1980-84
Ceneri di Brecht

Nel 1980, l'Odin arriva allo spettacolo successivo: *Ceneri di Brecht*, che si muoveva lungo il filo di una biografia, e aveva per tema la vita di un uomo che si fa esiliato e nomade per sfuggire al nazismo, e che si ritrova straniero in casa sua, quando infine, passata la guerra, ritorna.

Composto parallelamente al *Milione* (cfr. p. 175), *Ceneri di Brecht* ha avuto due versioni, una nel 1980 ed una due anni dopo. Gli attori: Torben Bjelk (solo nella prima versione); Roberta Carreri, Toni Cots, Tage Larsen, Francis Pardeilhan, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Ulrik Skeel, Julia Varley, Torgeir Wethal. Per 150 spettatòri.

Il testo era un montaggio di poesie di Brecht, canzoni e altri documenti d'epoca, ma poi gli eredi di Brecht ritirarono il permesso di utilizzarne i versi, e Barba ricostruì il testo utilizzando per lo più gli autori di cui Brecht si era servito come punto di partenza. Il risultato fu, nel 1982, la seconda versione di *Ceneri di Brecht*.

Il testo era in tedesco, ma uno degli attori lo traduceva di volta in volta nella lingua del posto. Gli attori interpretavano personaggi della vita e delle opere di Brecht. Torgeir Wethal era Brecht. Concludeva lo spettacolo esortando: "non lasciatevi sedurre", mentre nella sala buia, in cui volavano puntini luminosi come lucciole, gli altri attori cantavano il finale di *Svejk nella seconda guerra mondiale*: "Né i grandi né i piccoli restano uguali/ La notte è di dodici ore, non più ...".

Ceneri di Brecht era uno spettacolo di apparenza intensamente tragica, nazisti e ragazze violentate e poi soffocate con la "Pravda" ("La verità", il giornale del partito comunista sovietico) e di una grande, ma gelida allegria, che da alcuni spettatori è stata messa a confronto con quella di *Mythos*, il più recente spettacolo. Era uno spettacolo in bianco e nero, elaboratamente intellettuale e fortemente passionale. L'ultimo suono del *Brecht*, si stagliava, al buio, sul coro degli attori: era

il ticchettio della macchina da scrivere di Bertolt Brecht, la sua risata e la sua ultima esortazione – non lasciatevi sedurre – tradotta in più lingue.

Tra gli spettacoli dell'Odin alcuni – non necessariamente quelli riconosciuti come più belli – sono rimasti circondati da un alone particolare, hanno segnato in maniera diversa forse non la storia dell'Odin, ma certamente quella degli spettatori. A posteriori rimangono come tappe evidenti, momenti di svolta: *Min fars hus*; *Ceneri di Brecht*; *Il Vangelo di Oxyrhincus*. Forse anche *Mythos* è di questa razza, della razza delle svolte, ma è ancora presto per dirlo.

Questo non vuol dire, naturalmente, che al loro apparire questi tre spettacoli non abbiano anch'essi seminato dubbi, anzi forse più degli altri, poiché apparivano di volta in volta come anomali rispetto al percorso dell'Odin.

Per molti rimase un ricordo indimenticabile Kattrin, la ragazza muta personaggio di *Madre Courage*, impersonata da Iben Nagel Rasmussen. Iben ha poi raccontato la costruzione del suo personaggio, e della scena della sua morte, nella sua dimostrazione-spettacolo, *Luna e buio*, e in uno spettacolo, *Itsi Bitsi*, in cui raccontava anche la storia del suo amore giovanile morto a venticinque anni.

