Il 9 maggio, nella Germania Federale, la terrorista Ulrike Meinhof viene trovata impiccata nella sua cella di super-sicurezza. Viene sostenuta la tesi del suicidio. La Meinhof aveva fondato la RAF (Frazione dell'Armata Rossa) nel 1970, insieme ad Andrea Baader. Baader verrà trovato morto nella sua cella nell'ottobre del '77.
Nel gennaio del '77 in Cecoslovacchia oltre 200 dissidenti politici, esponenti del mondo della cultura, sottoscrivono la "Carta 77", un manifesto che rivendica il rispetto dei diritti dell'uomo nel paese. Nel maggio del '79 i principali esponenti del dissenso verranno arrestati.
Nel luglio del 1979 termina, in Nicaragua, la quarantennale dittatura di Anastasio Somoza "per garantire il suo potere personale, per garantire il monopolio delle ricchezze del paese assicurato a lui e al suo clan famigliare da quaranta anni di dittatura crudele, Somoza non ha esitato a condurre una guerra contro il suo popolo. Sulle città che sono sfuggite al suo controllo per insurrezione popolare, il dittatore ha fatto sganciare dai suoi aerei bombe da 250 chili. Egli stesso ha ammesso che gli obiettivi non erano militari, che ogni casa, ogni metro di terreno dove non fosse più lui a comandare diventava obiettivo da distruggere. 'La gente – aggiunge – l'avevo fatta avvisare prima'. Secondo prime valutazioni compiute dalla Croce Rossa e dall'arcivescovo di Managua, circa 15 000 civili sono stati uccisi durante le prime tre settimane di bombardamenti" (Guido Vicario, "L'Unità", 8 luglio 1979).
La storia, come un ombrello, copre, condiziona, ma spesso sembra priva di contatti con le vite quotidiane che vi si svolgono sotto.

1974-80
Come! And the day will be ours

Per l'Odin, il periodo immediatamente successivo a *Min Fars Hus* è un momento di svolta: frequenti tournées, e lunghe permanenze in Italia, invenzione delle "parate" e degli spettacoli di strada, pratica dei "baratti", mentre esplode un intero movimento di giovani gruppi teatrali per i quali l'Odin Teatret è una guida. Il nuovo volto dell' Odin, dalla fama ormai consolidata, suscita entusiasmo e decise antipatie.

BARBA[1]:

> Nell'ultima fase del lavoro [per *Min Fars Hus*] ci siamo resi conto che non era la tecnica che contava, ma i rapporti che esistevano tra i diversi membri del gruppo, la carica emotiva, la giustificazione personale di ognuno, difficile da esprimersi ma così evidente nel lavoro quotidiano. Abbandonando la strada maestra del teatro abbiamo trovato ben altra cosa, che ancora non si può spiegare, pur continuando per tutto il tempo a presentare i risultati di questo processo sotto forma di spettacolo, e considerandolo ancora teatro. Quando *Min Fars Hus* è nato, eravamo tutti pieni di apprensioni, perché era uno spettacolo diverso dagli altri: il momento della favola, della storia, non esisteva, il libero corso delle associazioni ci sembrava poter confondere lo spettatore. Da lì, in un momento di dubbio, è nato il bisogno di ottenere una specie di conferma da parte dello spettatore se la presentazione del nostro spettacolo avesse per lui un senso personale [...]. Con il nostro soggiorno in Italia queste reazioni

[1] FRANCO QUADRI, *A colloquio con Eugenio Barba*, "Sipario", marzo 1974.

Iden Nagel Rasmussen (con il tamburo) e Ferdinando Taviani l'ultimo giorno della presenza dell'Odin Teatret a Carpignano Salentino, domenica 15 ottobre 1974 (foto di Tony D'Urso).

Nel 1975 viene pubblicato dalla Feltrinelli *Il libro dell'Odin*, di Ferdinando Taviani.

Sulla base della lunga e strana permanenza in Italia, tanto difficile da giustificare da un punto di vista artistico, Barba decide di presentare l'Odin alla Biennale di Venezia del 1975 attraverso un montaggio di suoi discorsi inframezzati da frammenti dei materiali che poi saranno composti ne *Il libro delle danze*. La serata suscita negli spettatori sentimenti alterni.

