



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

**DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:
ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA
MUSICA**

**DIPARTIMENTO DI DISCIPLINE LINGUISTICHE E
LETTERARIE**

**CORSO DI LAUREA TRIENNALE IN:
DISCIPLINE DELLE ARTI, DELLA MUSICA E DELLO
SPETTACOLO**

**Attraverso le sperimentazioni dell'Odin Teatret. Lo stile
di Eugenio Barba nei primi anni del suo
teatro-laboratorio (1964-1976)**

Relatrice:
Professoressa Paola Degli Esposti

Laureando: Leonardo Zanandrea
Matricola n.: 1125330

Anno Accademico
2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE.....	2
PRIMO CAPITOLO. L'ODIN A HOLSTEBRO.....	4
❑ Breve introduzione e antecedenti.....	4
❑ Le fonti ispiratrici dell'Odin.....	8
SECONDO CAPITOLO. L'ODIN TEATRET DAL 1964 AL 1976.....	18
❑ <i>Ornitofilene</i> (1964).....	18
❑ <i>Kaspariana</i> (1966).....	28
❑ <i>Ferai</i> (1969).....	34
❑ <i>Min Fars Hus</i> (1972).....	40
❑ <i>Come and the day will be ours</i> (1976).....	47
CONCLUSIONE.....	52
❑ Il linguaggio di Eugenio Barba da Grotowski all'Odin.....	52
❑ Il baratto, un importante scambio culturale.....	54
❑ Il testo in scena e il <i>training</i>	58
BIBLIOGRAFIA.....	62

INTRODUZIONE

Al centro dello studio compiuto con questo elaborato vi è il metodo impiegato da Barba durante le varie sperimentazioni all'interno del suo teatro-laboratorio. La critica spesso analizza tale metodo in connessione con le modalità impiegate da Barba per affrontare il problema relativo alla lingua nei suoi spettacoli, che si riflette su parola e gesto. Spesso la volontà di Barba di proporre uno spettacolo in una lingua diversa da quella parlata nel luogo dell'esibizione è vista come un atto coraggioso. Dopo avere visionato le varie fonti, avendo analizzato nei dettagli come gli spettacoli dell'Odin sono stati costruiti, ho preso in esame come queste problematiche siano state affrontate e quali siano stati gli *escamotage* impiegati dal regista per la realizzazione delle sue messinscene.

Dall'evoluzione dello stile di Barba negli anni è ben comprensibile come la sua ricerca riesca a diventare un tassello importante di quella che Grotowski ha chiamato «Seconda Riforma del teatro»¹, assieme a quelle del Living Theatre, di Peter Brook, nonché dello stesso Grotowski. Con questa riforma infatti il teatro attraversa un mutamento per quanto concerne il concetto e le modalità di rappresentazione a teatro, andando a incidere sulla concezione di recitazione che si struttura in maniera assai distante dall'idea tradizionale di interpretazione come imitazione e finzione. Nella seconda metà del Novecento, come esemplificato dalla prassi dell'Odin, i gruppi teatrali si pongono anche il problema dell'uso che si può fare del teatro; diventa importante rappresentare il rapporto dell'individuo con la società e il teatro assume così un ruolo importante, a tal punto da manifestarsi talvolta come critica sociale.

Questa tesi comincia con una breve descrizione della storia del gruppo, segnalando come si sia organizzato dall'arrivo del regista in Norvegia e offrendo un *excursus* sulla sua primissima formazione. Si sono messi in luce il primo nucleo di quattro attori dell'Odin e le varie vicissitudini che il gruppo deve affrontare nei primi anni, i più difficili per la sopravvivenza della loro impresa, anche dal punto di vista economico. Segue una breve descrizione di quelli che sono stati sul piano teorico i punti saldi di Barba, dai maestri del Teatro d'Arte di Mosca, Stanislavskij e Mejerchol'd, al regista polacco con il quale Barba ha potuto collaborare direttamente, Grotowski.

Nella ricerca si sono presi in esame cinque spettacoli dell'Odin allestiti tra il 1964 al 1976, in cui l'evoluzione dello stile dell'Odin segue un percorso ben marcato di spettacolo in spettacolo. Lungo questo itinerario è stato possibile constatare in che modo Barba abbia sviluppato negli anni il suo stile, in particolare nel passaggio tra le messinscene di *Ferai* (1969) e *Min Fars Hus* (1972). Proprio il cambiamento che avviene nella scena barbiana è sintetizzato nella conclusione, a chiusura della tesi, in cui si esaminano riflessioni sul baratto come rapporto tra varie culture, sul *training* e quindi sulle improvvisazioni portate avanti durante le prove.

¹ Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale*, Bari, Laterza, 2007, p. 3.

Ornitofilene (1964) è stato il primo spettacolo prodotto dall' Odin e ha segnato il trasferimento del gruppo dalla Norvegia alla Danimarca. L'espatrio è motivato da diverse necessità, qui analizzate, pur non essendo stato indolore, come dimostrano i rapporti tesi con la comunità di Holstebro, la nuova sede.

Nel 1966, *Kaspariana* diventa il primo spettacolo creato nella cittadina danese. Con questo allestimento Barba ha l'occasione di riprendere un evento storico, ovvero la storia di Kaspar Hauser, della quale sfrutta la valenza leggendaria. Lo spettacolo seguente, *Ferai* presenta significa per Barba e per il suo consulente letterario la svolta per creare uno spettacolo dalla fusione di due racconti. È anche l'occasione per l'Odin di affermarsi sulla scena e uscire dall'anonimato e nel durante il quale Barba sviluppa il suo stile personale.

Min Fars Hus, è probabilmente lo spettacolo più importante per quanto riguarda i primi anni del gruppo. Ho cercato di evidenziare gli elementi della vita di Dostoevskij e dei suoi romanzi selezionati da Barba e resi il fulcro della trama dello spettacolo.

Infine *Come! And the day will be ours* è l'ultimo spettacolo preso in esame. Questo spettacolo è un punto d'arrivo per quello che si può considerare l'Odin delle origini, allestimento nel quale si può constatare l'esito di una lunga fase di lavoro in cui le sperimentazioni di Barba hanno preso forma e assieme ad esse si è consolidato il *modus operandi* del regista.

Ringraziamenti

Ringrazio innanzitutto la professoressa Degli Esposti, relatrice di questa tesi che ha seguito con pazienza il mio lavoro in questi mesi. Ringrazio inoltre Simone Dragone, responsabile del sito odinteatret.dk, dal quale ho avuto preziose indicazioni nel momento in cui il sito dell'Odin è risultato inaccessibile.

PRIMO CAPITOLO

L'ODIN A HOLSTEBRO

Breve introduzione e antecedenti

L'Odin Teatret, un'istituzione culturale che ormai opera da mezzo secolo, non ha messo facilmente le sue radici a Holstebro, ma si è evoluto a partire da una ristrettissima cerchia di persone, che alcuni coraggiosi visionari hanno voluto inizialmente sostenere. Il primo decennio dell'Odin, è stato infatti segnato da difficoltà economiche, difficoltà di affermarsi, disagi interni al gruppo. Per riuscire a portare avanti il progetto dell'Odin sono stati necessari la caparbia e il temperamento di chi ha tenuto le redini del gruppo, la fiducia degli attori, e degli intellettuali che hanno affiancato l'Odin.

Eugenio Barba, fondatore della compagnia, nasce a Gallipoli nel 1936, si trasferisce molto presto in Norvegia, nel 1954 dove frequenta l'Università di Oslo; poco tempo dopo, nel 1961, si reca a Varsavia alla Scuola statale del teatro, seguendo il teatro diretto da Grotowski fino al 1964. Al termine di un viaggio in India, decide di tornare in Norvegia per lavorare; cerca di appoggiarsi ad attori professionisti per fondare un teatro nuovo, ma non vi sono interessati al progetto. In generale il desiderio di "sperimentazione" non sembra emergere dalle compagnie filodrammatiche e, forse, non molte di queste sono interessate a investire, rischiare e credere in un progetto difficile all'interno del quale le probabilità di passare all'ambiente professionale non lasciavano spazio a illusioni. Barba chiede così la lista dei giovani che occupano non sono stati accettati dalla scuola drammatica e da lì comincia il suo progetto².

All'interno dell'Odin si rileva da subito una disciplina da rispettare, infatti non molti attori decidono di restare. L'Odin Teatret nasce a Oslo il primo ottobre del 1964, i fondatori sono oltre a Eugenio Barba, Else Marie Laukvik (ancora presente) e Torgeir Wethal (presente fino alla morte, nel 2010). Ben presto si aggiungono altri componenti, Tor Sannum e Anne-Trine Grimnes. I cinque operano in serie difficoltà economiche; il teatro vive di fondi provenienti dai lavori che occupano i suoi componenti all'esterno dell'ambito teatrale, e si stabilisce in sedi diverse prese in affitto o occupate clandestinamente.

Eravamo in cinque nel 1964, io e quattro giovani rifiutati dalla State Theatre School di Oslo, in Norvegia, tra cui Torgeir Wethal e Else Marie Laukvik che sono rimasti al mio fianco. Abbiamo fondato una società per azioni e abbiamo diviso le azioni tra di noi perché la terra appartiene a coloro che lo coltivano. Abbiamo dato al nostro teatro il nome di Odino, un dio nordico che scatena le sue forze oscure per distruggere o dare conoscenza. Eravamo un piccolo gruppo amatoriale curioso e ingenuo. Amavamo viaggiare nel regno dei morti: la storia del teatro. Eravamo convinti che dovevamo pagare di tasca nostra per il teatro che volevamo fare. In silenzio, con il rigore trappista, abbiamo

² Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 27.

fatto i primi passi come autodidatti verso una conoscenza che è diventata anche la conquista della nostra differenza³.

Come a tempo debito denuncia anche Jens Bjørneboe, Barba ben presto si accorge che a Oslo il suo teatro non potrà progredire. Deve lavorare come addetto alle pulizie per mantenere il suo teatro “dilettantistico”; seppure l’Università di Aix-en-provence gli abbia offerto un posto da docente, il teatro di Oslo si è limitato a offrirgli un posto da macchinista. Bjørneboe commenta a riguardo: «a Oslo non poteva continuare a lavorare. In questa nazione era impossibile. [...] La verità pura e semplice è che non abbiamo voluto tenercelo»⁴.

Barba cerca così di trasferire il teatro in altre città della Norvegia, con la collaborazione di Christian Ludvigsen (consulente letterario dell’Odin per vent’anni, un nome essenziale per la sopravvivenza dell’esperienza di Barba); sembra esserci la possibilità di trasferirsi anche ad Århus, la seconda città più importante della Danimarca, e il maggiore centro dello Jutland.

Eugenio Barba, in realtà, comincia a tastare il “terreno danese” già nel 1964, quando, durante un soggiorno in Danimarca, si confronta con Jess Ønsbro, redattore della rivista “Vindrosen”. È Ønsbro a fare il nome di Christian Ludvigsen, per quanto riguarda un possibile referente del teatro di Barba (Ludvigsen al tempo insegnava all’Istituto di Drammaturgia all’Università di Århus). La cittadina di Århus infatti sembra essere il posto adeguato, ad Århus è presente un’università e si riscuote un interessamento per la fondazione di un teatro⁵.

Christian Ludvigsen prova così in uno scambio di lettere a convincere Edvin Tiemroth, il direttore del teatro di Århus, a coinvolgere Eugenio Barba in una scuola teatrale presso il suo teatro, ma l’artista italiano rinuncia. Il rifiuto di Barba della possibilità di insegnamento ad Århus dimostra la tenacia del regista verso il progetto creativo dell’Odin, un progetto che inizialmente sembrava incerto di fronte alla possibilità di insegnare teatro ad Århus. Se Eugenio Barba avesse dovuto integrare la sua esperienza teatrale con un teatro già formato, non avrebbe potuto imporvi la sua visione personale. La situazione cambia quando Inger Landsted, una infermiera amante del teatro che aveva assistito a *Ornitofilene* a Viborg, riferisce della situazione dell’Odin al sindaco di Holstebro, Kaj K. Nielsen, e al capo amministrativo, Jens Johansen.