Iben Nagel Rasmussen (attrice dell'Odin dal 1965)[1]:

> *Iben (veste gli abiti di Kattrin nello spettacolo "Ceneri di Brecht")*: Questa è Kattrin. Kattrin è la figlia muta di Madre Coraggio, nell'opera di Bertolt Brecht. Ero Kattrin in *Ceneri di Brecht*.
> Spesso mi sento più muta di Kattrin. È come se le parole non siano sufficienti, non rivelino. Può il mutismo diventare un canto che incita all'azione o fa addormentare serenamente un bambino?
> Per questo è sempre stato importante per me usare la voce in uno spettacolo. L'idea del mutismo totale di Kattrin mi sembrava terribile. Dovevo scoprire quale fosse il suo linguaggio.
> Kattrin è cresciuta in un mondo in guerra. Rimane estranea alla violenza. E la subisce. Nello spettacolo vi

[1] Dal testo dello spettacolo *Itsi Bitsi* (cfr. pp. 204-209), composto da Iben Nagel Rasmussen.

è una scena in cui scopre che i soldati vogliono mettere a fuoco la città di Halle. Lei cerca di avvertire la popolazione e di salvarla. Sale sul tetto di una casa e da lì grida nel buio per svegliare gli abitanti che dormono. Kattrin la muta riesce a svegliare la città, ma viene presa dai soldati, violentata, messa contro il muro e uccisa. Le sue ultime parole, dette a gesti, usando il linguaggio delle mani dei sordomuti, vengono da una poesia di Brecht:

Quando mi rendi felice
penso spesso:
adesso potrei morire,
così sarei felice fino alla fine.
Quando diventerai vecchio e mi penserai,
sarò come oggi
e tu avrai una amata
che è sempre giovane.

Frecce della storia
1981
In maggio, in Irlanda, Bobby Sands, detenuto dell'IRA, si lascia morire di fame nel carcere di Belfast. Il suo sciopero della fame durava da due mesi. Nei tre mesi successivi si lasceranno morire altri nove giovani detenuti dell'IRA.

Eugenio Barba: *L'età del fariseo*[2]

È facile fare teatro quando si è giovani, quando si hanno forze in sovrappiù e si è spinti dal sentimento d'aver la vita intera davanti a sé. Pensieri e riflessioni ben diversi cominciano ad accompagnarci, invece, quando ci si avvicina ai trent'anni o li si supera. È l'età in cui ci si orienta su ciò che si sta diventando: il fariseo, soddisfatto delle leggi a cui l'uomo deve piegarsi, o il nazareno con la sua rivolta inesausta? Attualmente il nostro gruppo si trova in questa età, in

[2] Eugenio Barba, *Il Brecht dell'Odin*, Milano, Ubulibri, 1981, pp. 132-143.

questa situazione. Anche anagraficamente, quasi tutti voi siete vicini ai trent'anni o li avete già superati. Non posso negarlo: spesso penso a cosa diventeremo. Per quanto tempo possiamo ancora resistere? Continuare la vita che abbiamo fino ad oggi condotto, una vita che esige uno sforzo quotidiano quasi senza riposo, un'esistenza in cui c'è poco spazio e poco tempo per ciò che è aldifuori del lavoro, e dove siamo riusciti a costruirci la nostra fragile fortezza che per il momento ci permette di resistere alla nostra epoca, ai suoi valori, alle leggi della società produttiva che tende a dividere la nostra stessa interiorità? [...] L'Odin Teatret ha avuto dei maestri ben visibili, con i quali ci siamo battuti, con cui abbiamo dialogato: Stanislavskij, Mejerchol'd, Eisenstein. Fra loro c'era anche Brecht, ma come in una cripta segreta: innanzi tutto perché l'interpretazione parassitaria delle sue opere e l'alibi politico fornito dal suo nome ci riempiva di imbarazzo, obbligandoci per diversi anni a dialogare con lui di nascosto. Ma soprattutto perché il senso delle sue parole restava difficile da decifrare.
Ho capito che dovevo chiedermi non cosa significassero le parole di Brecht, ma cosa l'aveva condotto a metterle sulla carta. Allora ho compreso la strana forza di Brecht. Non la fede negli ideali, ma nelle proprie azioni, per piccole, anonime e apparentemente insensate esse siano. La fede che malgrado tutto abbia senso restare fedeli alla propria identità, la fiducia che la propria azione rimane, anche se i tempi sono bui e nessuno la nota: come un sassolino bianco che uno lascia dietro di sé, e qualcun altro può trovare, dopo molto tempo.