CESARE GARBOLI: *Una buia magia*[5]

> C'è uno spettacolo della Biennale-teatro di Venezia che conservo nella memoria più di ogni altro. Il ricordo di questo spettacolo (è notte, e una diffusa luce artificiale rischiara a giorno il capannone degli ex cantieri navali della Giudecca) è anche un pensiero che stenta a prendere forma, un interrogativo che si abbatte, come un insetto stanco e deluso, sulla magica immagine che lo provoca [...]. [Questa immagine] è una persona, Eugenio Barba, seduto assieme a un cerchio o anello di spettatori. Al centro, gli attori dell'Odin Teatret si esibiscono (se la parola è giusta) in danze drammatiche e rituali, miste di folclore scandinavo o del nostro Sud, ritmate da strumenti a percussione: acrobazie, pugilati, lotte corpo a corpo, duelli col bastone, flagellazioni, mortori, giaculatorie, camuffamenti da nani. Azioni di clown, improvvisazioni dal profondo, immagini che si direbbero, in un primo tempo, studiate al microscopio, poi, nello spettacolo, ingrandite sotto una lente. Ogni tanto, Barba interlo-

[5] CESARE GARBOLI, *La buia magia di Eugenio Barba*, "Il Mondo", 23 ottobre 1975. Ora in CESARE GARBOLI, *Un po' prima del piombo*, Milano, Sansoni, 1998, pp. 152-153. L'articolo di Garboli fa parte di un gruppo di cinque recensioni che riguardavano la Biennale di Venezia del '75, diretta da Mario Raimondo, che aveva suscitato entusiasmi e anche polemiche per la sua impronta precisa: i gruppi che avevano cambiato il teatro negli anni Sessanta, La Mama, il Living, l'Odin, il Teatr Laboratorium di Grotowski, etc., alcuni dei quali, imprevedibilmente e con qualche fastidio di quella parte dei critici che li considerava novità "storiche" e un po' superate dal tempo, si accingevano ad avere un forte ruolo nel teatro in fermento della seconda metà degli anni Settanta.

quisce e tiene lezione. Titolo "Immagini da una realtà senza teatro".

FABIO DOPLICHER: *L'ambivalenza della sincerità*[6]

La seconda processione [di Venezia '75] vede il pubblico bussare insistentemente al cancello degli ex-Cantieri Navali alla Giudecca, pericolosamente accalcandosi a pelo dell'acqua per essere ammesso alla "esercitazione" di Eugenio Barba, che per una sera ha evocato le esperienze del suo *Odin Teatret* nella recente peregrinazione italiana di dieci mesi in alcune aree "emarginate" [...].
Dopo una scenetta in cui gli attori danno prova della loro bravura all'esterno, si entra seguendone il corteo. L'approccio è quello che Barba preferisce, creare un'attesa rifiutandosi, aspettando di essere pregati: lo illustra come la metodologia seguita nell'itinerario dell'Odin, dalla Puglia alla Sardegna, con una aspra polemica verso alcuni gruppi, abbastanza precisamente indicati, e verso gli apparati politici, dai quali Barba invita operai e contadini a staccarsi, in nome di una teoria dello scambio e della creatività sociale immediata e anche abbastanza ingenua [...]. La dimostrazione si è sviluppata in tre azioni degli attori, come sempre a un livello atletico mimico ed espressivo di altissima professionalità, intervallata da lunghi monologhi di Barba, che pur esponendo in tre tempi un copione accuratamente preparato, s'interrogava, con autentiche note di sincerità e di tormento, sul ruolo del gruppo, su cosa sia un attore, etc.
Il tutto con una attitudine ambivalente, più spiegabile al livello dell'inconscio che su quello della razionalità: da un lato egli sembra sentirsi un emarginato, un assediato in una piccola – l'unica vera – cittadella teatrale, dall'altro attacca con indubbia pesantezza non solo i gruppi di base, ma la generale concezione della politica in Italia, mostrando, tra l'altro, una conoscenza abbastanza di seconda mano.

[6] FABIO DOPLICHER, *Biennale '75: prospettive e conferme*, "Sipario", ottobre-novembre 1975.

