

Francesca Romana Rietti  
I FOGLI DELL'ALBERO GENEALOGICO.  
«TEATRETS TEORI OG TEKNIKK»:  
UNA CONVERSAZIONE CON EUGENIO BARBA

La rivista «Teatrets Teori og Teknikk» (Teoria e Tecnica del Teatro), abbreviata «TTT», nasce a Oslo nel 1965. La sua pubblicazione termina nel 1974, con il numero 23.

L'Odin Teatret è nato nell'ottobre 1964: un gruppo formato da autodidatti privi di una formazione professionale, che non dispongono di mezzi economici, non hanno uno spazio in cui lavorare. Eppure Barba è subito mosso dalla voglia di pubblicare una rivista.

Ma, perché mai, privi di tutto, dedicarsi proprio a una rivista?

La storia degli studi sul teatro del Novecento ci insegna a considerare le riviste che molto spesso accompagnano l'attività dei cosiddetti *teatri d'arte* come uno strumento privilegiato per comprenderne la poetica e la politica culturale. Le riviste sono state infatti, per molti di questi teatri, il luogo della diffusione delle idee, dell'enunciazione dei programmi e dei manifesti, delle dichiarazioni estetiche ed etiche; ma, soprattutto, hanno rappresentato l'espressione corale e matura del gruppo e dell'ambiente umano che ha sostanziato l'attività dei teatri del XX secolo, costituendone il vero cuore pulsante<sup>1</sup>.

Il caso del neo-nato Odin Teatret e della sua rivista è erede diretto di questa tradizione ed elemento attivo e partecipe di questo panorama, pur presentando alcune differenze che ne fanno un'anomalia estremamente fertile dal punto di vista storiografico. Un'anomalia

<sup>1</sup> Per quanto concerne la Francia esiste un libro che ormai rappresenta un classico in questo campo di studi, il volume di André Veinstein, *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les Théâtres d'Art à travers leur périodiques*, Paris, Éditions Billaudot, 1955. Un panorama non esclusivamente francese è poi offerto dall'ampio studio curato da Marco Consolini e Roberta Gandolfi, *Le culture delle riviste*, apparso in «Culture Teatrali», n. 7-8, 2002-2003, pp. 256-361. Ulteriori approfondimenti bibliografici possono, inoltre, essere reperiti nella voce *Le riviste* della *Guida Bibliografica Teatro*, a cura di Fabrizio Cruciani e Nicola Savarese, Milano, Garzanti, 1991, pp. 27-31.

che è intimamente legata alla particolare biografia dell'Odin e all'ecentrica formazione professionale di Eugenio Barba. Se si prescindesse da queste peculiari radici biografiche o dalle esperienze vissute da Barba prima di creare l'Odin Teatret, ci sfuggirebbero non solo i bisogni e le motivazioni più profondi che hanno provocato la nascita di «Teatrets Teori og Teknikk», ma anche il valore del processo di scoperta, diffusione e invenzione di nuovi territori della cultura teatrale che questa rivista è stata in grado di mettere in atto.

Alle radici dell'Odin Teatret stanno, essenzialmente, l'esperienza del rifiuto dalla scuola di teatro vissuta dagli attori e l'esperienza dello sradicamento vissuta da Eugenio Barba come emigrante<sup>2</sup>. Non si tratta di condizioni, di per se stesse, necessariamente emblematiche ed esemplari, ma che diventano tali quando lo sguardo cominci a prendere in considerazione le reazioni che hanno saputo generare e la resistenza creativa che a quelle condizioni di disagio il gruppo ha saputo opporre. Fin dai suoi primi passi, infatti, l'Odin Teatret ha vissuto l'obbligo di agire nella direzione della conquista di una propria identità e dell'elaborazione, quindi, di strategie in grado di conservarla; ha saputo accettare la necessità di dover inventare e disegnare le coordinate del proprio sapere teatrale. Nel suo discorso di accettazione del premio Sonning conferitogli dall'Università di Copenaghen nel 2000, Eugenio Barba ha dichiarato: «L'essenziale affiora sempre attraverso una privazione. All'origine c'è una mancanza o un'esclusione».

Ferdinando Taviani, storico dell'Odin Teatret, suo strettissimo collaboratore e consulente letterario fin dalla seconda metà degli anni Settanta, riflettendo sulla genesi del gruppo, ha scritto:

Quei pochi giovani norvegesi che nell'ottobre 1964 si sono riuniti attorno a un italiano di ventisette anni sembrano voler far teatro solo per se stessi. L'italiano vive e lavora a Oslo. Per il suo teatro troverà il nome mitico di Odin Teatret. Ma a parte questo nome di divinità non hanno nulla: né spazio, né sovvenzioni, nemmeno una vera formazione professionale. Non si rivolgono a un pubblico preciso, così come non si uniscono intorno a un preciso progetto di spettacolo. Vogliono diventare attori, ma per la maggior parte di loro questa possibilità sembra remota. [...] Barba voleva fare il regista, ma nessun teatro ufficiale era disposto a dar lavoro a un giovane dalle incerte qualifiche professionali e che, per di più, non aveva una perfetta co-

<sup>2</sup> Cfr., in questo stesso numero di «Teatro e Storia» e all'interno del dossier sull'Odin Teatret, la *Cronologia* curata da Ferdinando Taviani.

noscenza del norvegese: come avrebbe potuto, per esempio, occuparsi della dizione degli attori?