³ «We were five in 1964, myself and four youngsters rejected by the State Theatre School in Oslo, Norway, including Torgeir Wethal and Else Marie Laukvik who have remained at my side. We founded a joint-stock company and divided the shares among ourselves because the earth belongs to those who till it. We gave to our theatre the name of Odin, a Nordic god who unleashes his dark forces to destroy or give insight. We were a tiny curious and naive amateur group. We loved travelling in the realm of the dead - the history of theatre. We were convinced that we had to pay from our own pocket for the theatre we wanted to make. In silence, with trappist rigour, we took our first steps as autodidacts towards a knowledge that also became the conquest of our difference», Lettera di Eugenio Barba del 29 marzo 2019, *Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium*, <http://odinteatret.dk/news/eugenio-barba-leaves-the-direction-of-the-nordisk-teaterlaboratorium/>, ultimo accesso 12/08/2021.

⁴ Jens Bjørneboe, *Om Brecht (II)*, in Franco Perrelli, *Gli spettacoli di Odino*, Bari, Edizioni di Pagina, 2013, p. 23-24.

⁵ Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco*, cit., p. 35.

Barba viene contattato dalla Landsted, che gli propone il trasferimento nella cittadina danese; dopo la trattativa accetta l'offerta, asserendo che però avrebbe bisogno di 100.000 corone per spostare il suo teatro. La decisione finale della giunta fu di offrire all'Odin come sede un ex stabilimento agricolo a Særkjærgard, in più la somma di 110.000 corone per il rinnovamento dei locali e, infine, 75.000 corone di sovvenzione annuale. Barba si trova da subito davanti a un imponente problema linguistico; la risposta a questo punto di svantaggio è un tipo di recitazione dove la parola non è importante per il risultato della messa in scena. La storia della prima decade del teatro di Barba si plasma infatti di fronte a tale situazione con una ricerca un tipo di comunicazione al di là delle parole.

A Holstebro il lavoro dell'Odin veniva visto con sconcerto, non solo dagli spettatori comuni ma anche dal mondo del teatro professionistico in generale. Barba ricorda che l'Odin è sopravvissuto grazie all'aiuto delle autorità come il sindaco Nielsen, che difende l'iniziativa dell'Odin, e di un critico, Jens Kruuse, che appoggia l'Odin con una recensione dello spettacolo *Ornitofilene* (1965), parlando di un rinnovamento della scena danese. Parallelamente alla questione dei contributi, anche lo scenario politico si rivela fondamentale, soprattutto quello degli anni che vengono trattati, perché al tempo la corrente politica del rindalismo rilegava l'arte ad un ambiente elitario.

Da alcuni documenti possiamo apprendere che le sovvenzioni non coprono neanche la metà delle spese dell'Odin, che si ritrova spesso a affrontare problemi economici. L'Odin cerca così varie forme di finanziamento, dai seminari alla pubblicazione di una propria rivista.

Eugenio Barba fa notare i risultati nella rendicontazione dell'Odin: il teatro-laboratorio di Barba, infatti, in pochi mesi viene notato e riceve più fondi da istituzioni esterne al comune, inoltre guadagna dal proprio lavoro, aumentando la disponibilità economica ottenuta al suo arrivo a Holstebro. In questo rapporto tra L'Odin e la città tutti prendono voce: fabbri, stagnai, critici, i cittadini si mostrano molto interessati a come vengono spesi i fondi e a comprendere se il nuovo teatro laboratorio possa funzionare e servire alla comunità. L'Odin non viene spazzato via solo perché gli amministratori di Holstebro hanno la lungimiranza e la costanza di resistere alle polemiche. Al di là di quelle che sono le critiche del momento, negli anni la città cambia, Marc Fumaroli, nell'intestazione dello spettacolo di *Kaspariana* scrive che Holstebro

è una città danese con ambizioni simili a una città-stato del rinascimento italiano, dove l'affermazione dell'economia borghese è accompagnata dai sogni di splendore artistico. [...] I padri della città di questa piccola città di provincia hanno costruito uno dei due teatri più grandi della Danimarca, [...] sovvenzionano una buona orchestra amatoriale e progettano di installarne una professionale⁶.

⁶ «Holstebro is a Danish town which nourishes ambitions rather like those of an Italian Renaissance city-state, where the rise of bourgeois economics was accompanied by dreams of artistic splendor. [...] The city fathers of this small provincial town have built one of the two largest stages in Denmark, [...] they subsidize a good amateur orchestra and plan to install a professional one». Marc Fumaroli, Frank Paul Bowman, *Eugenio Barba's "Kaspariana"* in «The Drama Review», Vol. XIII, n. 1, Autumn, 1968, p. 46.

Guadagnando mano a mano l'appoggio delle autorità cittadine, e degli intellettuali, L'Odin fa conoscere la sua forma di Teatro-Laboratorio, nella quale la produzione si spinge al di là della *performance*, anche attraverso dei seminari. Basti pensare che appena dopo solo 2 settimane dall'arrivo a Holstebro, l'Odin organizza il suo primo seminario, che vede la presenza di Grotowski, Cieślak, e Stanisław Brzozowski, al quale assistono 30 persone (un'*audience* incoraggiante in un contesto provinciale, per un'attività di questo genere fondata su un'estetica del tutto innovativa). I seminari si susseguono con cadenza biennale negli anni e dal 1966 al 1969 alcuni sono tenuti da Grotowski in presenza degli attori dell'Odin. Nei primi mesi del 1969 si abbattono nuove critiche sul teatro di Barba e giunge un'altra crisi legata ai fondi, dovuta a un taglio del "fondo culturale interscandinavo". Si interessano alla sopravvivenza del teatro un famoso attore di Copenaghen, Ove Sprøgoe, nonché Knud Schönberg, critico teatrale. Dopo aver fatto un appello per aiutare l'Odin Teatret, Sprøgoe cerca di organizzare uno spettacolo con alcuni attori per ricavare dei fondi ed evitare la chiusura dell'Odin. Anche Ove Nielsen si espone una lettera al ministero degli affari culturali, che pubblica su un quotidiano. Infine sono in sessantuno a firmare un appello per mantenere l'Odin Teatret, ma trattandosi solo di persone interne al teatro la risposta della collettività di Holstebro arriva prontamente: «Rappresentano l'evidente difesa dei propri interessi a spese dei contribuenti di Holstebro»⁷, esortano poi i privati a cui interessa l'Odin a donare fondi anziché chiederli ai contribuenti.

Pierfranco Zappareddu, regista teatrale, nel 1973 decide di intraprendere un viaggio di formazione a Holstebro, dove riesce a presentarsi al regista salentino per proporgli un tour in patria (in Salento, e in Sardegna). Nel gennaio del 1974, l'Odin si trova in Sardegna affrontando un pubblico ancora diverso, un pubblico «disabituato al silenzio, estraneo al circuito dei festival o delle università». Si tratta di un ambiente con una ricca tradizione folkloristica e questo per Barba è una grande occasione per mettere in pratica un rapporto tra la cittadina e il suo gruppo. Esibendosi a Orgosolo (Nuoro) e a San Sperate (Sud Sardegna), l'Odin Teatret si confronta con un pubblico distante dalle tematiche della letteratura di Dostoevskij, dalla cultura scandinava e dal teatro sperimentale. Il risultato raggiunto a Lecce nel settembre del 1973 è diverso: in primis, *Min Fars Hus* segue a un seminario che si tiene all'Università. Nel fervore del clima del 1968, l'Odin partecipa all'ambiente politico, è presente alla festa dell'Unità, dove gli attori cominciano a danzare spontaneamente sulla musica che viene suonata. Il contatto con Oistros, il gruppo teatrale dell'Università di Lecce induce Eugenio Barba a portare l'Odin Teatret a Carpignano Salentino.

La permanenza dell'Odin Teatret a Carpignano dura ben 5 mesi a partire dal Maggio del 1974, prendendo in affitto alcune stanze del Palazzo Ducale. La compagnia si concentra sul nuovo spettacolo, cominciando dal *training* che gli attori svolgono nei campi, all'aperto. In questi tempi Carpignano Salentino è un piccolo paese di 2000 abitanti, situato al centro della provincia di Lecce. Sembra una cittadina fuori dal tempo: l'economia è basata sull'agricoltura, le famiglie sono tenute in piedi da una struttura patriarcale e non molti giovani hanno la possibilità di andarsene.

⁷ Lettera scritta all' *Holstebro Dagblad*, il 9 febbraio 1969, in Ferdinando Taviani, *Il libro dell'Odin*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 64-65.

L'Odin, fiero della sua esperienza migratoria, e delle sue continue operazioni di "scambio culturale", sperimenta qui a Carpignano il baratto. Barba afferma che bisogna sempre rispettare le leggi e le usanze del luogo; questo baratto avviene infatti tra i teatranti scandinavi e gli abitanti di Carpignano, i quali presentano all' Odin musica e danza del patrimonio locale, ancora molto viva.

L'Odin comincia a preparare *Come! And The Day will be ours*, e durante questo periodo pensa a uno spettacolo di clown da esibire a Carpignano: *Johann Sebastian Bach*⁸, assieme a Jan Torp e Odd Ström. Alla festa *te lu Mieru*, Barba pensa che il suo spettacolo clownesco possa essere realizzato con danze e canti del posto. Non vuole chiedere dei soldi per il biglietto, visto che gli abitanti lavoravano i campi per vivere, e ritiene così questo scambio un compromesso. Come Racconta Iben Nagel Rasmussen:

Carpignano mette sottosopra la nostra visione del teatro. Partecipiamo a feste locali. Ascoltiamo i penetranti canti del Sud che accompagnano il lavoro: infilare foglie di tabacco o raccogliere le olive, i vecchi ci mostrano le loro danze e inventiamo il principio del "Baratto": noi balliamo e suoniamo per voi, se ricambiate con la stessa moneta, con le vostre danze e i vostri canti. Il soggiorno in Italia che doveva essere dedicato alla preparazione di uno spettacolo su indiani e conquistadores, ci porta a esperienze che assorbiremo nel più profondo di noi, e delle quali ci serviremo negli anni a venire⁹.

Il gruppo porta avanti la pratica del baratto anche nelle sue esperienze seguenti, non solo nei centri delle città e nelle periferie, ma anche nelle case di riposo, nelle prigioni, nelle istituzioni psichiatriche e in realtà lontane come i villaggi in Amazzonia e le tribù del Burkina Faso¹⁰.

Le fonti ispiratrici dell'Odin

Barba parla con consapevolezza del fatto che ha proseguito un percorso cominciato da Mejerchol'd e Stanislavskij. Proprio tra gli anni Sessanta e Settanta, le nuove realtà del teatro, da Peter Brook, a Kantor, al Living Theater, a Barba, come scrive Mirella Schino, sono

seduti sulle panche di *Min Fars Hus*, o su quelle di *Ferai*, appollaiati a guardare il principe costante o accovacciati a osservare *Apocalypsis cum figuris* del Teatr-laboratorium. E mi rendo conto che quello che hanno visto fino ad allora non è stato solo energia, interezza, bellezza, passione, hanno visto anche l'ombra di un "effetto danza". Hanno istituito un legame con il passato, che non era imitazione e non era continuità¹¹.

⁸ *Johan Sebastian Bach*, è stato creato da Jan Torp, il quale aveva partecipato al seminario tenuto dall'Odin, con i fratelli Colombaioni per poi seguire in tour Romano Colombaioni in tournée. Cfr. Roberta Carreri, *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin*, Milano, Principe Costante, 2007, p. 29.

⁹ Iben Nagel Rasmussen, *Sconvolgimenti in Il cavallo cieco*, cit., p.82.

¹⁰ Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale*, Bari, Laterza, 2007 pp. 129-130.

¹¹ Mirella Schino, *L'età dei maestri, Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Artaud e gli altri*, Roma, Viella, 2017. p. 297.