Renée Saurel: *Brecht, lo spettacolo del dialogo*[3]

Ceneri di Brecht non è né un omaggio né un processo. È una domanda, una "Lehrstück", una pièce didattica che porta, come sottotitolo: *Dialogo con le poesie di Brecht*. Appartiene a quella categoria di spettacoli che l'Odin presenta ad un gruppo ristretto di spettatori

[3] Renée Saurel, *Cendres de Brecht*, "Les Temps Modernes", ottobre 1980.

[...]. Si sente [nello spettacolo] una tenerezza di Barba nei confronti di Brecht che non esclude le critiche [...]. Dieci attori, tra cui quattro donne, "mostrano" più di trenta personaggi, storici o letterari. Non si recita sulla scena, ma all'interno di un rettangolo senza scenografie, solo con qualche oggetto necessario agli attori o alla musica. Per evocare la guerra dei Trent'anni basta qualche soldatino di piombo poggiato per terra [...].
Per chi conosca il lavoro precedente di Barba, il progetto di mettersi a scrivere una pièce didattica sembra uno scherzo. Ogni "lehr" comprende necessariamente una grossa fetta di discorsi, e spesso nei predecessori, e poi negli epigoni di Brecht, diventava logorrea. Lui, Brecht, si era sforzato di ridurre questa parte noiosa, antiteatrale, e c'era riuscito, per lo più, anche costruendo, talvolta, pièce sotto forma di favola o di parabola. Barba, con la sua estetica, la sua dialettica, la sua équipe fatta di attori, danzatori, acrobati, cantanti, musicisti, tutti perfetti atleti del teatro, ha rincarato ancora la dose rispetto a Brecht. E, credo, ha vinto.
Esagerando appena un poco si può dire che *Ceneri di Brecht*, dialogo impossibile con Brecht morto, sia soprattutto un dialogo dell'Odin e di Barba con se stesso. Un tentativo di rispondere alla domanda più importante: la legittimità e la funzione dell'arte nel nostro mondo.

WILLIAM BEEMAN: *Uno spettacolo arcano*[4]

Per cominciare bisogna dire che l'Odin Teatret di Eugenio Barba, che sta facendo ora la sua prima apparizione negli Stati Uniti, può essere considerato uno dei migliori, se non il miglior ensemble di attori del mondo. La sua apparizione al La Mama è stato l'avvenimento culturale di maggior spicco in un anno poco eccitante del teatro di New York. Nelle due pièces rappresentate [*Il Milione* e *Ceneri di Brecht 2*] gli attori mostrano una straordinaria bravura. Il controllo del corpo e della voce sono pressoché totali. L'intero gruppo sa cantare, danzare, recitare, mimare con facilità, sa usare stili diversi, sia orientali che occidentali, sa suonare molti strumenti musicali.
Per di più il gruppo mostra una coesione interna quasi mistica. L'insieme dei movimenti sul palcoscenico è organico come se i componenti del teatro si muovessero con un unico set di gambe, braccia e torsi. Sia la bravura che la coesione derivano da condizioni di lavoro purtroppo impossibili per la maggior parte degli attori occidentali: la possibilità di provare a lungo e di lavorare insieme come ensemble per un numero lunghissimo di anni. L'Odin Teatret è un gruppo in cui quelli che stanno lì da otto anni chiamano se stessi "i nuovi" [...].
Il secondo spettacolo presentato al La Mama, *Ceneri di Brecht 2*, crea, all'inizio, qualche problema. Chiunque abbia letto sul gruppo o sul lavoro di Barba prima di vedere lo spettacolo non potrà non rimanere scosso da quello che appare come un lavoro che in qualche modo contraddice la filosofia di base del gruppo.
In superficie, *Ceneri di Brecht 2* ha tutte le caratteristiche del "teatro povero" di Grotowski: uno spazio scenico simile ad un'arena, la mancanza di scenografie elaborate, la virtuosità degli attori come cuore dello spettacolo, etc. Ma questo spettacolo è, al tempo stesso, un raffinatissimo lavoro intellettuale riempito fino all'orlo da arcani riferimenti alla vita e alle opere di Brecht.
[...] *Ceneri di Brecht 2* è stato concepito avendo in mente una precisa comunità: quella del teatro professionale. Le prime performances erano destinate a gruppi di professionisti amici invitati. Addirittura il gruppo considera la vita di Brecht come una metafora della sua propria situazione. "Noi siamo come Brecht, in un certo senso" dice Toni Cots, spagnolo. "Siamo artisti in un paese straniero, costretti a lavorare con lingue che non sono la nostra".