CESARE GARBOLI[7]:

Barba è allievo di Grotowski. Ma è difficile immaginare due esseri più diversi. Grotowski è un ascetico don Chisciotte polare, dalla barbetta mefistofelica, irrequieto e nervoso, il volto antipatico e spirituale. Barba è un ispido selvaggio cotto dal sole. Grotowski è un nevrotico. Barba è per metà interamente sano, per metà interamente psicotico, come una mela spaccata in due. La voce di Grotowski è una vocetta stridula, quella di Barba è soave e chiara, dotata di un potere infallibile di fascinazione. La voce di un pastore, di un grande riformatore. La voce di un figlio, ma chiamato contro la sua volontà, suo malgrado, a un destino di padre.
È così difficile, nel nostro tempo, incontrare un uomo, che quando lo si incontra si resta colpiti come sotto la folgore del prodigio. Nella voce, come nei tratti somatici, Barba ha in comune qualcosa di Pasolini. Ma è un Pasolini diverso, senza filologia e senza letteratura. Più semplice e più completo. Uguale è la soavità, e anche la capacità di dominio psicologico sugli altri, vissuta come una vocazione fatale. Ma è assente, in Barba, quel leggero tanfo di scuola e di oratorio, di campagna e di chiesa, che Pasolini si porta dietro come lo svolazzo di una tonaca. Non è un'offesa: dei preti, dei grandi preti, Pasolini ha la stessa mancanza di gioia. Barba è diverso. È più magico, più buio. Più sciamano e stregone. Solo Ernesto De Martino riuscirebbe oggi a spiegarcelo. È di quegli uomini alla Rasputin, di una tale vitalità che più li si accoltella, più gli si spara, meno sembra che riescano a morire.
Ricchissimo di teatralità inconscia, Barba la esprime prolungandola nel corpo dei suoi attori. Nelle loro improvvisazioni assiste allo spettacolo di se stesso, alle scene della propria tortura di uomo completo e insieme diviso in due, come il giorno e la notte. S'insedia al centro del teatro come al centro della pazzia, della propria e di quella degli altri. Così la lascia esplodere e la controlla. Padroneggia se stesso e sopravvive.

[7] CESARE GARBOLI, *La buia magia*, cit.

Devo essere sincero: Barba è la prima persona che io abbia incontrato in tutta la mia vita che possiede il dono (se è un dono) di esprimere la vertigine e il capogiro della propria esistenza fisica. Come se il nostro corpo fosse un fascio di energia, una forza non si sa se sana o malata, luminosa o buia, che aspetta e teme di materializzarsi.

EUGENIO BARBA: *L'ultimo spettacolo*[8]

Nel febbraio 1969 aveva avuto luogo la prima di *Apocalypsis cum figuris*, l'ultimo spettacolo messo in scena da Grotowski [...]. [Nel 1975] Grotowski annunciò che non avrebbe più fatto spettacoli, ma continuò con un'attività alla quale dette diversi nomi. Negli anni seguenti me ne parlava delineando il contesto politico polacco, l'impatto della nuova attività sulla nuova generazione, i suoi nuovi collaboratori, le difficoltà e le iniziative degli attori che conoscevo dal tempo di Opole. Il nocciolo delle sue tensioni più intime e dei suoi discorsi era identico a quel che sottostava ai suoi discorsi di Opole. Allora la terminologia era teatrale, adesso era diversa, ma non lo trovavo strano, l'essenziale era lo stesso, come ai vecchi tempi.
Io, invece, mi inoltravo sempre più nel teatro, percorrendo regioni senza teatro, "barattando" teatro, sperperandolo in parate tumultuose o solitarie. Le tournées dell'Odin Teatret in Europa e in America Latina ci fecero incontrare i "consanguinei" sommersi dappertutto, il "terzo teatro". Mi domandavo, cercando una risposta attiva, come realizzare un teatro profondamente individualista, radicato nelle necessità più intime, che rappresenti al tempo stesso una forma di rifiuto nei confronti delle norme circostanti. Era possibile, attraverso il teatro, seguire l'esempio del Cristo nichilista di Renan?

[8] EUGENIO BARBA, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski, Bologna, il Mulino, 1998, pp.123-125.

Nel marzo del 1976 c'è la prima di *Come! And the day will be ours*.

Nel 1977, Sanjukta Panigrahi, grandissima danzatrice, una delle fondatrici della danza Orissi, ed in futuro stretta collaboratrice di Barba per l'ISTA (cfr. p. x), arriva per la prima volta ad Holstebro, per un seminario sulla danza indiana.