Stanislavskij e Mejerchol'd, insomma, non sono solamente dei precursori dell'Odin Teatret ma hanno avuto un'ampia influenza anche su altri gruppi, tanto che la nascita del Teatro d'Arte di Mosca (1898) viene spesso ripresa come la data che ha inaugurato il teatro del Novecento. La sua fondazione parte con l'incontro di Stanislavskij e Vladimir Nemirovič-Dančenko e quando i due discutono della creazione del Teatro d'Arte sono d'accordo nel fatto che il teatro debba divenire un momento di innovazione. Nemirovič, scrittore, prende la guida del nuovo teatro sulle scelte del repertorio, invece Stanislavskij, che ha già maturato esperienza nel dirigere gli attori si assume la guida del settore registico.

La ricerca del Teatro d'Arte, incentrata sulle prove, il modo di vivere, il metodo di lavoro, quindi i due maestri non hanno solo il compito di allestire gli spettacoli, ma hanno voce nell'intera gestione amministrativa. Il Teatro d'Arte apporta, nel funzionamento del teatro in generale, misure che si staccano dalle convenzioni dell'epoca, a partire dallo spazio stesso. Si ragiona sul fatto che il teatro dedica poco spazio ai professionisti, mentre gli spettatori hanno vari spazi dedicati: buffet, *foyers*, sale da fumo, guardaroba, ampi corridoi, gabinetti. A tecnici e attori restano spazi ristretti e angusti. Il progetto del nuovo teatro predilige invece la creazione di nuovi spazi per attori e tecnici, l'attore infatti può disporre di un piccolo camerino con un tavolo da trucco, una piccola libreria, un armadio per gli abiti, un lavamano. Il cambiamento più incisivo però riguarda il repertorio e il periodo di prove: mentre altre compagnie, altri teatri mettono in scena anche due o tre *prime* in una settimana, il Teatro d'Arte prevede una decina di opere per tutta la stagione.

Ovviamente la riduzione del repertorio è improntata a elevare la qualità della produzione del teatro, infatti il numero esorbitante di spettacoli nel teatro russo dell'Ottocento incideva pesantemente sulla preparazione degli attori e sul comparto scenografico. Il Teatro d'Arte esordisce con *Zar Fëdor Ioannovič*, di Tolstoj, il 14 ottobre 1898, che mette in luce i vari cambiamenti apportati. Le scenografie sono studiate specificatamente per quello spettacolo, si cercano anche pezzi autentici da inserire nella scenografia. Le prove sono molto lunghe, durano mesi, sono rigorose e gli attori devono prestare attenzione a note di regia molto dettagliate. Fino a metà Ottocento, il teatro era stato per lo più guidato dagli attori; in questo sistema, l'attore e la compagnia vivevano quasi una vita in un mondo a sé stante, soprattutto nel caso dell'Italia si è parlato di *microsocietà degli attori*. Anche nel Teatro d'Arte troviamo questa caratteristica; gli attori vivono insieme al di là dell'ambiente professionistico e ciò fa emergere una *microsocietà* con le sue regole.

La ricerca di Stanislavskij propende in particolare per lo studio dell'attore su sé stesso, si tratta di un lavoro che prende piede a partire dal 1906 e si conclude negli ultimi anni di vita del regista. All'inizio ragiona sul mestiere dell'attore e sulla *condizione creativa*, e fissa i requisiti di questa condizione: libertà corporale, assenza di tensione muscolare, totale concentrazione sul personaggio da rappresentare. Date queste basi, il processo creativo dell'attore parte dai "se". Il "se" è un'ipotesi: l'attore crea uno scenario ipotetico (essere triste per la morte di un parente) e questo avvenimento in scena deve provocare nell'attore un'attività creativa interiore, dalla quale possa scaturire un'azione reale. Il metodo di Stanislavskij vuole infatti un lavoro sull'attore:

l'azione eseguita sul palco, deve avere una correlazione con la reazione che l'attore vive dentro sé stesso.

Questa pratica successivamente subisce un'evoluzione; attraverso l'arte della *reviviscenza* l'attore di Stanislavskij non deve semplicemente immedesimarsi ma collegare all'azione eseguita in scena un evento del proprio vissuto. Stanislavskij vuole quindi che l'attore riprenda le condizioni per creare una recitazione spontanea dai propri ricordi, e pone una distinzione tra «memoria esteriore» e «memoria emotiva»: mentre la memoria esteriore aiuta l'attore in modo automatico senza un ragionamento sul proprio vissuto, la memoria emotiva invece aiuta a rivivere sentimenti già vissuti. In questo modo, saranno le stesse azioni nel tempo a restituire all'attore i sentimenti che egli ha collegato a determinate azioni, quindi la *verità* di ciò che porta in scena l'attore è inerente a quello che sente. Per riuscire in questo intento, è necessario che le emozioni che l'attore deve esprimere siano coerenti con il contesto psicologico del personaggio.

Dato un risultato di questo tipo, l'attore risponderebbe a un'estetica di tipo naturalista, l'esigenza che l'arte sul palco replichi le leggi naturali. Ma con il metodo stanislavskiano non vi è una mera *mimesi* della vita, perché se è un'autentica emozione a controllare l'attore, l'azione non è una replica a imitazione della vita, ma è in sé l'originale.

Mentre la poetica naturalista mira a celare il più possibile tra la finzione e ciò che accade, in questo caso questo lavoro di occultamento si svolge soprattutto nell'attore stesso. L'attore non deve avere uno sguardo consapevole verso quello ciò che sta eseguendo in scena, deve invece reagire con spontaneità¹².

Stanislavskij è stato da una parte molto importante per l'attore del realismo, ma dal metodo di Stanislavskij nascono altresì esiti diversi. Mejerchol'd ad esempio, era contrario a fare del metodo di Stanislavskij una regola da seguire per ogni artista; dopo avere appreso un metodo lavorando come attore al Teatro d'Arte di Mosca, sviluppa così il proprio.

Mejerchol'd si è formato alla scuola di Vladimir Nemirovič-Dančenko, di conseguenza quando il suo maestro, fonda assieme a Stanislavskij il Teatro d'Arte di Mosca va a farne parte. Separatosi dal Teatro d'Arte, e vi rientra dopo un paio d'anni, per fondare nel 1905 il Teatro-Studio assieme a Stanislavskij.

Con questa nuova esperienza Stanislavskij, si stacca progressivamente dall'estetica realista, viene infatti scelto il testo di *Il dramma di una vita*, di Hamsun, che risponde all'estetica simbolista¹³. Mejerchol'd nel 1906 viene incaricato dall'attrice Vera Fëdorovna Komissarževskaja, di dirigere il suo Teatro Drammatico, con l'obiettivo di portare in scena opere moderne. A San Pietroburgo, Mejerchol'd realizza *Suor Beatrice* di Maeterlinck, questa messa in scena è realizzata con grande sintesi soprattutto dei movimenti.

Ben presto Mejerchol'd assume degli incarichi importanti, presso i teatri imperiali a San Pietroburgo, si trova a dirigere sia un tipo di teatro della tradizione che a lavorare nel teatro sperimentale. Mejerchol'd è considerato l'inventore del

¹² Donatella Orecchia, *Il sapore della menzogna, Rossi, Salvini, Stanislavskij, un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Genova, Costa & Nolan, 1996, pp. 95-96.

¹³ Fausto Malcovati, *Stanislavskij, Vita, opere e metodo*, Bari, Laterza, 1988. pp. 48-49.

costruttivismo teatrale¹⁴, il suo metodo vuole che l'attore sleghi il proprio movimento dalla parola, in questo modo la correlazione tra l'azione e la parte dialogica compare disarticolata:

Il Costruttivista esige uno scenario che sia l'azione. [...] Quando parlava della sua teoria biomeccanica definendola l'organizzazione e la geometrizzazione del movimento, basata su uno studio profondo del corpo umano, si rendeva conto che la posta in gioco era qualcosa di psicofisico; che il recupero della sensibilità dello spettatore doveva avvenire tramite il nuovo riferimento al corpo umano che se ne stava là, intrappolato davanti a lui. L'attore non è disincarnato dalla sua anima, ma ne è colmo e la controlla per rimpolpare la costruzione drammatica e metafisica¹⁵.

Per Barba, Stanislavskij è riuscito a trovare *l'autenticità* in scena, è però stato Mejerchol'd a intraprendere il percorso per farne una pratica teatrale. Mejerchol'd lavora sulla pratica della recitazione per la quale se le parole servono alle intenzioni che il personaggio vuole palesare; i movimenti, le espressioni, possono rappresentare quello che il personaggio non ha intenzione di mostrare, per esempio i sentimenti:

Era un procedimento tecnico i cui effetti mettevano lo spettatore in grado di non fermarsi in superficie, e di guardare contemporaneamente le molteplici dinamiche che operano nelle diverse realtà dell'individuo e dei suoi rapporti con la società. La sfasatura fra i due livelli di recitazione - quello del comportamento fisico e quello del testo - dava la profondità alla visione dello spettatore, rendendolo perspicace¹⁶.

Lo spettatore compie un'esplorazione assistendo allo spettacolo, una "spedizione antropologica", e diventa una persona che sa vedere come se vedesse per la prima volta. Mejerchol'd affronta la drammaturgia come un testo performativo, in due livelli: quello della narrazione, legato alla trama del dramma, e quello della "drammaturgia organica", composta dalle azioni, i movimenti, indirizzati all'attenzione dello spettatore.

Oltre a questi due livelli, c'è quello che Barba definisce: la "drammaturgia dei movimenti di stato", ovvero ciò che altera i nodi della narrazione, e fanno percepire allo spettatore un vuoto imprevisto.

La manipolazione di questi tre livelli è sì indirizzata a restituire un determinato effetto agli occhi dello spettatore, ma serve anche come allenamento all'attore. Gli esercizi della biomeccanica di Mejerchol'd non sono solo addestramento fisico, ma devono inserirsi nel modo di pensare dell'attore. Non si tratta solo di modelli per esercitarsi, ma azioni che mostrano come si muove il pensiero¹⁷. Infatti per Mejerchol'd l'attore deve vivere nella «precisione d'un disegno»¹⁸, gli attori non si limitano a eseguire ma invece *vivono* gli esercizi della biomeccanica. Se per molto tempo Mejerchol'd è stato quindi considerato come un autore antitetico rispetto a Stanislavskij, è possibile a questo punto notare invece che la sua ricerca parte esattamente da un

¹⁴ Béatrice Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, Perugia, Micro Teatro Terra Marique, 1994, pp. 100-102.

¹⁵ Judith Malina, *Il lavoro*, in Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale*, cit., p. 12.

¹⁶ Eugenio Barba, *Nonni e Orfani*, in «Teatro e Storia», Vol. XXIV, n. 24, 2002-2003, p. 336.

¹⁷ Ivi, pp. 337 - 338.

¹⁸ *Ibidem*.

concetto stanislavskiano. Mejerchol'd considera che il suo sia uno studio del Teatro d'Arte, pur discostandosi da esso. Mentre Stanislavskij, studia l'arte dell'attore partendo dalla profondità, dall'esperienza di vita per arrivare poi alla scena, Mejerchol'd ricerca il *microcosmo* sia nell'attore che nello spettatore, cerca i conflitti, che per lui esprimono la vita.

Con il Novecento, il ruolo dello spettatore infatti cambia: se precedentemente la distanza tra l'attore e lo spettatore era difficilmente eliminabile, e in genere lo spettatore era un fruitore passivo, ora spesso diventa partecipe dell'azione spettacolare. L'attività dello spettatore si complica e chiede più impegno anche a discapito dell'attività ricreativa e nel Novecento questo processo comincia già con la drammaturgia di Jarry o di Ibsen, che propone allo spettatore più riflessione. Mejerchol'd riconosce la possibilità che lo spettatore diventi il *quarto creatore*, inserendo anch'esso nel processo creativo.

Il percorso di Eugenio Barba, partendo da Grotowski, guarda di conseguenza a figure antecedenti al maestro polacco, il quale dopo essersi formato come attore al Teatro d'Arte di Cracovia si perfeziona poi a Mosca seguendo il lavoro dei maestri russi (Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov). Grotowski si pone così tra i maestri russi già citati e Eugenio Barba¹⁹; non considera Stanislavskij come un punto di arrivo, è un regista che parte da un teatro che riflette ancora su naturalismo e simbolismo, mentre Grotowski deve affrontare un problema differente, la sopravvivenza della scena teatrale ai nuovi media.