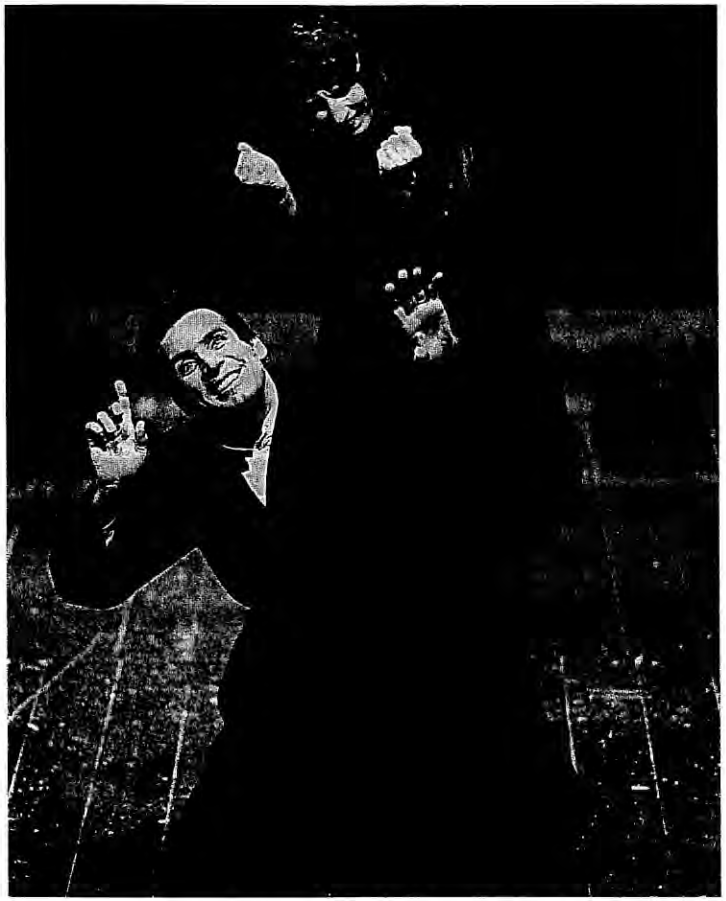
EUGENIO BARBA[5]:

Non bisogna lasciare che i morti parlino per bocca altrui, attraverso quello che hanno scritto su di loro.

[4] WILLIAM O. BEEMAN, *Brecht's Ashes 2*, "Performing Arts Journal", n. 23, 1984.

[5] Intervista ad Eugenio Barba di Livia Sansone. "Paese Sera", 10 maggio 1980.

Bisogna andare direttamente ai morti, decifrarli, farli parlare.
L'unico modo per sopravvivere, per avere una prospettiva nel tempo, per evitare che entusiasmi e bisogni personali divampino solo come un fuoco di paglia, è quello di sapere come costruire trincee, come affilare le armi. Costruire trincee e affilare le armi nel nostro mestiere significa conoscere la tradizione teatrale, conoscere quelli che ci hanno preceduto e possono insegnarci qualcosa: i morti.



Matrimonio con Dio. César Brie e Iben Nagel Rasmussen (foto di Paolo Porto).

Nel 1980, oltre a *Ceneri di Brecht*, c'è *Moon and Darkness* (Luna e buio), la dimostrazione-spettacolo di Iben Nagel Rasmussen.