[...] L'Odin Teatret sembra nascere come un teatro che risponde solo a bisogni privati. È la risposta a una privazione<sup>3</sup>.

Anche «Teatrets Teori og Teknikk» nasce, in prima istanza, come un atto di risposta a una privazione: quella di un'eredità e di un passato che Barba, come autodidatta, non possiede, ma di cui va alla ricerca, essenzialmente, rivolgendosi alle testimonianze scritte, ai libri, ai saggi, ai trattati classici delle tradizioni sceniche orientali o alle voci di un'avanguardia, allora ancora anonima, ma che presto diverrà essa stessa fondatrice di una nuova tradizione e parte integrante della storia teatrale del XX secolo. Sono questi, essenzialmente, i testi che appariranno in «Teatrets Teori og Teknikk». È importante ricordare che è proprio in questa sede che, nella maggior parte dei casi, questi testi conosceranno la loro prima traduzione in una delle tre lingue scandinave con le quali la rivista ha, da sempre, deciso di esprimersi. Le pagine di «Teatrets Teori og Teknikk» hanno quindi, innanzitutto, il valore di rivelare e rendere pubblico quel dialogo intimo che Eugenio Barba ha segretamente intessuto, negli anni della sua formazione, con i libri. Libri che sono stati, non solo, una fonte di costante ispirazione, ma anche uno strumento privilegiato attraverso il quale scovare un proprio sistema di riferimenti storici e culturali e scoprire un personalissimo senso di appartenenza. Dialogare con i libri è, per Barba, dialogare con la storia, interrogarla; è possibilità di scoprire un patrimonio del passato con cui misurarsi per identificarsi e accettarlo o, al contrario, per rifiutarlo e trasformarlo.

È, trascendendo il presente, atto di creazione di una propria tradizione fatta di memoria e di capacità di proiettarne il senso nel futuro.

«Teatrets Teori og Teknikk», primo documento pubblico che accompagna la nascita dell'Odin Teatret, è leggibile alla luce di quanto Fabrizio Cruciani ha scritto in quel saggio in cui il teatro conosce la felice comparazione con il «luogo dei possibili»:

Ogni teatro, in quanto atto creativo, è atto di fondazione che al tempo stesso rende viva una tradizione. Il teatro creativo agisce quasi sempre in nome di un futuro possibile, di un'immanenza del presente; e lo fa spesso

<sup>3</sup> Cfr. Ferdinando Taviani, *1964-1980: da un osservatorio particolare*, in *Civiltà teatrale nel XX secolo*, a cura di Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 354.

attraverso l'immaginazione e la rivivificazione di un passato attraverso la «*tradition de la naissance*» nella storia. Lo fa attraverso la memoria che è selezione organizzata (e non archivio o banca dati) e conquista di identità<sup>4</sup>.

L'anomalia di questa rivista mi sembra stare tutta qui: nel suo essere atto di conquista di identità e di tradizione culturale, piuttosto che luogo di enunciazione di una poetica strettamente legata agli spettacoli del gruppo che la promuove. «Teatrets Teori og Teknikk» non è l'organo ufficiale dell'Odin Teatret come emblematicamente dimostra il fatto che dei ventitré numeri pubblicati dalla rivista nell'arco di nove anni solo uno, il penultimo, sarà dedicato a uno spettacolo dell'Odin Teatret, *Min fars hus* (La casa del padre), presentato per la prima volta nel 1972. Così, ciò che le pagine di «TTT» lasciano riaffiorare in maniera esemplare è la terra delle origini e della fondazione in cui l'Odin Teatret affonda e fa crescere le proprie sradicate radici. Una terra vergine solcata da quei libri a cui ancora oggi, a quarant'anni dalla nascita dell'Odin, Eugenio Barba continua a richiamarsi e a riferirsi come a interlocutori capaci di racchiudere e trasmettere un'essenza. Un dialogo ininterrotto che ritorna negli scritti di Eugenio Barba come un motivo in filigrana, leggibile in trasparenza.

Nel 1979, in un articolo per il Centre National de Recherche Scientifique di Parigi, ha scritto:

Ho avuto l'illusione che la sapienza teatrale fosse qualcosa che poteva essere carpito e posseduto. Prima andai da un vivo. Per tre anni rimasi seduto a osservare il lavoro di Jerzy Grotowski. Poi andai in India. In seguito mi rivolsi ai *livres-sources* della «scienza» del teatro. Sul mio tavolo ci sono Stanislavskij, Mejerchol'd, Brecht, gli antichi scritti di Zeami, il *Natyashastra*. C'è Ejzenštejn. Questa è stata la mia preparazione fino al giorno in cui ho cominciato a lavorare con i miei compagni dell'Odin Teatret<sup>5</sup>.