In Stanislavskij, il "metodo delle azioni fisiche", era un mezzo perché gli attori creassero "una vita reale", una vita "realistica" nello spettacolo. Per Grotowski, invece, il lavoro sulle azioni fisiche [diventava] uno strumento per trovare "Qualcosa" in cui ci fosse, per chi agiva la potenzialità di una scoperta. Per Stanislavskij e Grotowski le azioni fisiche erano un mezzo, ma i loro fini erano differenti²⁰.

Grotowski riprende la ricerca stanislavskijana e si concentra quindi su una nuova arte dell'attore. Dal 1959 dirige il Teatro delle Tredici file nella cittadina di Opole. Questo lavoro di sperimentazione parte dal testo come un canovaccio nel quale interveniva anche il regista.

Nella produzione di Grotowski la messa in scena non è incentrata sulla parola; egli lavora in un'epoca in cui cinema e televisione stanno prendendo il sopravvento sul teatro²¹ e rifiuta di utilizzare i loro strumenti poiché in tal caso il teatro si troverebbe in una posizione di svantaggio rispetto agli altri media.

La produzione degli *Avi* tratta un dramma di Adam Mickiewicz, uno dei "tre bardi", ovvero i tre scrittori del romanticismo polacco; l'opera esplora il percorso risorgimentale della Polonia, e le radici della storia polacca, collegandosi al paganesimo e alla festa dei morti. Questo spettacolo è emblematico per quanto riguarda la produzione grotowskiana sul piano scenografico. Il palcoscenico è assente e i posti per gli spettatori sono sparsi in sala; Grotowski cerca di integrare il gruppo

¹⁹ Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale*, cit., p. 6.

²⁰ Ivi, p. 9.

²¹ Ivi, p. 55.

degli attori a quello degli spettatori, tanto che gli spettatori dovevano raffigurare i defunti che ritornano²². Nel 1962 il teatro di Opole diventa il Teatro Laboratorio delle Tredici File (Teatr 13 Rzędów).

Barba intervista Grotowski nel 1964, e riporta questa intervista nel libro *Alla ricerca del Teatro perduto* (1965), i due registi discutono dell'istituzione del teatro laboratorio e di come il testo va portato in scena. Vi sono in sostanza vari punti fermi che Barba trae dall'esperienza grotowskiana: l'istituzione di un teatro sperimentale; il rapporto tra pubblico e attore; la messa in discussione del testo:

Naturalmente, il regista desidera essere un creatore ed è perciò che - più o meno consapevolmente - si professa fautore di un teatro autonomo, indipendente dalla letteratura che egli considera come pure pretesto. Ma d'altro canto non c'è molta gente capace di svolgere un lavoro puramente creativo. Molti si accontentano ufficialmente della definizione letteraria e intellettuale del teatro oppure si attengono alla teoria di Wagner che vede il teatro come una sintesi di tutte le arti. Formula questa, quanto mai utile! consente il rispetto del testo, questo intangibile elemento di base, ed è inoltre evita qualsiasi conflitto con l'ambiente letterario e filologico. Poiché bisogna precisare che tutti gli autori - anche quelli che possiamo definire tali per pura cortesia - si sentono tenuti a difendere l'onore ed i diritti di Mickiewicz, Shakespeare.; semplicemente perché li considerano loro colleghi. [...]

Tale teoria giustifica lo sfruttamento degli elementi plastici della scenografia integrati nello spettacolo, al cui successo contribuiscono. Lo stesso discorso vale per la musica, sia che si tratti di un originale o di un montaggio. A questo si aggiunga la scelta accidentale di uno o più attori noti e, da questi elementi coordinati in modo del tutto casuale, viene fuori uno spettacolo che appaga le ambizioni del regista. [...]

Il teatro può esistere senza costumi e scenografie? Sì.

Può esistere senza musica che commenti lo svolgersi dell'azione? Sì.

Può esistere senza effetti di luce? Certamente.

E senza testo? Sì; la storia del teatro ce lo conferma: nell'evoluzione dell'arte teatrale, il testo è stato uno degli ultimi elementi ad essere introdotto. Se poniamo su di un palcoscenico alcune persone con uno scenario stabilito da loro di comune accordo, la rappresentazione che ne risulterà sarà ugualmente buona anche se le parole non saranno pronunziate chiaramente ma solo biascicate.

Ma può esistere un teatro senza attori? Non conosco esempi del genere. Si potrebbe ricordare il teatro di marionette. Ma anche lì, abbiamo dietro le quinte, un attore, anche se di tutt'altro genere.

Può esistere il teatro senza spettatori? Ce ne vuole almeno uno per poter parlare di spettacolo. E così non ci rimane che l'attore e lo spettatore. Possiamo perciò definire il teatro come "ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore" tutto il resto è supplementare - forse necessario, ma supplementare. Non per puro caso, l'evoluzione del nostro Teatro Laboratorio si è svolta da un teatro ricco di mezzi - in cui venivano utilizzate continuamente le arti plastiche, luci e musica - nel senso di un teatro ascetico, a cui siamo pervenuti negli ultimi anni: un teatro ascetico in cui gli attori e il pubblico sono tutto

²² Ivi, p. 53.

ciò che è rimasto. Tutti gli altri elementi plastici, sono costruiti dal corpo dell'attore e gli effetti acustici dalla sua voce²³.

In sostanza gli unici elementi a cui Grotowski non rinuncia, sono attore e spettatore, anche se a partire dal 1963 rinuncia al ruolo attivo dell'audience, rendendo il pubblico un testimone di ciò che sta avvenendo in *Akropolis*.

Akropolis, è scritto da Wyspiański, teorico dell'arte scenica e compositore di tragedie vissuto nel secondo Ottocento che si ispira alla poesia dei tre bardi. Se gli *Avi* è stato uno spettacolo importante per quanto riguarda il concetto di teatro povero, *Akropolis*, è importante per capire l'adattamento del testo nella regia di Grotowski: lo spettacolo si distacca molto dalle intenzioni di Wyspiański.

Nel testo steso dall'autore, l'azione è ambientata nella Cattedrale di Cracovia, durante la notte della Resurrezione; qui le figure di alcune opere (sculture, arazzi) prendono vita e inscenano gli episodi religiosi dell'Antico Testamento e dei miti classici collegati del paganesimo europeo. La trama originale viene mantenuta, ma l'ambientazione viene sostituita con quella dei lager nazisti, Grotowski ha voluto attualizzare l'opera di Wyspiański presentando allo spettatore un appello al suo subconscio morale²⁴.

Barba nel suo teatro si rifà dell'idea di teatro povero, infatti anche nel suo teatro si riscontra una "spogliazione" e una rinuncia a elementi materiali che allontanano dalla realizzazione di una ricerca interiore, e si cerca la possibilità di superarsi e divenire altro da sé. Anche dal punto di vista dell'adattamento del testo, come visto in *Akropolis*, Grotowski si rivela una base importante per lo studio di Barba.

Sia Grotowski che Mejerchol'd guardano all'attore orientale, e così anche Barba, per il quale è importante non «dimenticare l'eredità degli antenati»²⁵ studia anche vari aspetti del teatro orientale, in particolare quello giapponese e quello indiano. Il primo tour del teatro orientale in Russia avviene nel 1902 con la *tournee* di Sadayakko; Mejerchol'd assiste qualche anno dopo, nel 1909 alle rappresentazioni di Ganako a San Pietroburgo e lo stesso anno, traduce una tragedia di Takeda Izumo, anche se alla fine non la mette in scena. Consulta anche varie opere del teatro giapponese, del Nō e del Kabuki. Nel 1910 si inaugura la casa degli intermezzi, e Mejerchol'd mette in scena *La sciarpa di colombina*, tratto da *Il velo di Pierrette* di Arthur Schnitzler. Qui su ispirazione di Ganako, il regista introduce la danza dell'agonia della morte. Sempre nel 1910, quando mette in scena *Don Juan* di Molière, dove alcuni attori similmente ai *Kurombo* (attori giapponesi definiti "ombre")²⁶, si muovono fugacemente sulla scena.

Nel suo saggio *Antropologia teatrale* (1981), Barba studia le differenze tra l'attore orientale e quello occidentale: l'attore occidentale parte da un testo o da delle indicazioni del regista; l'attore orientale si basa d'altro canto su un principio generale,

²³ Eugenio Barba *Nuovo testamento del teatro*, in Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, pp. 40-41.

²⁴ Ivi, p.76.

²⁵ Eugenio Barba, *La terza sponda del fiume*, in Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*, Bari, Edizioni di Pagina, 2014, p. 180.

²⁶ Béatrice Picon-Vallin, *Mejerchol'd* (a cura di Claudio Massimo Paternò), cit., p. 50.

un codice che regola tutta la sua recitazione, perciò la sua azione è guidata da un unico stile. Il balletto orientale usa un “*cifrario*”, contenente dei gesti che si collegano a dei significati; lo spettatore imparando questo cifrario impara anche cosa l'attore-danzatore vuole comunicare. Oltre a questi gesti, c'è anche un significato per il trucco, il costume, i colori; questi veicolano un significato che lo spettatore già conosce (per esempio, la corona è un elemento tipico del personaggio maschile, la gonna a campana del personaggio femminile, la distinzione torna utile anche per il fatto che nel *Kathakali*, nell'Opera cinese e nel teatro giapponese, le parti femminili sono recitate da uomini).

Studiando il teatro orientale da questa prospettiva, Barba ritiene che l'attore orientale, sia più libero di quello occidentale nella recitazione: mentre l'attore orientale si affida alla codificazione dei gesti, l'attore occidentale deve farsi guidare dal testo e dal regista. Tuttavia le regole dell'attore orientale sono fisse, o meglio, isolate da influenze esterne: infatti l'attore teatrale orientale non può sperimentare altri stili di recitazione al di fuori di quello che sta praticando, con lo scopo di *conservare* al meglio la propria arte.

La mancanza di modelli esterni comporta per l'attore una mancanza di comparazione, il non mettere in relazione la propria arte con altri stili di recitazione la rende assoluta. Invece con una ipotetica apertura verso gli altri teatri sarebbe possibile attuare un confronto, i teatri possono partire da dei principi comuni per elaborare successivamente una produzione diversificata²⁷. I teatri secondo Barba non si assomigliano nei loro spettacoli ma nei loro principi, l'antropologia teatrale studia questi principi: se il termine antropologia è legato all'antropologia culturale, l'antropologia teatrale studia il comportamento fisiologico e socio-culturale dell'attore in rappresentazione. Barba spiega: «L'antropologia teatrale non ricerca solo principi universalmente veri, ma indicazioni utili. Non ha l'umiltà di una scienza, ma l'ambizione di individuare le conoscenze utili all'azione dell'attore. Non vuole scoprire leggi, ma studiare le regole di comportamento»²⁸.

Eugenio Barba, nei suoi viaggi, ha avuto modo più volte di confrontare il teatro d'Occidente e quello d'Oriente. In varie occasioni la sua ricerca, cominciata come un lavoro individuale, ha nel tempo trovato alcuni collaboratori e si è ingrandita.

Secondo Barba l'attore orientale riesce a colpire lo spettatore non con una tecnica appresa in anni di esercizio, ma con un utilizzo quotidiano del corpo, diverso dal nostro. Culturalmente utilizziamo il nostro corpo quotidianamente effettuando determinate azioni, che reputiamo naturali. Potremmo banalmente prendere per esempio lo scendere le scale: un'azione che ha una sua complessità minima, che noi eseguiamo istintivamente anche senza guardare i gradini.

Tali azioni, apparentemente naturali, sono in realtà determinate dalla nostra cultura; questo comporta che, anche nei movimenti che porta in scena, l'attore palesa un'impronta culturale. In Occidente la differenza tra un'azione quotidiana e una extra-quotidiana viene solitamente ignorata, in altri contesti come quello indiano invece

²⁷ Eugenio Barba, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Bari, Edizioni di Pagina, 2019, pp 140-141.

²⁸ Ivi, p. 137.

ne viene tenuto conto. Mentre le tecniche quotidiane, che si ripetono di continuo, devono mirare a non sprecare energia, quelle extra quotidiane vedono un grande dispendio di energia.

