono a torturarti a fondo. I

⁶⁴ Cfr. «Bergens Tidende», 17 gennaio 1966. Odin Teatret Archives, Fondo Odin, serie Perf-B, b. 1.

⁶⁵ «Nya Pressen», 26 febbraio 1966, l'articolo è di Greta Brotherus, *Ibidem*.

⁶⁶ L'articolo, di Ulla Terkelsen, 13 novembre 1965, è stato conservato dall'Odin senza il nome del giornale, che è probabilmente il danese «Demokraten» di Århus.

mezzi sono violenti, spesso spiacevoli. A volte poeticamente bellissimi [...] Per uno spettatore danese, lo spettacolo ha un'evidente debolezza, è difficile seguire il testo norvegese, è molto bello e commovente dal punto di vista dell'atmosfera, ma fastidioso per la dizione. Il gruppo stesso afferma di aver ancora bisogno di anni per completare il proprio tirocinio. Ma bisogna dire che *Ornitofilene* ha certamente fatto un effetto straordinariamente forte sugli spettatori. Non piacevole, ma comunque tale da non poter sicuramente pensare di sfuggire a questo spettacolo prima che sia finito. E forse nemmeno dopo.

Tra tutte le recensioni, la migliore è quella di Jens Kruuse, un letterato e critico danese stimato e influente, grande amico di Bjørneboe. Avrà grande importanza per il futuro dell'Odin:

Il disgelo del teatro lo si vive, qui, con l'Odin Teatret e *Ornitofilene*, in maniera diretta. Sta accadendo qualcosa a questa vecchia forma. Ci si sente liberati, si indica una nuova visione, intravediamo nuove strade che appena avevamo sognato. Forse un teatro popolare, cioè vivo, esistenziale, un teatro che abbia humour e buffoneria e tragedia, un teatro vicino all'uomo [...]

Ho usato la parola «allenamento» in senso proprio, a proposito del lavoro di Eugenio Barba con i suoi giovani norvegesi. Sono acrobati. Padroneggiano il loro corpo con un grado di forza espressiva, di espressione umana, agiscono con un'energia che solo gli artisti da circo posseggono. Danzano, salmodiano, saltano, cadono, cinguettano, piangono, si esaltano, ma sempre con grande dominio stilistico [...]. Qui tutti – intendo dire tanto gli attori che gli spettatori – fanno apparire alla luce del giorno la loro cattiveria, e devono battersi contro di essa⁶⁷.

L'Odin aveva fatto diverse modifiche al testo originale: per esempio nel numero dei personaggi. E aveva cambiato il finale (originariamente era il Padre a morire)⁶⁸. Nel testo di Bjørneboe la Figlia non c'è,

⁶⁷ Jens Kruuse, 1908-1978, critico teatrale e studioso danese, è stato una figura dominante nella cultura del suo paese, anche perché aveva scelto, dopo essersi formato a Copenaghen, dopo aver insegnato Letteratura nordica per anni alla Sorbonne, di stabilirsi in provincia, nello Jutland. La sua recensione a *Ornitofilene*, dal titolo *Teatro aperto senza frontiere*, è apparsa su «Jyllands Posten», nel 1965. La cito dal volume di Ferdinando Taviani, *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 40-41. Nel volume di Taviani si può trovare anche una dettagliata ricostruzione dello spettacolo.

⁶⁸ Barba racconta la trasformazione ne *Il cavallo cieco*, cit., p. 30. È un bell'episodio, significativo del lavoro dell'Odin: Wethal, il Padre, deve «suicidarsi» impiccandosi da una struttura in legno. Non trova una soluzione e dice: «Non ci riesco, ho paura», ed Else Marie Laukvik, nello spettacolo la Figlia, gli fa vedere come fare. Il regista sposta il suicidio dal Padre alla Figlia e fissa al tempo stesso la battuta di Wethal, cambiando il senso della scena e, come dice Barba, facendo «deragliare» il

ma lo scrittore, come abbiamo visto, dopo aver assistito allo spettacolo di Barba deciderà che neppure il suo Caruso deve avere il coraggio di andare fino in fondo e suicidarsi. Aveva visto questo cambiamento alle prove? Barba ricorda di aver trovato lo scrittore, al suo ritorno in Norvegia, in condizioni preoccupanti, ma non la sua presenza in teatro. Torgeir Wethal sosteneva invece che, qualche volta, sicuramente era stato alle prove.