Oggi, a quasi venticinque anni di distanza, nell'ultimo dei suoi scritti apparsi in Italia, Eugenio Barba torna a riflettere sul valore e sulla necessità che il dialogo con la storia ha svolto nel suo percorso artistico e umano:

<sup>4</sup> Cfr. Fabrizio Cruciani, *Il «luogo dei possibili»*, in *Tecniche della rappresentazione e storiografia. Materiali della sesta sessione dell'ISTA*, a cura di Gerardo Guccini e Cristina Valenti, Bologna, Biblioteca Universale Synergon, 1992, p. 48.

<sup>5</sup> Cfr. Eugenio Barba, *La corsa dei contrari* (1979), in *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 93.

Il fitto dialogo con il lavoro, con le parole che venivano dal passato e con coloro che scrivevano la storia mi trasse fuori dalla mia condizione di orfano. Mi aiutò a trovare la mia famiglia teatrale e a non appartenere completamente al panorama del teatro del presente. Era la scoperta di una «tradizione familiare» molto particolare, un ambiente verticale, piantato in parte nell'attualità e in larga parte affondato nelle generazioni precedenti. [...] Oggi sono grato alla sorte che mi ha immesso nella professione come orfano dotato di nonni, sono potuto crescere in un ambiente verticale, un teatro che non sta tutto nel presente e che rende la dissidenza – prendere posizione a parte – un riflesso condizionato altrettanto caro di una casa ancestrale.

[...] Coloro che entrano nel teatro come «orfani» hanno un particolare bisogno della storia. La nostra stessa condizione ci spinge a «costruirci un passato», a inventarci una tradizione. [...] *L'invenzione di una tradizione* può significare un sentiero tracciato nella sfera buia del passato collegando punti lontani, da usare come riferimento. [...] È come una costellazione, un orientamento per la conquista della propria *differenza*, cioè della propria identità. [...]

Non esistono solo le *tradizioni*, con la loro continuità basata sull'ininterrotta tensione tra innovazione e conservazione. Esistono anche *tradizioni scommesse* che si trasmettono attraverso la discontinuità e la contraddizione, eludendo le vie rette. Passano dall'uno all'altro elemento, diventando irricognoscibili, come è irricognoscibile, nella nuvola, l'acqua di un torrente secco.

L'insegnamento dei maestri – e dei nonni – non si estingue, né si trasmette. Evapora. E va a piovere dove meno ce lo aspettiamo<sup>6</sup>.

«Uno dei modi migliori per far rivivere il pensiero di un uomo», ha scritto Marguerite Yourcenar, «è ricostituire la sua biblioteca».

Riporto ora la trascrizione della storia di «Teatrets Teori og Teknikk» raccontatami da Eugenio Barba a Holstebro, nella sede dell'Odin Teatret, il 4 aprile del 2004:

Durante i miei anni di studio in Polonia avevo letto centinaia di libri sul teatro, e la maggior parte mi erano sembrati nuvole erudite e polveroni di parole. Sognavo di scovare dei testi, o distillare dei frammenti di articoli o libri che, ai miei occhi, costituissero il nucleo essenziale di conoscenze con cui un giovane attore o regista dovesse confrontarsi.

A Oslo, nel 1964, appena fondato l'Odin Teatret, volevo pubblicare una rivista. Certo, non avevo soldi, lavoravo con un gruppo di dilettanti, ma un mio amico pittore mi raccontò di aver convinto Tore Giljane, il capo redattore della rivista mensile di architettura «Bonytt» (Novità sull'abitare), a pubblicare due volte l'anno un supplemento di pittura contemporanea. Mi

<sup>6</sup> Cfr. Eugenio Barba, *Nonni e orfani*, «Teatro e Storia», anno XVII, n. 24, 2002-2003, pp. 329-344. In particolare, le citazioni sono prese dalle pp. 334 e 340.

rivolsi subito a Giljane chiedendogli se fosse interessato a estendere questa iniziativa anche al teatro. E, stranamente, lui accettò: tre volte all'anno, all'interno della rivista sarebbe apparsa una sezione di venti pagine dedicate al teatro. «Bonytt» aveva una grande tiratura, ottomila esemplari, andava dappertutto, nelle sale d'aspetto dei dentisti, negli uffici statali, nelle banche e, naturalmente, negli ambienti del design scandinavo. Di queste ottomila copie Giljane me ne avrebbe affidate, come compenso, mille. Decisi di stamparle come supplemento separato non in carta patinata come il resto della sua rivista, ma in una carta a buon mercato.