Anche guardando al contesto giapponese, si trova qualcosa di simile: gli spettatori, infatti, a fine spettacolo si rivolgono agli attori con l'espressione *otsukaràsama* ("tu sei stanco"). Avendo eseguito la sua performance per gli spettatori, l'attore ha infatti consumato le sue energie. Non in tutto il teatro Orientale è presente questo metodo di consumo differente di energie, ma è comunque ben presente la considerazione di azioni extra-quotidiane che caratterizzano l'agire sul palco. Gli attori-danzatori del teatro tradizionale d'Oriente, si sono sottoposti a una "tecnica di acculturazione", la quale rende artificiale il comportamento dell'attore, il suo modo di camminare, correre, raccogliere un oggetto, estratti dai movimenti che eseguirebbe normalmente. La tecnica dell'acculturazione quindi non porta alla danza ma a uno studio sul movimento quotidiano in modo da sfruttarlo in senso utile in scena; codifica la quotidianità dell'attore-danzatore, che viene reso riconoscibile dal suo genere: Nō, Kathakali, balletto.

Per praticare il suo genere di teatro, l'attore tradizionale necessita dell'*acculturazione*, tuttavia è presente il rischio che tale tecnica si formalizzi senza consentire lo sviluppo di una tecnica personale²⁹.

L'inculturazione è un processo che a differenza dell'acculturazione, si rivela passivo, quindi non prevede uno sforzo per modificare il proprio comportamento. Questo processo dipende dalla propria cultura, i propri costumi, che influenzano la "naturalzza" del nostro comportamento. Stanislavskij ha lavorato proprio su un "adattamento dell'inculturazione", ovvero rivificare la "naturalzza" dell'attore, modificando il suo comportamento quotidiano, un processo teso infatti a modificare il modo di essere dell'attore a beneficio del personaggio³⁰.

A sua volta, Grotowski si sofferma sul teatro indiano e giapponese, parlando del fatto che questi tipi di teatri impiegano una formula anti-illusionistica e cercano di aggregare attori e spettatori in una dimensione cerimoniale. Già nel 1960, Grotowski cerca una rottura con il teatro del passato riguardo allo spazio, che realizza con la collaborazione di Jerzy Gurawski (architetto e scenografo, che ha progettato molte scenografie per Grotowski), nel dramma indiano *Shakuntalā*, di Kālidāsā, considerato il più grande drammaturgo dell'antica India, vissuto probabilmente in epoca precedente al V secolo d.C. Lo spazio messo appunto per *Shakuntalā*, si trova improntato in una pianta a croce, dove agli angoli venivano ripartiti quattro gruppi di spettatori³¹.

Barba si interessa ben presto al teatro orientale, e scrive sul teatro Kathakali nel 1967, nella rivista tenuta dall'Odin. La danza del Kathakali descrive straordinariamente eventi che coinvolgono gli dei, demoni, creature leggendarie e nei quali il bene e gli dei trionfano sul male e i suoi demoni. Gli attori mettono in scena la lotta tra il bene e il male,

²⁹ Eugenio Barba, *La terza sponda del fiume*, in Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*, cit., p. 183.

³⁰ Ivi, p. 181.

³¹ Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale*, cit., p.43.

esclusivamente con l'uso del proprio corpo, e il soggetto della scena è ben noto al pubblico come lo erano i miti greci per gli ateniesi.

Alcuni recensori riconoscono tratti del Kathakali nella messa in scena di *Ferai*, e in tale occasione Barba si rende conto della similarità del suo teatro con quella forma di danza. Vedendo gli spettacoli in territorio indiano, Barba non comprende una parola del testo, ma segue lo spettacolo ugualmente. La comunicazione avviene anche a un livello sensoriale-emotivo che contempla come ogni spettatore percepisce in maniera personale quello a cui assiste.

L'attore nel *Kathakali* non diventa attore per scelta ma per vocazione religiosa, diventare attore-danzatore di Kathakali è come affrontare un sacerdozio. Non ha un salario fisso, e non presta le sue esibizioni per denaro; si esibisce tre o quattro volte al mese, e tali esibizioni non gli consentono di avere un secondo lavoro poiché la sua preparazione richiede molte ore. L'attore del Kathakali offre il suo corpo agli dei, e la sua danza ha la funzione di eliminare il suo ego; per lui è importante l'umiltà e offrire la disponibilità della sua danza senza la pretesa di una ricompensa³².

³² Eugenio Barba, *The Kathakali Theatre*, in «The Tulane Drama Review», Vol. IV, n. 4, 1967, p. 45-50.

SECONDO CAPITOLO

L'ODIN TEATRET DAL 1967 al 1976

Il processo che ha accompagnato l'evoluzione dell'Odin si può verificare prendendo in esame gli spettacoli dei primi anni di vita, e vedendo come Eugenio Barba abbia dovuto affrontare il problema del testo, della lingua, e come negli anni sia riuscito a concretizzare l'affermazione del suo teatro-laboratorio. I primi spettacoli dell'Odin hanno visto un continuo mutamento di approccio al testo e alle modalità di costruzione dello spettacolo; il gruppo ha portato avanti la sua sperimentazione di anno in anno, in una serie di allestimenti:

- ❑ *Ornitofilene* (1964)
- ❑ *Kaspariana* (1966)
- ❑ *Ferai* (1969)
- ❑ *Min Fars Hus* (1972)
- ❑ *Come! And the day will be ours* (1976)

***Ornitofilene* (1964)**

Ornitofilene è il primo spettacolo dell'Odin ed è un debutto molto importante, se contiamo che il testo è scritto da Jens Bjørneboe, (anch'egli collaboratore di Grotowski a suo tempo) che al tempo è già famoso.

Viene presentato a Århus, e come sottolineato in precedenza, Barba ci presenta il lavoro sull'attore che già aveva potuto studiare durante il suo lungo tirocinio con Grotowski. Jean Bjørneboe, che collabora in realtà con Barba già dal 1962 - 1963, vede l'intervento di Barba già nella stesura di *Ornitofilene*, il cui titolo originale in norvegese è *Fulgeelskerne* (Gli amanti degli uccelli), testo teatrale dal quale viene elaborato. Barba vuole che il copione si orienti verso lo stile di Grotowski, in cui ad essere centrale è la dialettica di apoteosi e derisione, mentre Bjørneboe è orientato sulla tematica mitologica, ispirata da Carl Gustav Jung.

Il testo di Jean Bjørneboe trova coesione con Barba per quanto riguarda l'intento sociale del teatro, restando in linea con una prospettiva grotowskiana, cercando una certa intesa tra spettatore e pubblico, in parte realizzata in *Akropolis*.

Ci troviamo alla metà degli anni Sessanta, e la trama di *Ornitofilene* parla di alcuni ex nazisti che tornano nelle terre dove hanno torturato e ucciso. L'ombra del loro passato sanguinario non sembra nemmeno infastidirli, sicché i personaggi si presentano come dei turisti. Benché la loro identità venga scoperta, sono prontamente difesi da un sacerdote guidato dall'opportunismo, attento ai soldi che possono portare i tedeschi e i loro progetti sul turismo. La vicenda è incentrata sull'economia della zona, gli italiani, poveri, cacciano gli uccelli durante le migrazioni, invece i tedeschi si

presentano ambiziosi e imprenditoriali, vogliono porre fine alla caccia a favore dell'ecologia e del turismo.

Come sarà consueto nei successivi spettacoli dell'Odin, Eugenio Barba trova un confronto con l'attualità, cerca di comunicare cosa lo spettatore possa vedere tra le righe del suo spettacolo: «Sono gli anni in cui il turismo straniero esplose, soprattutto tra i tedeschi, e diventa una delle industrie più importanti d'Italia. E anche il momento in cui in Europa l'ecologia comincia a diventare una religione popolare»³³.

Ormai alle porte del sessantotto l'opera così impostata sembra voler palesare un chiaro messaggio politico ma Bjørneboe rassicura che non si tratta di un *pièce* antitedesca. Per Bjørneboe invece, è rilevante l'aspetto sociale della sua opera: «L'aggettivo "sociale", evoca per noi una presa di posizione etica ed emotiva nei confronti degli altri. In effetti, il risultato artistico è sempre influenzato da una presa di posizione»³⁴.

Per Jens Bjørneboe tale presa di posizione in una zona neutra, non è affatto scontata dato il suo attivismo ai tempi del nazismo, mentre svolgeva la sua occupazione di giornalista. Infatti Bjørneboe aveva condotto a suo tempo delle inchieste che attaccavano i metodi di inquisizione della polizia, per quanto riguarda i giudizi sommari che portarono alla condanna di alcuni cittadini per collaborazionismo con i nazisti.

Al di là della premessa di Bjørneboe, *Ornitofilene* resta però il più "politico" degli allestimenti dell'Odin; fa infatti luce sul tema della protesta, della resistenza, ma anche su quello della corruzione, del tradimento (per denaro). Ad ogni modo lo spettacolo non è condotto come un comizio di un partito: si limita a mostrare allo spettatore, che può osservare e interpretare. Vigeva anche durante la messinscena una stretta vicinanza fisica tra attore e spettatore, Bjørneboe e Barba, partendo da queste direttive, dimostrano di avere assimilato la ricerca di Grotowski.

Analizzando il testo, è possibile verificare come Barba lo abbia strutturato: Ci sono principalmente 4 personaggi che vengono portati in scena, mentre nel testo di Bjørneboe sono 15. I quattro attori interpretano: L'amico degli uccelli (Tor Sannum), il padre (Torgeir Wethal), la madre (Anne Trine Grimnes), la figlia (Else Marie Laukvik). I quattro personaggi non vengono menzionati con un nome proprio, ma con un vocabolo che rinvia al loro ruolo.

Barba riorganizza il copione. Il testo di Bjørneboe aveva previsto un legame stretto tra testo, azioni, ed espressione fisica: come ricordato dall'attrice e co-fondatrice Else-Marie Laukvik, lo spettacolo cambia radicalmente rispetto alla versione drammaturgica originale. Lo scrittore norvegese sembra all'inizio non avere idea di cosa stia per succedere al suo testo, anche se è consapevole che per essere reso vivo durante l'azione teatrale subirà inevitabilmente delle modifiche:

³³ «These are the years when foreign tourism explodes, especially amongst the Germans, and becomes one of the most important industries in Italy. It is also the time when, in Europe, ecology starts to become a popular religion.», *Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium*, <http://old.odinteatret.dk/productions/past-productions/ornitofilene> (ultimo accesso 17.09.21).

³⁴ Martin Berg, *Treklang*, in Franco Perrelli, *Gli spettacoli di Odino*, Bari, Edizioni di Pagina, 2013, p. 19.

Voler rappresentare *Gli amici degli uccelli* all'Odin Teatret nella sua versione normale, sarebbe stato non soltanto assurdo, ma addirittura impossibile. [...] Dopo l'operazione chirurgica a cui lo sottopose Barba, del testo non rimaneva più nemmeno il tronco, restavano soltanto il cuore, i polmoni e il cervello. Ma il miracolo era che la pièce viveva. [...] Ciò che la pièce ha perso, nella versione dell'Odin Teatret in humour, in ampiezza intellettuale, in ambiguità e in ironia disperata, essa l'ha guadagnato in dolore ed in concreta gravità. Non si deve intendere tutto ciò come un inno all'Odin Teatret. Ho lavorato con molti registi, dalla Svizzera a Israele, e ne ho sempre tratto nuove conoscenze, perché la nostra collaborazione si è sempre svolta con serietà e confidenza. Ma non ho mai acquisito nuove conoscenze così violente e sorprendenti come durante una rappresentazione di *Ornitofilene* all' Odin Teatret. Si può quasi parlare di scoperta fisica: il teatro vive di violenza³⁵.

Certe scene assumono quindi un significato nuovo rispetto al testo di Bjørneboe mentre altre scompaiono³⁶, Barba deve organizzare tre filoni materiali che vengono intrecciati in continuazione:

- Testo
- Timbro delle voci
- Azioni fisiche

Dal copione originale, ci sono nove pagine che effettivamente riportano alcune descrizioni, dettagliate, rispetto alle azioni che possono essere portate in scena, è da intendersi che il copione del 1964 è elaborato secondo l'aspettativa degli spettacoli ad Oslo. Eugenio Barba parla di come il testo di Bjørneboe sia stato man mano allontanato da una direzione letteraria per coincidere con le necessità del gruppo, quindi sviluppano azioni a partire dalla sperimentazione, dall'improvvisazione. La logica sonora del testo inoltre viene decisa prima della partitura fisica.