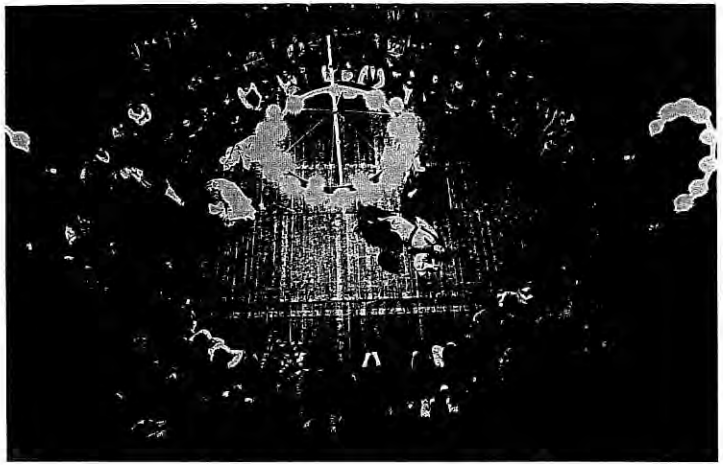
Comincia per l'Odin anche un periodo di grandi tournées, nel giugno del '76 fanno un baratto persino con una tribù di Yanomami, in Amazzonia.

Viene pubblicato, nel 1977, dalla Cooperativa editoriale Studio Forma, *Lo straniero che danza*, di Tony D'Urso e Ferdinando Taviani, immagini e testi dell'Odin nei suoi viaggi lontano dall'ambiente teatrale, presto tradotto in francese.

Nel '79 viene pubblicato, in inglese, in Danimarca, *The Floating Islands*, di Eugenio Barba.

Incontro di Ayacucho, 1978. Al centro, Else Marie Laukvik, a sinistra, seduta, Silvia Ricciardelli. Sul fondo, Roberta Carreri (con il cilindro) e Tage Larsen (sui trampoli) (foto di Peter Bysted).

Divinità e ferocia
Il 19 novembre del 1978, in Guyana, i 911 membri della setta "Tempio del Popolo", guidati dal loro fondatore, si tolgono la vita col cianuro. Sono 293 donne, 398 uomini, 219 bambini.



Come! and the day will be ours. Tage Larsen, Else Marie Lukvik, Iben Nagel Rasmussen (foto di Tony D'Urso).

Come! And the day will be ours è lo spettacolo di questo periodo – lo spettacolo principale, al chiuso, che non parte da materiali precostituiti. Col passare degli anni è sempre più difficile definire la differenza tra lo spettacolo "centrale" e gli altri, tuttavia è una differenza chiaramente percepibile e importante.

Come! era stato composto fra l'estate del 1974 e la primavera del 1976, a diverse riprese, nella vasta sala di un'ex manifattura di tabacco a Carpignano Salentino (Italia); a Holstebro; in uno stanzone a Ollolai, nelle montagne della Barbagia, in Sardegna.

Viene rappresentato 180 volte fra il maggio 1976 e il giugno 1980.

Gli attori: Roberta Carreri, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Tom Fjordefalk, Tage Larsen, Torgeir Wethal.

È pensato per 120 spettatori.

La situazione: "Un piccolo circo bianco, sedili di velluto rosso. Terre di frontiera. Il primo spettacolo dell'Odin sulla Storia. Uno scontro di popoli e di culture. Ciascun attore è come se incarnasse una schiera, una tribù, una folla di emigranti. Ogni azione è il distillato di un episodio storico, lo schema d'una battaglia, di un'imboscata, di un mutamento sociale, di un'acculturazione violenta, di un massacro attestato dai documenti. Il tema è la seduzione e le stragi che avvengono nell'incontro tra le civiltà"[9]. Gli attori indossavano abiti occidentali, vagamente evocativi dei coloni nordamericani, oppure abiti non da indiani, ma da indios, piuttosto, coperte e colori sudamericani. All'interno di questo "scontro di popoli e culture" c'era una ragazza che accettava di venire rivestita di abiti "da bianchi", le venivano scoperte le spalle, veniva trasformata in prostituta. C'era uno sciamano che lasciava cadere il suo tamburo. C'era molta violenza, e c'era la sensazione di una chiave politica troppo facile dello spettacolo (bianchi cattivi contro indiani perseguitati) che poi si crepava, si sfaldava senza trasformarsi, lasciandosi dietro il disagio di quando sei consapevole di qualcosa di importante che ti è sfuggito, di aver perso qualcosa che forse era persino essenziale, ma non sai bene cosa sia.