Oltre al testo, c'era la presenza di Bjørneboe. Forse in Norvegia la sua immagine pubblica è troppo discussa perché possa garantire l'affidabilità del giovane gruppo che sta sostenendo (sarà diverso, come abbiamo visto, in Danimarca). Ma, ad altri livelli, certamente il fatto che fosse accanto a Barba alla prima riunione aveva aumentato il credito del giovane regista italo-polacco. La sua presenza può essere stata anche una delle basi di quella fiducia in sé che permette a Barba di muoversi così spericolatamente, un Felix Krull con l'ossessione di Gesù Cristo, nel suo lavoro di regista come in quello di leader, come un acrobata sul filo. «Si dice che il teatro europeo abbia avuto origine dai riti religiosi – considera, nel settembre del 1967, il danese Bent Hagested. – Il vostro teatro vuol essere un ritorno alle origini. Pretendete di rigenerare il teatro o di fondare una religione nuova?».

Barba risponde: «Non mi faccia passare per il figlio di Dio»⁶⁹.

Di Bjørneboe, nello spettacolo, c'è una congenialità di temi – ma dire congenialità è dir poco e troppo: oltre alle provocazioni più esplicite, e forse più scontate, come gli ex-nazisti amici degli uccellini, ci sono correnti più profonde e oscure, c'è il dolore della Storia, i suoi paradossi, la fragilità del coraggio umano, le due violenze della guerra, quella interna, esistenziale, e quella esterna, oggettiva, fatta di tortura e fucilazione. Sono i temi a cui Barba ancora lavora, sono i temi del suo ultimo spettacolo, *La vita cronica*. Li abbiamo visti nel saggio di Bjørneboe *Il teatro domani*. Dall'amicizia con Bjørneboe, non da una sua influenza, Barba sembra aver tratto l'ultimo strappo per portarli alla luce, forse anche in se stesso, e per esplicitarli.

E infine c'è il grande circo letterario e filosofico. Nella trasmissione norvegese del 2004 è riportato un frammento di *Fugleelskerne*, messo in scena dal Teatro Nazionale di Oslo nel 1966, e un frammento di *Ornitofilene*. Da quel poco che si può vedere, lo spettacolo del Teatro Nazionale sembra essere stato divertente, paradossale, ben fatto.

testo. Aggiunge una frase biblica per la Figlia: «Guai ai padri che tradiscono perché i figli pagheranno per loro».

⁶⁹ Cfr. Odin Teatret, *op. cit.*, p. 157.

Vagamente brechtiano, con siparietti e canzoni. Ebbe un buon successo. Nella stessa trasmissione è presentato il frammento dello spettacolo dell'Odin che era stato ripreso nel '65 da una televisione finlandese⁷⁰: grida, salti, cinguettii. Rumori come quelli della nascita – o della fine del mondo.

Oltre al Bjørneboe che sta nello spettacolo, c'è il Bjørneboe che sta di fronte allo spettacolo. Ne scrive subito dopo aver visto il risultato finale, senza raccontare né un dettaglio né un'immagine. Piuttosto sembra essere davanti a uno specchio nero, che gli rimanda gli aspetti più cupi e più selvaggi della sua stessa creazione, il suo *furor poeticus*. Bjørneboe ha scritto dello spettacolo dell'Odin parlando di quel che, come drammaturgo, ha scoperto attraverso lo spettacolo di Barba: «un dramma può vivere senza fabula, può nutrirsi del puro conflitto, di pura guerra, incoerente e violenta».

Guerra, conflitto: sono parole spesso usate nel teatro. La differenza è che Bjørneboe sembra conoscere il male; violenza e dolore per lui non sono solo parole. Lo leggiamo nelle sue poesie, che popolano ancora le prove e gli spettacoli dell'Odin: «Verrà il giorno e l'ora verrà / e farai rossa la sabbia su cui poggi / e coloro che ti volevano bene / ti avranno abbandonato. / Allora vedrai come si è soli a morire»⁷¹.