Il primo numero di «TTT» uscì, sia all'interno del mensile «Bonytt» che come rivista a sé stante, nell'ottobre del 1965. Quattordici pagine erano dedicate a Jerzy Grotowski e le ultime sei a Jacques Poliéri, regista, scenografo e architetto francese d'avanguardia che avevo conosciuto a Parigi quando ero andato a parlargli di Grotowski. Poliéri aveva curato un numero estremamente interessante di «Architecture théâtrale» dedicato allo spazio scenico del XX secolo e, nel 1960, aveva inventato il «teatro anulare mobile», in cui gli spettatori erano circondati dallo spettacolo.

Il secondo numero apparve nel febbraio del '66 pubblicando, per la prima volta in Europa occidentale, il *Sistema delle azioni fisiche* di Stanislavskij. L'avevo letto in polacco e l'avevo tradotto in norvegese per «TTT». Sin dall'inizio, infatti, la rivista aveva ambizione di essere scandinava, ovvero di pubblicare i suoi articoli in norvegese, danese e svedese. Era una scelta piuttosto assurda, è come se oggi decidessimo di stampare una rivista del Mediterraneo con gli articoli in italiano, spagnolo e portoghese, le tre lingue che più si avvicinano. I lettori, con un certo sforzo, si orienterebbero ma si troverebbero sempre di fronte a lingue diverse. Eppure fu proprio la presenza delle tre lingue scandinave una delle mie aspirazioni accanto alla volontà di diffondere alcune esperienze teatrali fondamentali del passato o del presente. Quindi, niente cronaca o riferimenti all'attualità. Tutta l'attenzione era rivolta a come le idee, le concezioni e le visioni influenzino tangibilmente l'artigianato teatrale o emergano da questo. Insomma, c'era già quella miscela di valori e di principi tecnici che in seguito ho considerato necessari non solo per chi si avvicini al teatro, ma anche per chi, pur avendo già una propria competenza, si trovi a confrontarsi con realizzazioni e idee fuori dal comune come quelle di Grotowski o di Poliéri.

Il terzo e il quarto numero, dell'autunno del '66, erano dedicati ad Antonin Artaud e Stanislaw Witkiewicz. *Le théâtre et son double* di Artaud era uscito in Francia solo nel 1964, quindi nel '66 si era ancora lontani dal grande boom e dalla diffusione che poi avrebbero avuto i suoi scritti e la sua figura. Avevo incluso alcuni articoli tratti da *Il teatro e la peste* e il *Secondo manifesto del Teatro della Crudeltà* e, nello stesso tempo, anche un saggio di Margaret Mead e Gregory Bateson sul tema della trance a Bali. Mi sembrava importante inserire un testo simile dal momento che Artaud, quando parla del teatro balinese, affronta questo tema senza avere alcuna conoscenza del contesto. Seguivano degli articoli di Witkiewicz, il pittore-

drammaturgo polacco che, negli anni tra il Venti e il Quaranta, era sostenitore della «forma pura» (*czysta forma*), una dimensione profonda inerente a un certo tipo di pittura, letteratura e teatro. È lui l'autore di quelle opere teatrali che sono state la fonte di ispirazione di Tadeusz Kantor. Per tutta la sua vita Kantor ha messo in scena testi di Witkiewicz. Con *La classe morta*, dopo questo lungo tirocinio, trova la sua autonomia. La parte finale di questo numero doppio conteneva disegni di Artaud e di Witkiewicz.

Il quinto numero, del 1967, aveva come titolo *L'autore drammatico come regista del proprio testo*. Era stato curato da Christian Ludvigsen, consulente letterario dell'Odin, docente dell'Università di Århus e noto traduttore, in particolare delle opere di Ionesco e Beckett. Intorno alla metà degli anni Sessanta, Christian Ludvigsen aveva fondato a Copenaghen il Fjølteatret, un teatro la cui influenza fu notevole per il suo repertorio di testi contemporanei. Era stato lui a organizzare la tournée dell'Odin ad Århus nel 1965 e a scrivere le prime recensioni di «Teatrets Teori og Teknikk» in Danimarca. Christian voleva che io andassi a dirigere la scuola teatrale del teatro municipale di Århus dove lui lavorava come *dramaturg*. Il direttore, Edwin Tiemroth, era d'accordo, ma io posi come condizione di avere come aiutanti i miei attori dell'Odin. Non fu possibile e subito dopo si presentò, nel '66, la possibilità di trasferirci con l'Odin qui a Holstebro. Tuttavia, con Christian Ludvigsen si era stabilito uno stretto rapporto di amicizia e di collaborazione al punto che lui divenne, come ho detto, il nostro consulente letterario. Nel numero doppio di «TTT» da lui curato, l'attenzione era rivolta alle indicazioni inserite dall'autore drammatico nel suo testo, indicazioni che, oltre a rivelare la sua concezione spaziale e visiva, sono una guida verso lo spettacolo come organismo vivente. Vorrei sottolineare che in questo numero Christian Ludvigsen pubblicò per la prima volta in Danimarca – siamo nel '67 – una pièce di Beckett con i suoi numerosi e meticolosi commenti, affiancandoli alle descrizioni di registi scandinavi che avevano messo in scena le sue opere. Una sezione era dedicata a Jean Genet, ai suoi testi, alle sue proposte di come dirigere e recitare *Le serve* e *Il balcone* e con la lunga lettera indirizzata a Roger Blin sulla maniera di mettere in scena *I paraventi*. Le fotografie provenivano da Parigi o dai diversi luoghi della Scandinavia in cui i testi erano stati messi in scena.