FRANCO QUADRI: *Il tema dell'autobiografia*[10]

> Se il tema della conoscenza può riferirsi, assieme alla purezza intatta di Kaspar Hauser, al mestiere stesso dell'attore con tutte le sue potenzialità di riempimento, e tocca alla base gli esponenti dell'Odin, il dilemma tirannia-libertà prelude in qualche modo alla meditazione di *Come! and the day will be ours*, dove il conflitto mette di fronte agl'indiani, snidati dalle loro terre, la protervia dei conquistatori americani guidati (al disastro) dal generale Custer. Un'altra pagina di storia quindi, rivissuta sulla propria pelle e resa emblematica da un gruppo di teatranti che vi ritrovano la propria emarginazione.
> In effetti con *Come!* l'Odin entra dichiaratamente nel periodo autobiografico. Con *Min Fars Hus* parallelamente, quattro anni prima, s'era affacciato alla ribalta il motivo delle biografie, che dopo Dostoevskij avrebbe toccato Marco Polo (*Il Milione*) per culminare in *Ceneri di Brecht*. Ma fino a che punto è possibile distinguere la biografia (di altri) dall'autobiografia?

[9] FERDINANDO TAVIANI, *La leggenda nera*, in EUGENIO BARBA, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996, p. 294.

[10] FRANCO QUADRI, *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 50-51.

Quando è un artista, o son più artisti, a *raccontare* un altro artista (e in tutti questi casi il soggetto è uno scrittore), l'autore che lavora su un autore si trova inevitabilmente a esporsi in prima persona, a narrare sotto altre spoglie anche il proprio tormento creativo. Anche per questo, a partire da *Min Fars Hus*, a Barba bisognoso di rivelare se stesso negli altri non basta più comunicare servendosi di un teatro preesistente. Ma passando alla fase più che della scrittura dell'invenzione a tutti i livelli, i livelli espressivi s'incrociano e s'accumulano. Il personaggio storico messo in scena assomma alla propria identità quella del regista-autore – sempre presente a ogni recita tra gli spettatori come stimolatore e censore rigoroso –, il quale ne delega stabilmente il ruolo a uno dei suoi attori – per diritto l'alter ego di Barba, Torgeir Wethal –, il quale racconta a sua volta anche se stesso, e i suoi compagni [...]. Si moltiplicano così le possibilità d'interpretazione, mentre s'ingenera uno stato di ambiguità, riprodotto anche negli schemi espositivi della pièce, perché il protagonista si trova in genere conteso tra due situazioni: due donne come in *Min Fars Hus* o nel *Brecht*, ma anche due piani narrativi [...].

EUGENIO BARBA: *Possiamo abbandonare un mondo di cui conosciamo le regole*[11]

Possiamo vivere in un mondo di cui conosciamo le regole. Oppure possiamo abbandonarlo, questo mondo, e partire.
Allora cosa incontriamo? Incontriamo uomini che non riconoscono la nostra moneta.
Hai in mano quel che altrove è definita la tua arte, come un'antica moneta di rame, rara, mutata dal tempo, dall'uso delle generazioni, corrosa dalla terra che la teneva nascosta. Le figure delle sue due facce ora sono un enigma. La moneta è ormai divenuta un oggetto tanto più prezioso quanto meno può essere usato.

[11] EUGENIO BARBA, *Radici e foglie*, programma di sala per *Come! and the day will be ours*. Ora in EUGENIO BARBA, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1993.

Circolava sulle piazze, in mano a chi comprava e vendeva. Ora sta sui tavoli dei numismatici, nelle vetrine dei musei.
Tu vuoi sottrarla a questo che apparentemente è il suo mondo definitivo. La porti sui luoghi dove fu originariamente coniata, come per restituire un frammento del passato a un presente che gli dia vita. Ma qui nessuno può ormai riconoscerla per qualcosa che gli appartiene. È giusto, dovevi immaginartelo. Allora puoi tornare indietro, tenendoti ben stretta la tua moneta. Oppure puoi restare, decidere di usarla, di scambiarla. Ormai sai, però, che non conteranno né gli anni della ricerca, né i cataloghi specializzati, e che il suo valore coinciderà con ciò a cui materialmente si riduce: al peso del suo rame.
Il cerchio del teatro può essere rotto. Il tuo teatro può essere usato come oggetto di scambio in una realtà senza teatro, di fronte a uomini che desideri incontrare, che hanno necessità diverse dalle necessità che ti muovono. Puoi fare non dico dialogare, ma appena avvicinare queste diverse necessità altrimenti distanti.
Devi però riscoprire una nuova umiltà: essere uno straniero che danza.