Il lavoro sulle improvvisazioni diventa caratterizzante per l'intera esperienza barbiana, un lavoro che si protrae di spettacolo in spettacolo e prende vita dagli attori. Gli attori elaborano alcune improvvisazioni a partire da una base, che solitamente viene suggerita dal regista. Torgeir Wethal, ad esempio, elabora la scena della caccia degli uccelli: in questa scena Torgeir deve andare a caccia, dovrebbe essere una scena con una funzione per lo più descrittiva, la recitazione deve esprimere l'amore per la natura, la sintonia tra l'uomo e quello che gli sta intorno, un'armonia che infine viene interrotta per passare all'azione ovvero alla caccia.

Una scena di questo tipo, è definita da Barba "fredda", contrariamente a quella "calda", la quale: «può cominciare con una forma di composizione, ma non bisogna che sia troppo rigorosa nel richiedere che l'attore la componga»³⁷. *Il training* dell'attore in questo caso è specifico: l'attore deve infatti elaborare delle associazioni consone alle

³⁵ *Ornitofilene, Kaspariana, Ferai*, in Ferdinando Taviani, *Il libro dell'Odin*, cit., p.45.

³⁶ Elsa Marie Laukvik, Materiale preparatorio per il libro di Erik Exen Christoffersen *The actor's way*. In Mirella Schino, *Breve storia dell'Odin Teatret e dei suoi spettacoli*, in Eugenio Barba, *Il prossimo spettacolo*, L'Aquila, Textus, 1999, p.132.

³⁷ Eugenio Barba *Ornitofilene*, in Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco*, cit., p. 33.

azioni descritte dal testo, montando la scena un'improvvisazione dopo l'altra. Il testo viene in sostanza usato per produrre delle associazioni. In questo processo, l'attore dell'Odin gode di una sua autonomia, mette in atto la propria inventiva nelle idee suscitate dal testo - le quali possono avvenire anche solamente per una singola frase o parola - l'attore può prendere posizione: può essere contraddittorio, può essere descrittivo, e esprime questa posizione nelle azioni che esegue in scena. Torgeir descrive il piacere della caccia, il gusto dell'uccello canterino, infine il fatto che questa caccia sia per lui qualcosa di irrinunciabile, paragonabile alla fede di un religioso.

Dopo questo lungo lavoro sulle improvvisazioni, e dopo avere rivisto il testo con Barba, è Jens Børneboe stesso a rivedere l'originale, e cambiarlo profondamente: vi inserisce scene che prima non esistevano, dialoghi messi in piedi dagli attori. Arriva in parte anche a cambiare il finale, dove il cacciatore tenta il suicidio decidendo di impiccarsi come ultimo atto di fedeltà ai valori per i quali aveva combattuto (nell'ultima scena di *Ornitofilene* è invece la figlia a suicidarsi), tuttavia alla fine non lo compie, ma pronuncia la battuta: «non c'è la faccio, non ho il coraggio».

La descrizione riportata nel *Libro dell'Odin* di Ferdinando Taviani, segue come lo spettacolo si strutturi attorno a un dibattito, analogo a quello di un tribunale. La sala è allestita infatti similmente a un tribunale, e il pubblico siede lungo i lati e in fondo alla sala, accerchiando di fatto lo spettacolo. Sotto i tavoli vi sono gli oggetti di scena, che verranno utilizzati durante lo spettacolo.

I costumi sono impiegati in modo piuttosto preciso. L'amico degli uccelli è vestito con lo stile che ci si potrebbe aspettare da un borghese del tempo, raffinato e senza alcuna spavalderia: porta una giacca di tweed, la camicia in flanella, la cravatta, i calzoni, delle calze di lana, delle scarpe nere, tutto secondo tonalità di colori neutri. Il padre è vestito da cacciatore, con la camicia a scacchi sportiva, la giacca di pelle scamosciata, dei pantaloni con i rinforzi di cuoio, e delle scarpe marroni. La madre porta una blusa con sopra la giacca, una gonna, delle calze lunghe, uno scialle con le frange, è vestita quasi totalmente di nero a esclusione della blusa di colore bianco, porta i capelli raccolti in una coda di cavallo. La figlia infine è vestita con un vestito di lana grigio con maniche corte, delle lunghe calze nere, e delle scarpe nere.

All'inizio della scena i quattro attori sono seduti tra i posti del pubblico, Torgeir Wethal, che dirige il dibattito, sale sulla tribuna e dichiara aperta la discussione. L'amico degli uccelli comincia a parlare, al che si sollevano delle proteste, da subito il padre afferma che non smetterà di andare a caccia, per lui preziosa data la situazione di povertà che soffre.

L'amico degli uccelli e il padre, parlano del passato, della guerra che secondo gli ornitofili, colpevoli, il padre deve lasciarsi alle spalle. Nella scena successiva, la madre e la figlia intonano un canto a celebrazione della caccia, finché il cacciatore si avvia per andare a cacciare e al suo ritorno intonano un secondo canto correndogli incontro quando lo vedono con un uccello ferito. Il clima della scena tende a essere celebrativo, i personaggi si abbracciano e discutono della caccia, poi si mettono a mangiare, quello che prima era il fucile viene adesso usato come uno spiedo, dal quale i tre si cibano. Questo momento conviviale e inizialmente felice, viene però interrotto da una discussione riguardo l'imminente divieto di caccia, e quindi del passato, della

guerra, dei rancori.

La madre ricorda il momento in cui i figli partivano per non tornare: « Ricordate vent'anni fa? Vent'anni fa una madre diceva addio al figlio. Andava in guerra». Mentre ne parla "veste" Torgeir Wethal, ricostruendo il momento in cui vestiva il figlio per andare in guerra.

Ecco che a un certo punto arrivano gli ornitofili, e le donne cominciano a gridare spaventate, a recitare preghiere, mentre gli amici degli uccelli si sentono arrivare a passi cadenzati. Il collegamento è immediato, gli ornitofili sono ancora i nazisti, e il solo sentirli giungere sul posto fa riaffiorare agli autoctoni l'incubo della guerra.

Torgeir, che è stato nel frattempo vestito da soldato, comincia ora a marciare sul tavolo e intona un canto di cui il testo è di Jens Bjørneboe, mentre la musica è presa da una canzone patriottica norvegese:

Fratello Morte un nero cavallo come il carbone cavalca
Il suo mantello al vento, per andare a festa cavalca.
Il suo mantello è gonfio di sonno profondo
E di buona pace.
Fratello Morte dove marciano i lanzichenecchi galoppa;
Con loro cavalca, nelle Fiandre cavalca.
è bianco il suo cavallo come la neve, la neve più bianca.
e lui come un angelo bello.
Il suo mantello è gonfio di sonno profondo
E di buona pace³⁸.

La rievocazione delle scene di guerra continua. Al termine si giunge a una scena dove il padre-cacciatore rivive i ricordi da prigioniero torturato: si presenta con i piedi nudi, i pantaloni rimboccati sulle caviglie, attorno al collo ha una corda. Tor Sannum è il giudice che lo deve condannare: «Ha partecipato alla lotta di resistenza contro le forze di occupazione»³⁹. Nel racconto del padre torturato del testo di Bjørneboe non c'erano azioni; questa "assenza", è diventata un'occasione per improvvisare, Barba doveva immaginare come riempirla.

Eugenio Barba vuole approfondire nello spettacolo la figura del torturatore, il giudice deve trasformarsi nel boia, ma Tor Sannum è un diciottenne piuttosto gracile al tempo, il suo costume viene quindi opportunamente adattato a renderlo più "grande" e "tetro". La trasformazione di Tor avviene direttamente in scena davanti agli spettatori: prende le scarpe e se le infila sotto le spalle della giacca, lo scialle nero di Anne-Trine Grimes diventa il cappuccio.

La cosa più importante è l'azione principale del boia: un auto-flagellamento. Barba infatti vuole che si intraveda il versante umano del boia che va a consumarsi durante il suo lavoro. Dopo aver trascinato il prigioniero per tutta la sala, il boia colpisce il prigioniero, ma facendo ciò reagisce come se risentisse del colpo che è egli stesso a sferrare. Il significato della scena vuole evidenziare che nell'infliggere dei colpi al prigioniero, anche la sua persona ne risente indirettamente, il boia colpisce il proprio

³⁸ Ferdinando Taviani, *Il libro dell'Odin*, cit., p. 27.

³⁹ Ivi, p. 28.

lato sensibile, che emerge dal contraccolpo.

Durante questa flagellazione, Torgeir Wethal cade al suolo, tiene in bocca un foglio di carta, una missiva. Torgeir apre la lettera e comincia a leggerla, si tratta di una lettera ai genitori in cui descrive la gioia di morire per i genitori, mentre la legge la morde, ne strappa i pezzi. Il boia alla fine dell'esecuzione si siede tra il pubblico.

La scena seguente riprende un episodio autobiografico di Eugenio Barba. Non si tratta di un'esclusiva di *Ornitofilene*: anche successivamente il regista deciderà di inserire nella produzione dell'Odin dei pezzi della sua vita. In questo caso, si tratta di un ricordo che lo ha particolarmente colpito quando era piccolo, il letto di morte del padre: il cadavere era circondato dai familiari, parenti e amici, e alcuni in maniera forse inopportuna entrarono nella stanza e si buttarono affranti sul corpo, scuotendolo, qualcuno dovette intervenire per separarli dal corpo. Questa scena è richiamata dopo la morte del partigiano, che era stato lasciato cadavere nella sala: la moglie e la figlia, gli si buttano sopra come rapaci, e sembra che le due donne lottino per averlo per sé. La figlia infine ha la meglio, prende il cadavere e lo porta sulla schiena, il cadavere diventa croce della figlia, che lo porta come una processione per la sala, e la madre assieme a lei, intona *Sempre intrepido per tuo cammino*: un inno funebre usato in Scandinavia⁴⁰.

Le attrici lasciano prevalere la spinta emotiva dell'azione senza badare troppo alla qualità estetica della voce. Alla fine la figlia esplode in una risata sguaiata, felice di avere prevalso sulla madre. Infine il cadavere del padre viene appoggiato, riverso su di un tavolino. Torna poi in vita balzando sul tavolo, si copre con la coperta e poi si scopre mostrandosi al pubblico, esclama: «così resuscitai dai morti!».

Eugenio Barba vuole concentrare l'interpretazione dell'opera sulle associazioni. Si rivede nuovamente l'uccello "umanizzato" come nel partigiano torturato, ma la scena veicola anche un altro messaggio: gli eredi sono condannati dalle scelte delle generazioni passate. Nella scena della tortura, risalta il rapporto dei genitori e dei figli non tanto nella lettera finale, quanto nella scena dove il giovane ha la corda del boia al collo e questa sembra un cordone ombelicale che va dal boia alla vittima: l'immagine è quella di una generazione che condanna l'altra.

Il ruolo impersonato da Torgeir è ancor più importante ai fini del rapporto attore-spettatore, Barba vuole che durante i colpi che lui deve subire, comunichi delle altre associazioni del testo allo spettatore: associazioni relative alla caccia. Quando Torgeir viene colpito, balza all'indietro, o casca, come un uccello ferito da un colpo di fucile. L'intenzione di Barba è restituire allo spettatore un'esperienza evocativa (similmente a quanto aveva fatto con *Akropolis* lavorando con Grotowski in Polonia).