La rivista continuava a essere stampata a Oslo come un estratto di «Bonytt» anche se già dal giugno del '66 l'Odin si era trasferito a Holstebro. Quindi, Tore Giljane doveva venire in Danimarca con le bozze di stampa per fare con me l'impaginazione, che veniva stampata a Oslo. Era una soluzione complicata anche perché l'Odin Teatret non era più un teatro norvegese. Con Giljane decidemmo che l'Odin avrebbe pubblicato «Teatrets Teori og Teknikk» in Danimarca. Molto generosamente, mi cedette gratuitamente il titolo e i diritti. Da allora, la rivista cambiò veste: da venti pagine passò a quarantotto, poi a sessanta e, soprattutto, si trasformò in un quadrimestrale.

*Il mito della Commedia dell'Arte* fu il primo numero stampato in Dani-

marca (sesto della rivista) nel 1968, in concomitanza con un seminario organizzato dall'Odin sullo stesso tema<sup>7</sup>.

Si apriva con un panorama storico introduttivo di Sandro d'Amico. Poi vi erano dei testi di Pier Maria Cecchini, Niccolò Barbieri, Evaristo Gherardi e dei Riccoboni, uno scritto di Jean-Gaspard Deburau, un articolo di Christian Ludvigsen con estratti dai testi di Goldoni e un'analisi del rapporto tra la Commedia dell'Arte e Shakespeare, Tieck, Lessing, e vari autori scandinavi. Naturalmente c'erano alcuni scritti di Mejerchol'd sulla Commedia dell'Arte, e i programmi della sua scuola nel 1914-15. Vi era uno scritto di Gorčakov su Vachtangov, uno su Evreinov di Tage Hind, uno di Giorgio Strehler - *L'attore e la maschera* -, uno di Ettore Capriolo, un altro di Dario Fo e uno mio su Mejerchol'd-Dappertutto. Tieni presente che alcuni dei testi russi qui pubblicati alla fine degli anni Sessanta si sarebbero diffusi solo nel corso degli anni Ottanta.

Decisi di concentrare il numero successivo, il 7, su Grotowski. Come ho scritto nella *Terra di cenere e diamanti*, pensai di tradurre alcuni suoi scritti in inglese e di stampare «TTT» come un libro. Nacque così *Per un teatro povero*<sup>8</sup> di Grotowski che tanta ripercussione ebbe sul teatro contemporaneo: nel giro di due, tre anni il libro di Grotowski fu pubblicato in una dozzina di paesi, per non parlare delle edizioni pirata. Per noi, però, *Per un teatro povero* fu un libro difficilissimo da distribuire e amministrare. Dopo questa esperienza stabilii che uno dei tre numeri annuali sarebbe stato un libro fondamentale nella storia del teatro. Come «Teatrets Teori og Teknikk» ne sono stati pubblicati quattro, oltre a *Per un teatro povero: Il teatro politico* di Erwin Piscator nel 1970, con un'introduzione di Sam Besekov, un regista danese che aveva lavorato con il regista tedesco; *L'arte segreta del Nô* di Zeami nel 1971; *Un'antologia degli scritti* di Sergej Ejzenštejn nel 1972 e *Il teatro teatrale* di Vsevolod Mejerchol'd nel 1974, come ultimo nu-

<sup>7</sup> Come ricorda Eugenio Barba in *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia. Seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 111-117, appena un mese dopo essersi trasferito in Danimarca, nel luglio del 1966, l'Odin Teatret organizzò un seminario con Grotowski, Cieslak e Stanislaw Brzozowski, attore del teatro di pantomima di Wroclaw. Il tipo di attività che vi si svolgeva era completamente nuovo per quell'epoca: training, esercizi fisici e vocali, il lavoro che non partiva dall'interpretazione del testo e l'idea stessa di un seminario concepito come una situazione pratica e non teorica di lavoro per l'attore. Si inaugurò così una tradizione che durò fino alla metà degli anni Settanta: l'Odin organizzava due seminari all'anno. Uno di una settimana su un tema specifico (Commedia dell'Arte, Linguaggio scenico, Teatro politico) e uno più lungo sul training. A partire da questo momento, le pagine di «TTT» diventano anche uno strumento per documentare e diffondere l'attività svolta nel corso di questi seminari e, soprattutto, un luogo di approfondimento e riflessione teorica sui diversi temi in essi affrontati.