si sono incarnate, diventando corpi viventi, quando, nelle università, insieme ai nostri spettacoli abbiamo tenuto dei seminari [...]. Alcuni dei miei compagni mi hanno fatto notare come noi avessimo in realtà una grande responsabilità, perché provocavamo crisi, lasciando poi una specie di terremoto, e i superstiti abbandonati a loro stessi. I miei compagni mi facevano giustamente notare che dovevamo continuare ad avere rapporti con questi gruppi, permettere un dialogo che anche per noi sarebbe stato utile e interessante [...].
Ci siamo resi conto che eravamo molto più forti di quanto pensassimo. Quando ci incontravamo con le persone era come se il nostro gruppo emanasse una specie di forza di cui fino ad ora non eravamo coscienti. Ma allora ci siamo detti: questa forza bisogna investirla, darvi un senso, dirigerla, bisogna che venga impegnata in qualcosa che abbia un senso anche per gli altri.

Giorgio Strehler parlerà addirittura, in questi mesi, di una "linea Artaud-Grotowski-Barba" che definirà "anarco-fascista"[2] (nel novembre '96, Strehler ospiterà l'Odin Teatret, con lo spettacolo *Kaosmos* al Piccolo di Milano).

A partire dal 1976 vengono organizzati, per lo più con la direzione di Eugenio Barba, una serie di grandi incontri internazionali di "teatro di gruppo", a Belgrado, a Bergamo, ad Ayacucho (in Perù), a Madrid, a Lekeitio (nei Paese Baschi). La scoperta di una consanguineità tra il famoso gruppo danese e i più oscuri o giovani gruppi italiani, sudamericani, etc., viene sancita da uno scritto di Barba che diventerà subito molto famoso, e susciterà rabbia e sospetto, come pure amore e senso di appartenenza: *Il terzo teatro*.

EUGENIO BARBA: *Terzo Teatro*[3]

Esiste, in molti paesi del mondo, un arcipelago teatrale che si è formato in questi ultimi anni, pressoché

[2] Sulla accesa discussione soprattutto italiana del periodo cfr., oltre al già citato *Crocevia del ponte d'Era*, di Mirella Schino, un articolo di Ugo Volli per "la Repubblica" del 12 settembre 1977.

[3] *Terzo Teatro* è forse lo scritto più diffuso di Barba, quello che ha prestato un nome ad un intero movimento teatrale, diffuso in tutto il mondo, e che ha suscitato le reazioni più intense e anche più violente. È stato scritto come documento interno per l'incontro di gruppo di Belgrado, ed è stato pubblicato per la prima volta in "International Theatre Information", Parigi 1976. Lo si può leggere, tra l'altro, in EUGENIO BARBA, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, cit., pp.165-167. L'importanza di questo periodo di riconoscimento "tra consanguinei", che ha la sua acme tra la metà degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, gli odi, anche passionali, che suscita, e, naturalmente il riconoscimento, l'imitazione, l'amore, il rivolgersi all'Odin come ad un modello, l'intelligenza e l'impulsività cieca che divampano dalla ribellione teatrale e politica degli anni Settanta, sono temi fondamentali per capire l'Odin e Barba nella storia di quegli anni, ma esulano dalla linea limitata che qui è stata prescelta, che è quella degli spettacoli. Cfr. in proposito MIRELLA SCHINO, *Il crocevia del ponte d'Era*, Roma, Bulzoni, 1996, in particolare pp. 41-65; e FERDINANDO TAVIANI, *Contro il mal occhio*, L'Aquila, Textus, 1997, in particolare pp. 35-48.

ignorato, sul quale poco o nulla si scrive, per il quale non si organizzano festival né si scrivono recensioni [...]. Il Terzo Teatro vive ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura, un teatro di persone che si definiscono attori, registi, uomini di teatro, quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di formazione o per il tradizionale apprendistato teatrale, e che quindi non vengono neppure riconosciuti come professionisti.
Ma non sono dilettanti. L'intero giorno è per loro marcato dall'esperienza teatrale, a volte attraverso ciò che chiamiamo il training, o attraverso spettacoli che debbono lottare per trovare il loro pubblico. Secondo i tradizionali metri teatrali, il fenomeno può apparire irrilevante. Da un punto di vista diverso, però, un Terzo Teatro lascia pensare.
Isole senza contatto l'una con l'altra, in tutta Europa, in America del Nord, in Australia, in Giappone, dei giovani si riuniscono e formano dei gruppi teatrali che si ostinano a resistere.
Ma possono sopravvivere soltanto a due condizioni: o salendo a sistemarsi nelle regioni dei teatri riconosciuti, accettando le leggi della domanda e dell'offerta teatrale, con i gusti correnti, con le preferenze degli ideologi politici e culturali, con l'adeguarsi agli ultimi risultati acclamati: oppure riuscendo, per la forza di un lavoro continuo, a individuare un proprio spazio, per ognuno diverso, cercando l'essenziale a cui restare