Verso la fine di *Ceneri di Brecht* (la cui ultima rappresentazione è del 1984) nascono all'Odin due spettacoli non dell'intero gruppo: *El romancero de Edipo*, 1984, con Toni Cots, e *Matrimonio con Dio*, 1984, con Iben Nagel Rasmussen e César Brie.

L'anno dopo, il 1981, escono due libri di Eugenio Barba: *Il Brecht dell'Odin* (Ubulibri) e *La corsa dei contrari* (Feltrinelli). Nel 1983, su iniziativa di Nicola Savarese, Barba e Savarese pubblicano un "Dizionario di antropologia teatrale", che allora si chiamava *Anatomia dell'Attore* (Firenze, Usher), e che nel 1996 avrà una edizione definitiva presso la casa editrice Argo, di Lecce, con il titolo *L'arte segreta dell'attore*. Tra queste due versioni vi sono una serie di traduzioni, ognuna delle quali è una diversa versione: in francese (nel 1985 e poi nel 1995), in spagnolo (nell'88 e nel '90), in inglese (nel '91), in giapponese ed in portoghese (nel '95), in serbo (nel '96).

Nell'articolo in cui parlava della seconda versione del *Brecht* ("Les Temps Modernes", giugno 1982), Renée Saurel parla del "Terzo Teatro", di cui l'Odin è nave-ammiraglia, come di una flottiglia in costante aumento. Ma non è né un movimento né un partito né una scuola.

È una flottiglia in aumento, ma anche già più dispersa, almeno in Europa.

Nel 1979 a Barba era stato proposto di organizzare un altro incontro di teatro di gruppo, a Bonn. Organizza, invece un'altra cosa: la prima sessione dell'ISTA, International School of Theatre Anthropology, accademia mobile per riflettere, più che insegnare, sull'uomo in situazione di rappresentazione. A partire da quella di Bonn del 1980 si terranno, fino al 1998, undici sessioni.

Il giro d'affari dell'Odin in questi anni è di 5.644.000 corone, di cui il 40% viene dai finanziamenti e il 60% è guadagno autonomo.

Nel 1981, appena prima dell'insorgere di Solidarnosc e del colpo di stato di Jaruzelski, l'Odin ha portato in Polonia il suo spettacolo.

FERDINANDO TAVIANI: *Brecht in Polonia*[6]

Che significato poteva assumere *Ceneri di Brecht* in Polonia? Nell'ultima scena dello spettacolo Kattrin danzava per la libertà ed il socialismo, e veniva soffocata ficcandole in bocca la "Pravda" [...]. A due giornalisti sovietici che gli chiedevano il significato della scena, Barba aveva risposto: "Quel giornale è scelto per il suo nome: "pravda", "verità", e vogliamo dimostrare che la verità a volte può uccidere". Aveva aggiunto sorridendo: "È uno di quei simboli di cui il teatro fa uso comunemente". Anche i due giornalisti con il distintivo del Partito Comunista dell'URSS avevano sorriso. Quei sorrisi ambigui che volevano dire: "ci capiamo", ma che non si capiva mai se volessero dire "siamo d'accordo" oppure "d'accordo, facciamo finta di niente". Aveva sorriso così anche il giornalista venuto da Berlino Est, amico del Berliner Ensemble, che durante tutto il tempo dello spettacolo aveva preso appunti. Lo spettacolo, disse, gli era piaciuto. Ma qualche tempo dopo la figlia di Bertolt Brecht, con lettera ufficiale, tolse all'Odin i diritti di utilizzare i testi di suo padre, diritti che con lettera altrettanto ufficiale aveva precedentemente concesso [...].
Quando la "Pravda" soffocava Kattrin, calava il buio sullo spettacolo dell'Odin. Gli spettatori, nella sala di Jelenia Góra, in genere mantenevano un silenzio profondo. Una delle ultime sere, però, si alzarono in piedi, nel buio, e cominciarono ad applaudire, a lungo. Non era una questione di approvazione teatrale soltanto. Era il seme di una manifestazione politica.