<sup>8</sup> Cfr. Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti*, cit., pp. 117-123.

mero, il 23, di «TTT». Riguardando e sfogliando questi ventitré numeri si ritrova quel nucleo di artisti e riferimenti storici che diventeranno il leitmotiv, la litania di presenze nei miei scritti. Attraverso «TTT» affiora il mio albero genealogico.

Nel numero 8, sempre del '68, dedicato alla Pedagogia, venne pubblicato uno scritto di Peter Brook e uno di Charles Marowitz, il regista americano che aveva lavorato alla stagione del Teatro della Crudeltà alla Royal Shakespeare Company nel 1963. Marowitz era stato invitato dall'Odin nel 1967 e aveva diretto un seminario insieme con Grotowski. Seguiva uno scritto di Joseph Chaikin, l'attore-regista fondatore dell'Open Theatre, anch'egli invitato a fare un seminario da noi nel 1969 con Grotowski e Jolanda Rodio. Al tema dell'apprendistato erano dedicati gli scritti di Charles Dullin e di Louis Jouvet, due dei fondatori del Cartel e grandi maestri del teatro francese del Novecento. Il numero si chiudeva con una trascrizione del seminario tenuto all'Odin da Grotowski, nell'estate del '68. La trascrizione era stata fatta dal giovane Marc Fumaroli che diventerà un importante studioso del Barocco ed è oggi Accademico di Francia. È bene non dimenticare che, malgrado il valore storiografico e di assoluta novità degli scritti presenti nella rivista, per vendere gli ottocento esemplari di «Teatrets Teori og Teknikk» ci volevano alcuni anni. Anche perché continuavamo a pubblicarla nelle tre lingue scandinave, il che non rendeva la sua lettura più facile.

Il numero 9 di «TTT», del 1969, trattava il tema dell'attore e della supermarionetta, con scritti di Heinrich Von Kleist e di Gordon Craig. Riportava le trascrizioni del seminario «Il linguaggio scenico» tenuto quello stesso anno all'Odin da Etienne Decroux, Jacques Lecoq e Dario Fo. Vi erano anche dei testi di Decroux, pubblicati solo in Francia in *Paroles sur le mime*, un articolo di Jean-Louis Barrault, un altro di Jacques Lecoq e infine uno di Roberto Mazzucco su Dario Fo.

Il numero 10, ancora del 1969, è anch'esso diviso in due parti: una sulla psicologia teatrale con saggi di psicologi sulla nevrosi e l'attore, sulla paura, sul fenomeno della trance a Bali e sul training socio-psicologico; e una seconda parte dedicata al nuovo seminario sul linguaggio scenico che era stato riproposto all'Odin, questa volta senza Decroux, ma con Jean-Louis Barrault che avevo invitato, dopo la sua espulsione dall'Odéon nel '68. Madeleine Renaud presentò *Oh les beaux jours* con la regia di Roger Blin. Quindi trascrizioni dei discorsi di Lecoq e Fo durante il loro seminario a Holstebro.

Il numero 11 è il secondo dei nostri libri, quello di Piscator.

Il 12, del 1970, era interamente dedicato all'Ottobre teatrale con un testo di Angelo Maria Ripellino sul Costruttivismo, un mio articolo su Mejerchol'd e una selezione di testi di Ejzenštejn e Mejerchol'd.

Il numero 13, sempre del '70, affrontava la tematica del teatro popolare. Due saggi di Christian Ludvigsen introducevano testi di Federico García Lorca, Jean-Paul Sartre, Bernard Dort, Jean Vilar, Paolo Grassi e Giorgio Strehler. Seguivano un articolo sul Living Theatre e un saggio di Chiang Ching, la moglie di Mao Tse-tung, sulla rivoluzione all'Opera di Pechino.

Guarda: questo numero ha già più di sessanta pagine, una veste grafica più elegante e, in onore del teatro popolare, è stampato su carta patinata.

Il 14, ancora del '70, è dedicato all'arte dell'attore. In apertura, un saggio di Franco Quadri tracciava una panoramica storica sul teatro americano degli anni Settanta e sul teatro contro il sistema. Seguivano dei saggi di e sui grandi maestri del teatro del XX secolo: Gorčakov sul lavoro con l'attore di Stanislavskij, Vachtangov – *Teatro e azione* –, Artaud con un piano di messa in scena di un'opera di Strindberg, una lettera di Dullin a Roger Blin, uno scritto di Pudovkin sulla differenza tra la ricezione di un film e di un'opera teatrale, e un testo di Michail Čechov sull'improvvisazione e il lavoro collettivo. Ancora oggi, quando vedo che nel 1970 già pubblicavamo un suo testo, resto impressionato<sup>9</sup>.