fedeli. Forse è qui, nel Terzo Teatro, che è dato di vedere, aldilà delle motivazioni a posteriori, ciò che costituisce la materia vivente nel teatro, un lontano senso che attira al teatro nuove energie e che – malgrado tutto – lo fa essere ancora vivo nella nostra società.
Diversi uomini, in diverse parti del mondo, sperimentano il teatro come un ponte – sempre minacciato – fra l'affermazione dei propri bisogni personali e l'esigenza di contagiare con essi la realtà che li circonda. Perché proprio il teatro come mezzo di cambiamento, quando siamo coscienti che sono ben altri i fattori che decidono della realtà in cui viviamo? Si tratta di una forma di accecamento? Di una menzogna vitale? Forse per loro "teatro" è ciò che permette di trovare il proprio modo di essere presenti – che i critici chiamerebbero "nuove forme espressive" – cercando rapporti più umani tra uomo e uomo, nell'intento di realizzare una cellula sociale le cui intenzioni, le aspirazioni, le necessità personali cominciano a trasformarsi in fatti.

Tra il maggio del 1974 e il settembre del 1975, l'Odin Teatret trascorre complessivamente circa dieci mesi in Italia: da maggio ad ottobre in Salento, a Carpignano Salentino; nella primavera del '75 nella provincia di Bergamo e in Sardegna; tra il luglio e il settembre del 75 di nuovo a Carpignano, per un mese, e ad Ollolai, in Barbagia (Sardegna). Gli attori dell'Odin hanno tutti imparato l'italiano.

In Italia si va formando una rete di "gruppi fratelli", di giovani gruppi teatrali interessati ad imparare dall'Odin, che ne organizzano quindi tournées e permanenze. Per alcuni, critici o altri teatranti, sono invece dipendenti dall'Odin e suoi imitatori.

La presenza dell'Odin in località così marginali come il Salento o la Barbagia crea domande, stupore, polemiche, garbate perplessità. Durante il soggiorno italiano Torgeir Wethal gira una novella cinematografica, *Vestita di bianco*, con Iben Nagel Rasmussen. Un film (*In cerca di teatro*) della Televisione Italiana, regia di Ludovica Ripa di Meana, documenta le attività dell'Odin nella fase finale della sua permanenza in Salento del '74.

In Salento, a Carpignano, si definisce inoltre la pratica del baratto del teatro, che l'Odin continuerà e svilupperà negli anni seguenti, e che verrà ripresa da molti gruppi europei e latino-americani. Baratto: cioè scambio di manifestazioni spettacolari. L'Odin, su invito di una comunità (un paese, un ospedale, un carcere, una scuola...) si reca offrendo il suo lavoro, e chiedendo in cambio una manifestazione della cultura del gruppo ospitante. Di questa pratica si può vedere l'illustrazione in un film di Torgeir Wethal, *Sulle due sponde del fiume*, 1978. Il "baratto" è un modo di sfuggire, di tanto in tanto, sia alla logica del mercato, della vendita degli spettacoli, che a quella del dono. È una strategia il cui valore essenziale sta nella episodicità, nella capacità di interrompere un sistema di vita facendone vedere saltuariamente un altro.

Eugenio Barba e Ferdinando Taviani (di spalle), Lecce, settembre 1973, nel corso di una presenza dell'Odin Teatret presso l'Università di Lecce, con *Min fars hus*. È la tournée che prepara la permanenza a Carpignano Salentino nel '74 (foto di Giuliano Capani).
Durante la lunga permanenza dell'Odin in Italia tra il 1974 ed il 1975, comincia la collaborazione con Ferdinando Taviani, che con gli anni diventa parte integrante dell'Odin Teatret con un ruolo di consigliere letterario.

Torniamo al 1974, e alla preparazione dello spettacolo che fu uno dei risultati della permanenza dell'Odin a Carpignano Salentino: *Il libro delle danze*.