In Polonia
In Polonia, nell'agosto del 1980, dilaga un'ondata di scioperi, che dai cantieri navali di Danzica si estende a Stettino e alle acciaierie di Nova Huta a Cracovia. Il regime è costretto a trattare con i lavoratori: una commissione governativa si confronta col comitato unitario di sciopero, presieduto da Lech Walesa. Viene sancita la nascita dei sindacati autogestiti ed è riconosciuto il diritto di sciopero. Nasce Solidarnosc, organizzazione sindacale unitaria, con sede a Danzica. Lo statuto del nuovo sindacato viene registrato presso il tribunale di Varsavia, dopo settimane di tensione tra regime e sindacato. Il 3 ottobre si svolge il primo sciopero proclamato da Solidarnosc, pochi mesi dopo l'agenzia ufficiale sovietica Tass denuncia Solidarnosc come movimento controrivoluzionario.
Nel gennaio dell'81 si raggiunge un accordo tra governo e Solidarnosc sui sabati liberi e l'accesso del sindacato ai mass-media. In luglio-agosto ci sono scioperi e manifestazioni di protesta per la penuria dei generi alimentari. Il prezzo del pane si raddoppia.
L'Unione Sovietica chiede che sia stroncata la campagna antisovietica di Solidarnosc (18 agosto 1981).
In ottobre diventa segretario del Partito Operaio Unificato Polacco il generale Wojciech Jaruzelski: proclama la legge marziale, affida la difesa dell'ordine a un consiglio militare, sospende le garanzie istituzionali, arresta i maggiori dirigenti di Solidarnosc. Il paese è isolato e sottoposto a coprifuoco.
All'inizio del 1982 lo zloty è svalutato e i beni di prima necessità rincarano. Scontri tra dimostranti e polizia a Danzica. In occasione di grandi manifestazioni contro la legge marziale la polizia arresta a Varsavia 3500 persone. A ottobre il governo scioglie Solidarnosc.
Grotowski ha abbandonato, nell'82, la Polonia, e si è trasferito presso l'Università di Irvine, in California. Nel 1984 si scioglie il Teatr Laboratorium.
Nel luglio del 1984 quasi tutti i leader di Solidarnosc sono stati liberati. Ma il 19 ottobre sparisce l'abate Jerzy Popieluszko, noto oppositore al regime, il suo corpo sarà ritrovato presso Wloclaweck. Del delitto sono sospettati colpevoli due colonnelli dei servizi segreti polacchi. Ai suoi funerali prende parte mezzo milione di persone.

[6] Atti del Convegno *Laboratori, gruppi e studi teatrali del Novecento in Europa*, Wroclaw, 26-27 aprile 1997.

Cosa succede quando un gruppo teatrale compie venti, e poi trenta anni?

L'Odin, ora, non è solo famoso: è anche una istituzione. L'ex-fattoria di Hostelbro, che è ancora la sua sede, è ormai un grande teatro, pieno di sale e di spazi. Il movimento del "terzo teatro", almeno in Europa, non è più un movimento. Gli spettatori specializzati non sono più stupiti dagli spettacoli dell'Odin. Per quel che riguarda l'Odin, fa più rumore, sui

giornali, l'ospitalità offertagli da Strehler, nel '96, al Piccolo Teatro di Milano, che non la notizia di un nuovo spettacolo. Cominciano a morire gli amici. Barba prende a parlare dell'Odin come di un gruppo di fantasmi sbarcato da un'altra epoca.

Dentro e fuori il teatro: 1984-1998

Muore a New York di cancro, il 14 settembre 1985, Julian Beck, fondatore del Living Theatre. Nel giugno del 1990 muore Richard Cieslak, che era stato il principe costante di Grotowski. Grotowski, nel frattempo, ha lasciato la California e l'Università di Irvine e, su invito di Roberto Bacci, si è trasferito a Pontedera, presso il Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera. Nel 1986 ha fondato il Workcenter Jerzy Grotowski. A partire dai primi anni Novanta, comincia ad aprire, a piccoli gruppi, inizialmente non più di quattro-cinque persone, il lavoro che ha portato avanti insieme a Thomas Richards, a Mario Biagini e ad un piccolo nucleo fisso di collaboratori, lavoro che verrà filmato da Mercedes Gregory nel 1990.