Il numero 15, del 1971, era anch'esso incentrato sull'arte dell'attore, ma in Cina e in Giappone. Un mio scritto introduceva al teatro Kabuki, e poi seguivano dei testi destinati a diventare dei veri e propri classici dell'argomento: un saggio di Paul Claudel sul Kabuki, degli scritti di Ejzenštejn e di Bertolt Brecht sul teatro cinese e su Mei Lanfang, un altro di Dana Kalvodova, un'esperta cecoslovacca di teatro cinese e un saggio di Colin Mackeras, uno specialista australiano, sull'Opera di Pechino dopo la rivoluzione. In un altro mio articolo analizzavo il concetto di straniamento nei formalisti russi, in Brecht e nel Nô e descrivevo il modo in cui, nelle tre diverse tradizioni, veniva raggiunto questo particolare effetto. Il numero si chiudeva con un «Calendario della Rabbia», un panorama sull'underground americano. In «TTT» comincia a esservi una compresenza tra quella che consideravo l'essenza delle esperienze del passato e l'emergere di fenomeni nuovi che sembravano negare o riscoprire il passato.

Il numero 16 del 1971 è il terzo libro, quello di Zeami.

Il numero 17, del 1972, è connesso a un seminario organizzato dall'Odin nel 1970 sul «Mito del teatro politico e il fenomeno del teatro di gruppo in Scandinavia». Ha quasi cento pagine, ed è un vero libro bianco con i formulari proposti ai vari gruppi partecipanti e tutte le loro risposte. Il numero era stato curato in collaborazione con il sociologo italiano Mino Vianello, che aveva partecipato a tutto il progetto del seminario.

Con il numero 18, del 1972, iniziò l'ultima fase di «Teatrets Teori og Teknikk». Era ancora un numero dedicato al *Training di Grotowski* e conteneva i suoi testi più recenti: *Non attore, ma figlio dell'uomo*, *Sulla voce*, *Il training fisico*. Accanto a questi c'era uno scritto di Ryszard Cieslak, *Pensieri e dubbi* e un saggio di Maria Krzysztof Byrski, specialista polacco di teatro

<sup>9</sup> Per avere un'idea di quanto sia stata precorritrice «TTT» nella sua opera di diffusione e scoperta di testi, poi rivelatisi fondamentali per la storia e la conoscenza del teatro del Novecento, va ricordato, per esempio, che in Italia la raccolta antologica degli scritti di Michail Čechov, *All'attore*, sarà pubblicata solo nel 1984 dalla Casa Usher di Firenze.

indiano, su *Grotowski e la tradizione indiana*. In chiusura veniva riportata una lettera molto critica indirizzata da Eric Bentley a Grotowski: *Caro Grotowski*.

Il libro di Ejzenštejn, del 1972, è il numero 19 della rivista.

Il numero 20, del '73, era incentrato sulla figura di Dioniso con articoli di Martin Berg (che lo aveva curato), di Roger Bastide sulla disciplina e la spontaneità nella trance afro-americana, di Jean Brun, uno storico francese di storia delle religioni, di Sam Keen – *Manifesto per una teologia dionisiaca* – e ancora uno di Grotowski, *Il teatro e il rito*. Vedi, alla fine, Grotowski c'è sempre, in qualunque contesto: nel teatro religioso, in quello politico... Quindi uno scritto di John Kane, *Plotting con Peter Brook* e uno di Emilio Servadio sul teatro e lo spettatore.

Nel numero 21 del 1974 si tornava di nuovo all'Asia, in particolare al Barong balinese e al Kathakali indiano, con scritti di Miguel Covarrubias, *Il teatro magico di Bali*, e di Leonard C. Pronko, *Sul sogno balinese di Artaud*, poi altri due scritti sul teatro asiatico. Alla fine del numero era presente un mio articolo sul Kathakali, già apparso nel 1964 nella rivista danese «Vindrosen» e in altre riviste europee e americane<sup>10</sup>.

Nel penultimo numero, il 22, del 1974, pubblicammo una selezione delle lettere che avevamo ricevuto dai nostri spettatori dopo le repliche in Danimarca di *Min fars hus* (La casa del padre). Nella fase finale delle prove per questo spettacolo ero disorientato, persino un po' depresso, perché non trovavo una struttura narrativa simile a quella dei nostri spettacoli precedenti, *Ornitofilene* o *Kaspariana*. *Min fars hus* mi sembrava nebuloso perché non esistevano i personaggi, un po' come nell'ultimo spettacolo che stiamo finendo di preparare ora, *Andersens drom* (Il sogno di Andersen). Decisi di invitare a vedere lo spettacolo gli alunni di tutte le scuole, dai bambini dell'asilo fino agli studenti del liceo, chiedendogli di scriverci i loro commenti. Questa iniziativa mi spinse in seguito a consegnare allo spettatore, dopo lo spettacolo, una lettera, il cui testo pubblicato in questo stesso numero di «TTT» diceva: «Caro spettatore, vorremmo continuare il nostro dialogo iniziato con te; in passato facevamo degli incontri per parlare dopo lo spettacolo, ma abbiamo notato che in questa situazione non tutti si sentono sicuri di poter esprimere liberamente il proprio parere. Noi però desideriamo ricevere e sentire l'espressione diretta di ogni singolo spettatore e, per questo, ti invitiamo a mettere sulla carta le tue reazioni a questo spettacolo, attraverso degli scritti, dei disegni o altro ancora. Nello stesso tempo ci puoi raccontare chi sei: la tua età, il tuo sesso, la tua professione, oppure restare anonimo, se lo preferisci. Un saluto».