TORGEIR WETHAL (attore dell'Odin dal 1964)[4]

> Andammo a Carpignano, e dopo un po' cominciammo a lavorare su uno spettacolo di danze. Non desideravo farlo. In parte, credo, perché era un po' che non facevo training. Avevo ben poco da offrire. Creai tre brevi frammenti di danza, e poi quella che divenne la danza finale come una sorta di obbligo [...]. Il "Nano" all'inizio non esisteva. Non ricordo quando è apparso, forse quando abbiamo cominciato a lavorare per strada, comunque dopo un po'. Non ricordo neppure di chi fu l'idea, se fu Eugenio a suggerirmelo, o fui io stesso, o qualcun altro, o se fu a causa di un personaggio di un libro che mi ossessionava da anni, *Il nano*, di Lagerkvist, uno dei più incredibili personaggi mai creati. *Pensavo* a questo personaggio, non è che volessi rifarlo.
> Ma quando il mio personaggio divenne il "Nano" all'improvviso si fusero insieme cose, necessità, che da molto tempo erano in ballo.
> Inizialmente era stata solo una danza tecnica, senza significati. Ma poi i diversi elementi si svilupparono e cambiò anche la qualità, divenne diversa, con tutta un'altra forza trainante, continua, che non sono capace di definire. Era qualcosa che aveva a che fare con la rabbia [...].
> C'è stato un momento in cui ho capito che non potevo chiamare "spettacoli" delle performances come *Il libro delle danze* o *Il Milione*, perché erano stati costruiti tecnicamente. Imparavamo delle danze – due passi a sinistra, uno in avanti – e poi lentamente, ma con sicurezza, veniva fuori la partitura. Posso portare i miei personaggi in questi due spettacoli, il Prete ed il Nano, fuori, per strada, usarli in contesti non predeterminati. Hanno una loro "vita". È come se non potessero essere usati scorrettamente. Hanno un intero arsenale di possibilità che viene dalle rispettive nature, a cui possono attingere.
> Per molto tempo ho sottovalutato questo modo di lavorare. Mi sembrava poco genuino, non abbastanza serio. Ma forse si tratta di un modo di lavorare che diventa genuino e serio a dispetto di se stessi.

[4] TORGEIR WETHAL, in *Erik Exe Christoffersen, The actor's way*, London and New York, Routledge, 1993, pp. 118-119.

Inizia la creazione, all'Odin, di una serie di spettacoli "diversi", oltre a *Come! And the day will be ours* (Vieni! e il giorno sarà nostro), che sarà lo spettacolo centrale di questo periodo. Spettacoli diversi perché nascono, per lo più, da esigenze esterne: come presentarsi in ambienti in cui il teatro non esiste, per esempio. Cosa fare in situazioni in cui gli spettatori diventano migliaia. Ma sono diversi anche per motivi tecnici, perché vengono fuori – per lo più – come montaggi di training individuali o di danze o azioni puramente tecniche.

Nasceranno così gli spettacoli di clown: *Johann Sebastian Bach*, *Callot Parade*, *Gøgler og Spaghetti* (Saltimbanchi e spaghetti); e anche, nel 1975, *Il libro delle danze*, di cui ha parlato Torgeir Wethal, che era un montaggio di frammenti del training dei diversi attori, con un finale che trasformava in una scena intensamente drammatica il training acrobatico di Torgeir Wethal. Nel '78 ci sarà *Il Milione*, "viaggio tra i carnevali delle culture": frammenti di teatri orientali, ricostruiti a grandi linee dagli attori dell'Odin, figure sui trampoli, e danze di tutti i tipi, sfilavano dinanzi agli occhi di un pretino soddisfatto, che si godeva, e sotto l'apparenza accattivante e colorata, di intratenimento, dei diversi "numeri", stava nascosto un cuore più vulnerabile, il racconto di uno sgomento timido provato un tempo di fronte a tanta grandezza estranea. Un tema ironicamente autobiografico raccontato attraverso la figura del piccolo prete, così fragilmente entusiasta di fronte ai grandi mostri pericolosi che abitavano il palcoscenico. L'anno prima, nel '77, era nato *Anabasis*, spettacolo di strada, una invasione carnevalesca, militarescae saltuariamente amichevole degli spazi. A partire dalla permanenza a Carpignano del '74, infatti, l'Odin aveva preso l'abitudine di presentarsi o ad accomiatarsi da una città con una parata.