Del rapporto attore-spettatore è significativa l'interpretazione di Else Marie Laukvik, nel momento in cui passa dal personaggio della figlia a interpretare un bracco, una razza di cani da caccia da ferma e da riporto. Else pur imitando il bracco, di tanto in tanto imita contemporaneamente anche l'uccello e l'essere umano, la scena diventa grottesca. Le trecce di Else diventano le orecchie, il foulard diventa la sua coda. Il comportamento del personaggio - animale, della Laukvik è talvolta canino, talvolta

⁴⁰ Ivi, p. 29.

umano, e altre volte ancora simile a quello di un rapace, in tutto ciò assume un aspetto vagamente grottesco. Guidato dall'amico degli uccelli, il bracco deve cacciare i cacciatori di uccelli, e questi vanno cercati proprio tra il pubblico, Else arriva anche a annusare qualcuno del pubblico, esclama «questo ammazza gli uccelli, tu uccidi gli uccellini!»⁴¹. L'amico degli uccelli si mostra scontroso, scruta verso lo spettatore che il suo "segugio" gli ha indicato:

IL CANE: Carnivoro, mascalzone dal cuore di pietra. Cosa direbbe San Francesco se ti avesse visto sparare fratello passero?

L'AMICO DEGLI UCCELLI: Gli uomini sono cattivi, ma gli uccelli sono buoni. Taglieremo la testa a chi fa male agli uccelli. Falchi, sparvieri, gufi, condor e avvoltoi⁴².

Nella scena seguente il cacciatore incolpa gli amici degli uccelli ricordando le colpe del loro passato. Esclamando che gli amici degli uccelli sono colpevoli e devono essere condannati, Else Marie Laukvik, ancora cane, torna a essere la figlia e prende le difese degli amici degli uccelli: «Li abbiamo perdonati, lo si può fare, è molto semplice»⁴³. Ci sono elementi quindi grotteschi, comici, che si alternano ai più cupi ricordi della guerra (la marcia, l'arrivo dei tedeschi, i cani da caccia). Dopo una discussione sulla caccia che sembra far volgere la situazione a favore degli amici degli uccelli, il cacciatore comincia un monologo dove manifesta il suo cambio di posizione:

I tempi sono cambiati, gli ornitofili svolsero un lavoro penoso. Oh i tempi di una volta! Facevano il loro dovere di soldati. Splendido tempo, per loro. Ma duro di lavoro e responsabilità. E tutti gli interrogatori: il sudore colava dalle loro fronti. Faceva piacere sapere che lavoravano per la patria. Per il dovere. Penso ai loro viaggi in tutti i paesi, ai soldati che marciavano e cantavano, alla vita nelle cantine, ai processi e alle condanne, alcuni dovettero essere interrogati a lungo prima di confessare. È incredibile quanto riesca a sopportare un uomo durante un interrogatorio, prima di confessare; straordinario, a volte. Dovere e obbedienza. E tutti i pogrom, quei pogrom grandiosi.

Vent'anni fa, nel tempo glorioso degli ornitofili, i treni dei macellai, passavano sotto le nostre finestre⁴⁴.

Comincia qui la scena del pogrom, il cacciatore comincia a interpretare un rabbino, mettendosi una coperta sulle spalle, le attrici si sistemano i capelli formando i tipici *payot* (i boccoli portati ai lati della fronte, o dietro le orecchie, dagli ebrei ortodossi in ossequio al passo della Torah). A questo punto le due donne intonano un canto israeliano di origine biblica: *Shemà Israel*, senza pronunciare parole. Il padre comincia a pregare:

Tutta la nostra gente sospira e cerca pane. Per qualcosa da mangiare diamo le nostre cose più preziose; tutto ciò che abbiamo per sopravvivere. Guarda Adonai, come siamo disprezzati. Il Signore è giusto: noi ci siamo opposti alla sua legge. Ascolta, gente, e guarda il nostro dolore: le nostre vergini e i nostri giovani vanno in prigionia, giovani e

⁴¹ Ivi, p. 32.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi, p. 34.

vecchi giacciono per le strade, uomini e donne sono caduti di spada. Adonai, tu colpisti a morte nel giorno della tua ira. Tu macellasti senza pietà, e nessuno si salvò o trovò rifugio, nel giorno dell'ira del Signore. Che tutta la loro malvagità giunga al tuo cospetto, e fa' a loro quel che tu hai fatto a noi. Shema Jsroil, Adonai⁴⁵.

Dopo la preghiera, l'amico degli uccelli comincia a battere i piedi e le mani contro il pavimento, contro il muro, contro un calorifero: imita i rumori del treno che portava gli ebrei ai campi di concentramento. Gli altri tre attori, reagiscono come presi dal terrore, corrono per la sala, si nascondono dietro i tavoli o le tende delle finestre, battono sulla porta come per cercare una via d'uscita. Non riuscendo a fuggire si trovano schiacciati contro la cassa nera, e da questo punto, cominciano un'imitazione dell'internamento: si tolgono le scarpe, e salgono sulla cassa, si ritrovano addossati e sono scossi dai movimenti del treno.

Il dibattito continua attraverso le scene successive, l'amico degli uccelli vuole aprire una votazione democratica sul divieto di caccia, perde, il cacciatore, la figlia e la madre votano contro. L'amico degli uccelli è fatto prigioniero e i tre attori cominciano una canzone norvegese, che solitamente cantano durante gli eventi sportivi: "*la vittoria è nostra, abbiamo vinto, la vittoria è nostra*". Comincia un altro dei momenti conviviali della famiglia felice, ma nel mentre l'amico degli uccelli si libera, è intento a vincere la causa, ma questa volta ripudiando il metodo democratico, affronta il cacciatore e lo stende con uno schiaffo. A questo punto chiede quindi che si sia sfavorevole alla caccia si alzi in piedi, il cacciatore si alza e viene buttato nuovamente giù; successivamente passa a scrutare il pubblico per vedere chi tra gli spettatori provi ad alzarsi. Il cacciatore degli uccelli conta favorevoli e contrari e ne deduce la propria vittoria:

Comunico che le trattative fra i rappresentanti ornitofili e i delegati dell'associazione della caccia, si sono svolte nell'atmosfera migliore. Un accordo completo è stato raggiunto su tutti i punti qualificanti. La caccia ad ogni specie di uccelli è stata proibita, e gli ornitofili realizzeranno il loro progetto di costruire un grandioso paradiso turistico. Tornate a casa, gente, e dormite bene⁴⁶.

A questo punto comincia l'epilogo dello spettacolo, che si conclude con un suicidio: quello della figlia. Nel testo di Børneboe, sarebbe dovuto essere un ex partigiano a compiere il suicidio, fermo sui suoi valori e non condizionato da un possibile guadagno di denaro. Ma Torgeir, che doveva interpretarlo, non riusciva a compiere la scena del suicidio in senso credibile, e dovendosi "impiccare" non distante dagli spettatori il fattore credibilità era importante.

Barba, chiede chi sia in grado di portare avanti meglio la scena e Else Marie Laukvik si propone raggiungendo un risultato migliore, la Laukvik interpreta appunto la figlia, quindi Barba ha dovuto cambiare il testo, così la conclusione di *Ornitofilene* si incentra sul fatto che i figli pagheranno per gli errori degli ideali dei padri. La scena dell'impiccagione-suicidio, conclude la vicenda: i "padri" hanno venduto agli amanti

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, p. 38.

degli uccelli il loro diritto di caccia, con lo scopo di ottenere un ritorno economico da parte dei turisti tedeschi, così la figlia, si impicca pagando per l'errore del padre.

Dopo aver decretato il divieto della caccia sembra essere sopraggiunta la fine dello spettacolo, gli spettatori cominciano ad alzarsi, ma l'atmosfera di dimissione viene interrotta dal cacciatore: «Un momento! Messo di fronte a questi fatti non posso che piegarmi: non uccideremo più uccellini, non ne mangeremo più», interviene quindi la figlia: «Padre, mi abbandoni?»⁴⁷.

Il padre va a prendere la corda, la issa a un gancio che era stato preventivamente posizionato sul soffitto, e fa un cappio; è quindi il padre, a conferma di quanto riportato, che predispone il suicidio che sarà effettuato dalla figlia. Nel frattempo la figlia riprende le sue imitazioni animalesche, questa volta gracchia e svolazza, anche in mezzo agli spettatori e mentre li maledice, il cacciatore ammette le sue colpe: «Ho visto l'innocenza e la ho calpestata. La mia grave colpa è ciò che mi rimane. Ho visto la violenza e non l'ho contrastata, perché solo violenza è ciò che ho potuto vedere». Il cacciatore sale sulla cassa nera, sembra arrivato il momento della fine, mentre le attrici in ginocchio intonano un canto: «beato, beato, ha salvato ogni anima. Eppure il giorno nessuno lo conosce finché il sole non è tramontato»⁴⁸.

Infine il cacciatore desiste, interrompe la canzone, si rivela incapace di compiere l'atto estremo. L'amico degli uccelli che era seduto tra il pubblico si alza prontamente, e si congratula con lui. Comincia il dialogo finale aperto con la battuta del cacciatore degli uccelli, una ripetizione della sua battuta precedente, quando aveva imposto la sua legge sui tre: «Le trattative fra i rappresentanti degli ornitofili e i delegati dell'associazione della caccia, si sono svolti in un'atmosfera migliore». Il cacciatore mostra a questo punto il suo lato venale, corrotto: «E poi creeremo la cassa di risparmio degli ornitofili», mentre l'amico degli uccelli fa tintinnare delle monete. La scena ci porta a un'atmosfera cruda e in un certo senso anche comica.

Else Marie Laukvik si dispera, si getta a terra, colpisce il pavimento, implora:

Padre, padre, padre.

Perché il giorno è arrivato e il tempo è arrivato, e la sabbia di colore rosso su cui mi trovo, e quei figli che erano come me tanto tempo fa se ne sono andati, ora vedo che posso solo morire.

Guai ai padri che falliscono, perché i figli saranno puniti per loro. Il bel sole della sera sorride sulla brughiera, la terra e il cielo riposano ancora in santa gioia.⁴⁹

Else Marie abbraccia Torgeir, si avvicina per baciarlo ma gli sputa in faccia, sale sulla forca, a questo punto intona un canto religioso. La Laukvik compie l'atto estremo, si issa al cappio usando il fucile, posto di traverso al di sotto del suo braccio e del suo collo.

La madre, afferra il suo velo lasciato a terra, urla e lo mostra al pubblico cantando:

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, p. 39.

Spesso giocò il bambino
Al rosso del sole che sorge,
Di sera giaceva sul suo letto
Così tranquillo e così morto.
(urlando) I vostri figli⁵⁰!

Infine l'amico degli uccelli slega Else Marie dal cappio e tutti escono di scena. L'ultima battuta si indirizza al pubblico: si evidenzia nuovamente quanto detto sul rapporto attore-spettatore, portato avanti dalla scuola di Grotowski, tale concetto incide anche sulla posizione di attori e spettatori, che infatti sono disposti tutti intorno allo spazio della sala lasciando al centro lo spazio per agire degli attori.

C'è un'attenzione particolare agli oggetti, che durante la recitazione vengono arremggiati con cura: si ritrovano dentro la scena all'inizio, restano dentro la scena fino alla fine, non intervengono altri oggetti dall'esterno. Questo è un aspetto che si ripete nelle esperienze dell'Odin. Si presta attenzione all'economia degli oggetti, non se ne portano molti in scena, ma non vengono limitati a un solo impiego, il fucile ad esempio, è un fucile, o uno spiedo, o una parte del cappio.

Anche se lo spettacolo è presentato per lo più in Norvegia, il modo in cui Barba argina il problema linguistico quando giunge in Danimarca è al centro dell'elaborazione dello spettacolo. Dalla recitazione emerge che i gesti si presentano con una valenza "universale" (non abbiamo bisogno di particolari dettagli per comprendere una scena in cui una famiglia mangia a tavola, o in cui un boia frusta un prigioniero, o in cui una madre piange la figlia, e via dicendo). Gli attori comunicano con i loro gesti cosa vogliono fare intendere, pur non cadendo in quelli estremamente descrittivi di una pantomima: in sostanza il "deficit" lingua non è nel teatro di Barba un ostacolo a un teatro di qualità. Al contrario il regista ne approfitta per inserire lingue extra scandinave nello spettacolo. Nonostante le difficoltà vissute in questi anni, e le critiche negative, arrivano anche dei riconoscimenti alla produzione dell'Odin. Jens Severin Kruuse, un importante critico che resta legato all'Odin anche negli anni successivi, scrive su *Ornitofilene* nel quotidiano «Jylland posten», e si riferisce così agli attori:

Vivono un'opera poetica creata dal dramma di Jens Bjerneboe. Sono acrobati, dominano con un'abilità eccezionale il proprio corpo nella resa delle forze e dell'espressione umana. [...]Qui si ha un'esperienza piuttosto immediata della frattura del teatro. Accade qualcosa nella vecchia forma artistica. È una liberazione che apre prospettive e indica una via a malapena sognata. Forse in questo senso è un teatro popolare, cioè un teatro vivente, esistenziale, utile, con humour, clownerie, tragedia, umanità⁵¹.