<sup>10</sup> Il lungo saggio di Barba sul teatro Kathakali ebbe una grande diffusione: venne pubblicato a Parigi in «Les Lettres Nouvelles», nel 1965; a New Orleans in «Tulane Drama Review» nel 1967; a Milano in «Teatro 2» e in «Teatro» tra il 1967 e il 1969 e, tra gli anni Ottanta e Novanta, ancora in Polonia, Messico e Turchia.

I bambini dell'asilo fecero dei disegni, come questo che illustra la copertina della rivista, mentre quelli più grandi ci scrissero le loro reazioni immediate. Queste lettere hanno avuto una profonda influenza su di me. Spesso i ragazzi confessavano di non aver capito molto, di aver trovato lo spettacolo assurdo o sconnesso, eppure ammettevano di essere rimasti affascinati dalle azioni e dalle sonorità degli attori. Alcuni si erano commossi senza capire bene il perché. Queste lettere mi fecero intuire che esiste un livello teatrale che agisce e corrode al di là di qualsiasi logica narrativa. In questo penultimo numero di «Teatrets Teori og Teknikk» pubblicammo una selezione delle lettere degli spettatori di *Min fars bus*, uno spettacolo per soli sessanta spettatori. Questa è la prima e l'ultima volta che «Teatrets Teori og Teknikk» pubblicherà qualcosa che riguardi l'Odin Teatret. C'è poi l'ultimo numero, il 23, del 1974, che è il libro di Mejerchol'd, *Il teatro teatrale*.

Chiedo a Eugenio Barba il perché dell'interruzione della rivista.

Credo di averla interrotta perché ero io a occuparmi di tutto: scrivevo agli autori per chiedere articoli, cercavo le illustrazioni, seguivo il lavoro in tipografia, correggevo le bozze e l'impaginavo, e nello stesso tempo guidavo il training, preparavo gli spettacoli, organizzavo i seminari. Insomma, ero solo, non c'era nessuno che mi aiutasse. Dal 1970, con *Ferai*, cominciammo a essere conosciuti e ad andare in tournée all'estero. Avevo ancora meno tempo per dedicarmi alla rivista. Inoltre, i temi che vi erano stati affrontati erano ormai nell'aria, molti ne scrivevano, prendevano posizione. Era la stessa cosa che succedeva con i seminari: continuammo a organizzarli fino alla metà degli anni Settanta, poi altri teatri, istituzioni e associazioni cominciarono a farlo, a Copenaghen, ad Århus. Diventarono iniziative abituali. Così all'Odin ci concentrammo sui seminari di teatro-danza asiatico dei quali, in quel momento, nessuno si occupava. Quando anche l'interesse per il teatro-danza asiatico si diffuse, smettemmo, e ci concentrammo sull'esperienza del teatro nelle regioni senza teatro, inventando il baratto e costruendo reti di teatro di gruppo. Successivamente nel 1979 iniziò l'attività dell'ISTA, International School of Theatre Anthropology, con le sue lunghe sessioni internazionali. Una volta che hai aperto una strada e ti sei reso conto che ci sono altre persone che lo fanno anche meglio di te perché hanno altre possibilità, devi occuparti d'altro.

Al di là di ciò, il vero motivo è stato che non riuscivo più, tra tanti impegni, a trovare il tempo di dedicarmi alla rivista. Nel 1974, andammo a soggiornare a Carpignano e iniziammo a viaggiare in America Latina. Furono soggiorni lunghi, che aprirono un nuovo campo di problematiche e di interrogativi, che incisero nel lavoro dell'Odin e nel mio modo di pensare il passato e il presente.

La situazione dell'Odin Teatret non poteva che esserne profondamente e radicalmente trasformata.

Spenso il mio registratore. Eugenio Barba chiude, con cura, l'ultimo numero della rivista, la sua rivista. Nel corso di tutto il racconto non ha smesso di sfogliare e quasi accarezzare queste pagine con lo sguardo curioso e, a tratti, ancora incredulo. Ho condiviso il piacere di chi, a quarant'anni di distanza, mantiene un intatto stupore e un'antica meraviglia. Esco da quella stanza e visioni di pagine e pagine passano davanti ai miei occhi, come le foglie di un albero scosso dal forte vento della memoria.

Di ritorno nella mia stanza, a Roma, sfoglio le pagine dei miei libri. Mi imbatto in questa frase di Cesare Pavese: «Avere una tradizione è meno che nulla, è solo cercandola che si può viverla».