C'è un'alternativa alla violenza, ne aveva scritto nel suo *Il teatro domani*: i musei. Per tutto il saggio aveva ripetuto che al momento dello scoppio dell'atomica tutto il teatro, tutta l'arte e tutta la letteratura erano diventati desueti, ed erano finiti nei musei. E all'improvviso, inaspettatamente, se ne era venuto fuori con un inno al silenzio e alla pace dei musei:

Forse è il momento di chiarire l'uso della parola museo, e va detto subito che non ho usato la parola museo esclusivamente in senso dispregiativo e limitativo [...]. Io, personalmente, ho un debole per i musei e li visito diligentemente in ogni paese in cui mi reco. Ci vado non solo per amore degli oggetti contenuti, ma anche perché mi piace l'atmosfera quieta, piena di pace, spirituale e meditativa che regna nei buoni musei: il quieto sussurro della transitorietà di ogni cosa e dell'eternità [...]. Senza musei saremmo senza casa nelle città straniere. I musei sono la nostra comune, condivisa porzione di umanità e di cultura: il nostro più importante possesso comune. Per la letteratura il corrispettivo dei musei sono le biblioteche – e avremmo un mondo ben povero senza le biblioteche.

⁷⁰ Cfr. Odin Teatret Archives, Fondo Audiovisivi, 65-01. La trasmissione comprendeva anche un frammento di training e un'intervista a Barba.

⁷¹ Cfr. la nota 31. La traduzione e le variazioni rispetto al testo originale sono quelle fatte dall'Odin Teatret per *Le grandi città sotto la luna*.

Il problema è che l'arte e la vita della mente non nascono nei musei⁷².

Il problema è che il teatro non nasce dalla pace, e non trasmette pace. Non per lui, almeno – e, a quel che sembra, neppure per Barba. L'ultimo spettacolo dell'Odin, *La vita cronica*, soffre per lo stesso dolore del primo: per la guerra, il pianto delle donne, i soldati.

Non si tratta solo di temi.

L'intervento su *Ornitofilene* che Bjørneboe, il secondo giocatore, ha scritto sullo spettacolo è lucido, a questo proposito, illuminante e intenso.

Dopo l'operazione chirurgica cui l'ha sottoposto Barba, del testo non rimaneva più nemmeno il tronco, restavano solo il cuore, i polmoni, il cervello. Ma il miracolo era che la pièce viveva. Il dialogo e la sua storia, che avevo elaborato con tanta precisione – tutto era sparito. Solo il conflitto rimaneva intatto [...]. Un dramma può vivere senza fabula, può nutrirsi di puro conflitto, di pura guerra, incoerente e violento [...]. Ciò che la pièce ha perso, nella versione dell'Odin Teatret, in humour, in ampiezza intellettuale, in piacevolezza, in ambiguità e in ironia disperata, l'ha guadagnato in dolore concentrato e in gravità. Non si deve intendere tutto ciò come un inno all'Odin Teatret. Ho lavorato con molti registi, dalla Svezia a Israele, e ho sempre imparato qualcosa, perché la collaborazione si è sempre svolta nella serietà e nella fiducia. Ma non ho mai acquisito conoscenze così forti e sconvolgenti come durante la rappresentazione di *Ornitofilene* dell'Odin Teatret.

Si potrebbe quasi definirla una scoperta *fisica*: il teatro vive di violenza [...] ⁷³.

L'ultima parola è: violenza.

⁷² Jens Bjørneboe, *Il teatro domani*, cit.

⁷³ Cfr. Odin Teatret, *op. cit.* Il saggio di Bjørneboe è alle pp. 10-12. Era stato pubblicato una prima volta nel volume di Bjørneboe *Vi som elsket Amerika* (Noi che amammo l'America), Oslo, Pax, 1970, e nel '78 è entrato a far parte del volume postumo che raccoglie i suoi saggi teatrali, *Om teater*, cit. Tra la versione norvegese e la versione francese ci sono piccole differenze – qualche parola e un paio di frasi tagliate.