Sono stati, questi, gli anni del massacro degli studenti che dimostravano contro il regime a Pechino, nella piazza di Tienanmen (1989), gli anni di Chernobyl (1986), il più grave incidente nucleare della storia. Sono anche, in Perù, gli anni di Sendero Luminoso: terroristi ed esercito si affrontano in una lotta sanguinosa quanto una guerra civile. Nell'88, cominciano ad emergere nell'Unione Sovietica i conflitti nazionali ed etnici: in Estonia, a Tartu, in Lituania, a Vilnius e a Kaunaz. La polizia reprime manifestazioni indipendentistiche nel Nogorno-Karabah, la regione a maggioranza armena inclusa nel 1923 nella Repubblica dell'Azerbaigian, si accendono i contrasti tra armeni e azeri, causando decine di vittime tra gli armeni. L'Armata Rossa comincia a ritirarsi dall'Afghanistan, occupato nel 1979. Vengono riabilitati alcuni dirigenti del passato, vittime delle purghe staliniane, tra cui N. Bucharin, fucilato nel 1938.

A Torino, nel 1987, muore, suicida, Primo Levi. Jean Amery si è suicidato nel '78, Bruno Bettelheim si suicida nel 1990: tre grandi protagonisti della riflessione sui campi di concentramento di sterminio nazisti. Tre sopravvissuti.

Nel novembre dell'89 viene abbattuto il muro di Berlino.

Nell'ottobre del 1988 il regime di Pinochet in Cile è stato sconfitto nel referendum indetto dallo stesso dittatore. Pinochet decide di rimanere al potere ancora un anno. In Cile, il passaggio alla democrazia viene patteggiato attraverso l'incolumità di Pinochet, che diventa senatore a vita. Pinochet viene accusato della sparizione di 1.102 persone e della morte sotto tortura e della persecuzione illegale di altre 2.095.

1985-87
Il Vangelo di Oxyrhincus

Nel 1985, Barba pubblica *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985. Continuano ad essere organizzate sessioni dell'ISTA (la terza, a Blois, in Francia, la quarta, ad Holstebro, e la quinta, in Salento).

Nasce inoltre un altro spettacolo per attrice sola: *Judith*, di Roberta Carreri.

Lo spettacolo principale intorno a cui si raggruppa la costellazione delle diverse attività dell'Odin tra il 1985 ed il 1987 è *Oxyrhincus Evangeliet*. Attori: Roberta Carreri, Else Marie Laukvik, Tage Larsen, Francis Pardeilhan, Julia Varley, Torgeir Wethal. La prima è del marzo 1985. Gli attori parlavano per lo più in un copto reinventato. Erano previsti 190 spettatori.

Lo spettacolo venne invitato alla Biennale di Venezia del 1985, diretta, per la sezione teatro, da Franco Quadri.

Subito dopo la Biennale, Quadri volle ringraziare pubblicamente l'Odin per la sua partecipazione, non solo "perché l'assedio del pubblico ogni sera per sette sere al *Vangelo di Oxyrhincus* ha convertito la parabola discendente dell'affluenza [...] ma anche per la qualità di questo pubblico assolutamente diverso, e motivato, rispetto a quello disattento o mondano, incapace di restarsene attaccato alla sua sedia, visto in precedenza, un pubblico diverso, venuto non si sa da dove, ma spesso da molto lontano, difficile da classificare anche sotto l'antica etichetta terzoteatrista, comunque giovane, espansivo, curioso".

Quindi continua:

> Ma se voglio e devo ringraziare Eugenio Barba, perché è a lui che intendo dire pubblicamente il mio grazie, non è solo per quanto ho detto finora, ma anche perché ci ha portato uno spettacolo [*Il vangelo di Oxyrhincus*] straordinario, che ha dato a me e a molti altri, prima di profondi motivi di riflessione, un'emo-