Anche il regista, si dice soddisfatto di quanto è riuscito a mettere in piedi, considerando che il gruppo, sul piano pratico, non aveva esperienza, o meglio l'esperienza di Barba era stata "teoria", ovvero solamente l'osservazione di quanto aveva portato avanti Grotowski.

L'Odin continua a preparare altre date per *Ornitofilene*, e dopo Oslo lo porta a

⁵⁰ Ivi, p. 40.

⁵¹ Jens Kruuse, *Teatro Aperto Senza Frontiere*, in Franco Perrelli, *Gli spettacoli di Odino*, cit., p. 22.

Fredrikstad, Århus, Viborg, Ålborg, Askov, København, Hølbæk, Moss, Bergen, Skara, Gøteborg, Helsinki, Åbo, Upsala, Lund; in sostanza l'Odin tra il 1965 e il 1966 Viaggia generalmente nella regione scandinava, in cui farà 51 repliche.

***Kaspariana* (1966)**

Mentre l'Odin Teatret stava provando, durante il periodo norvegese, era giunto in visita Ole Sarvig; lo scrittore ha assistito a *Ornitofilene* e ha un'amica in comune con Barba, Dea Trier Mørch. Si tratta di un incontro importante perché è avvenuto in un periodo di crisi dell'Odin: constatare l'interesse di qualcuno del ramo letterario mostrava una prospettiva di sopravvivenza.

Barba e Ole Sarvig riprendono i contatti quando l'Odin Teatret giunge in Danimarca. Christian Ludvigsen, propone ai due di mettere in piedi un testo sulla breve vita di Kaspar Hauser. Kaspar è un ragazzo apparso dal nulla il 26 Maggio del 1828 in una piazza di Norimberga, sa solo pronunciare il suo nome, e reagisce violentemente a ogni stimolo sensoriale. Grazie alle cure di uno stimato insegnante, Kaspar impara a leggere e scrivere, e in alcuni mesi si riesce quindi a ricostruire la sua storia. Sembra che Kaspar abbia passato molti anni in una cella buia dove è stato imprigionato in tenera età. Aveva contatti solo con il suo "custode", che lo picchiava se provava a fare rumore. Dopo essere ritornato a una vita normale, Kaspar subisce un attentato, e dopo essere stato affidato ad altri tutori, il 14 dicembre 1833, un secondo attentato pone fine alla sua vita. La sua storia e la sua morte misteriosa hanno portato a ragionare sul motivo per il quale fosse stato nascosto e a varie teorie su possibili complotti.

Kaspariana, con il testo di Ole Sarvig, diventa il primo spettacolo composto nella nuova sede in Danimarca. Al gruppo di attori si sono nel frattempo aggiunti Lars Göran Kjellstedt, Jan Erik Bergström, Iben Nagel Rasmussen, Dan Nielsen (di questi attori, solo la Rasmussen resterà nell'Odin dopo *Kaspariana*). Per Eugenio Barba, è importante mantenere in scena il norvegese, ma i nuovi attori sono danesi e svedesi, questa varietà delle lingue si presenta già a partire dalle prove.

La giornalista e critica Renée Saurel segue le prove dello spettacolo due mesi prima del suo completamento, commentando al riguardo:

Il teatro, come lo si fa a Holstebro, è intelligibile al di là delle parole. Diventa una sorta di lingua universale. [...]

Nello spettacolo che ho visto all'Odin, alcuni attori recitano in danese, altri in norvegese, altri in svedese. Io non capisco nessuna di queste lingue [...], lo spazio dell'Odin non prevede scene. Gli attori recitano sullo stesso piano del pubblico, mescolati ad esso, l'organizzazione dello spazio cambia per ogni spettacolo⁵².

Eugenio Barba, come in *Ornitofilene*, vuole sottolineare un significato dello spettacolo: *Kaspariana* diventa uno specchio della vita umana (ci presenta le varie fasi della vita) confrontata con il figlio dell'uomo, Cristo. Kaspar è Cristo, viene "adottato" da

⁵² Renée Saurel, *Seminarie Nordique à Holstebro, Les Tempes Moderne*, in Eugenio Barba, *Il prossimo spettacolo*, a cura di Mirella Schino, cit., p. 139.

un popolo, come Gesù (già dalla sua nascita è accolto, perché è già noto che è il figlio di Cristo), e viene sacrificato dalle persone che non gli credono.

Quando però il gruppo prende in mano il testo di Ole Sarvig, si accorge subito che il testo è ben diverso di quello fornito da Jens Bjerneboe: si tratta infatti di un poema di poche pagine. Tutto è scritto in modo poetico, ma non ci sono descrizioni, non ci sono metafore che possano aiutare a ottenere delle definizioni, non vi è una completa linea narrativa.

Barba si ritrova a dover quindi fissare passo passo la struttura del testo. inizialmente il regista scrive solo delle brevissime descrizioni, stendendo una sequenza: Kaspar si sveglia; Kaspar si mette in piedi; cammina verso la piazza; così si ottiene lo snodo delle azioni principali. Intorno a questi “vuoti”, è necessario costruire la scena. È su questi “vuoti” che intervengono le improvvisazioni degli attori.

Dalle testimonianze sulle prove si apprende che lo spettacolo è costruito a partire dall'improvvisazione sul palco, dalla partitura gestuale, dal *training*. Il *training* è orientato a far sì che l'attore faccia suoi alcuni movimenti, Torgeir Wethal ha annotato le sensazioni per prepararsi sul palco per l'apparizione di Kaspar Hauser:

La mia prima improvvisazione fu come un film proiettato senza luce. Tutte le immagini sfilano lì, davanti all'obiettivo, ma lo schermo resta buio. Ad alcuni attori è necessario dire che l'improvvisazione è come un film e deve essere proiettato in quello schermo tridimensionale che è il corpo. Ad altri attori, a un diverso livello di esperienza, è più semplice dire: il corpo vive e fa quel che deve in ciò che accade. [...] l'attore reagisce semplicemente e interamente attraverso quello che accade e quello che fa. Egli agisce nello spazio, colui che usa lo “schermo” prima vedrà delle immagini nella propria testa, quindi le mostrerà all'esterno.

Il caldo mi circonda da tutte le parti. Acqua morbida. Buio. Siedo piegato su me stesso. La testa pende. Un braccio pende tra le gambe. L'altro è appoggiato sulle caviglie. Sento un suono debole e profondo — musica — lontano.

Alzo la testa, lentamente, verso il suono. Il buio fa una dolce resistenza. Alzo la testa. Tendo la schiena. La testa è bloccata, non riesce a proseguire. Resto del corpo prova a sollevarsi. La testa preme dolcemente e fa un buco nella sicurezza del buio. Le braccia scivolano vicino alle guance, oltre i capelli bagnati e più su. Mi conducono fuori, nel tunnel.

Il corpo fluttua dietro. Le mani sentono l'aria fresca all'uscita. La debole resistenza cede. Un colpo di ali mi libera, mi lascia uscire libero. Aria. Fresco, aria che dà sicurezza. Aria nello stomaco. Una bolla di suono rotola su dentro di me e viene fuori. Mi tira con sé. Su, su in alto. Mi tengo sulla punta dei piedi. Mi inarco, resto appeso a questo suono leggero. Altre bolle salgono. Esplodono nella mia bocca come una piccola risata.

Mi siedo sul bracciolo della poltrona. Lascio che la mano segua le onde dei capelli impomatati di mio zio. Dal mucchio sul tavolo da poker, lui prende una grande moneta da cinque centesimi e la butta in aria verso di me. La afferro sollevando la mano alta sopra la testa.

Il vento è forte. Verso di esso mi piego. Allargo le braccia. Guardo la valle laggiù lontano. Sono sull'orlo del precipizio. Il vento mi tiene su. Mi ci appoggio, un colpo d'aria mi colpisce allo stomaco. Mi afferra e mi butta all'indietro, all'insù. Resto disteso e ondeggio sulla sella del vento, che mi solleva fischiando. Rispondo fischiando. Cambia leggermente direzione e mi fa cadere. Atterro in piedi sul morbido tappeto delle nuvole.

Piumino, materasso a molle. Mi inoltro nei campi fantastici. Le gambe affondano profondamente e sono spinte di nuovo verso l'alto in un risucchio. Ecco i colori brillanti. Ecco la luce forte. Corro con i lenti passi delle sette leghe verso il sole. Mi avvicino. Sento il suo calore. Ci entro. Mi brucio. Non ci sono. Sono. Le mie ceneri cadono. Lentamente. Giù. Sul boschetto degli studenti. Giù sulla grande piazza della città. Le mie ceneri guardano dall'aria la vita pullulante. Si depositano dolcemente tra la folla rumorosa e frettolosa.

In questo modo comincio e finì il risveglio di Kaspar Hauser sulla piazza di Norimberga, per me - in me.

[...] Nel Mondo interiore di un attore può accadere di tutto. Egli non deve aver bisogno di difendere o spiegare⁵³.

Alla messa in scena, lo spettacolo viene esibito nella "sala nera" della nuova sede: le pareti della sala sono completamente pitturate di nero, si scorgono a fatica i limiti delle pareti, si vuole dare l'impressione di trovarsi in uno spazio di vuoto assoluto. Non è un teatro con un palco, ma semplicemente una sala, quindi come in *Ornitofilene* troviamo pubblico e attori sullo stesso piano. Gli spettatori occupano ottanta posti e sono disposti su delle panchine, le quali sono divise da alcune rampe, in sei blocchi. In queste rampe o piattaforme gli attori si esibiscono, e si scambiano tra loro (analogamente a quanto succedeva nelle rappresentazioni delle varie *passioni* nella scena liturgica del Medioevo). Al centro dello spazio, viene posta una cassa di legno con un proiettore puntato verso l'alto, Questa luce scontrandosi con le sagome degli attori posti sulle piattaforme intorno, produce delle ombre.

Non avendo un costumista, L'Odin deve accontentarsi di improvvisare i propri costumi; si tratta a volte di pezzi di stoffa in cui gli attori si avvolgono sopra, e dalle testimonianze⁵⁴ si può notare che talvolta il gruppo cuciva da sé i costumi.

Gli attori costruiscono la scena di un pasto: Else Marie si nasconde dentro la cassa luminosa e mette fuori la mano per consegnare il pane agli altri attori, interviene anche la componente sonora (uno squillo di campanello che accompagna l'azione), la scena si presenta come un'imitazione della Messa cattolica⁵⁵. Anche questa scena è costruita a partire da un momento autobiografico di Eugenio Barba, inerente alla sua infanzia. Nella costruzione di questa scena, il gruppo si è ispirato al banchetto del dramma cechoviano *Le tre sorelle*, dove i personaggi parlano della loro vita con una certa noia; proprio con in questo clima di scontentezza si parla di cosa sta per avvenire in città, un'esecuzione pubblica. Mentre gli attori parlano della vittima che è appena stata uccisa, compare il personaggio di Kaspar. Marc Fumaroli, nella sua recensione dello spettacolo, annota meticolosamente l'apparizione del personaggio:

Ad un certo punto, dal nulla, compare un adolescente dal fondo, i lombi avvolti in un semplice panno bianco. Ecce homo: Kaspar Hauser (interpretato da Torgeir Wethal). Ovunque, c'è shock e paura, il ragazzo crolla, incapace di sopportare lo spettacolo delle creature che sono i suoi simili. Si gettano su di lui come se fosse il

⁵³ Torgeir Wethal, *Frammenti del Mondo di un attore*, in «Teatro e Storia», anno IV, n. 1, aprile 1989, pp. 111-113.

⁵⁴ Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco*, cit., p. 59.

⁵⁵ Ivi, p. 42.

dolce di un banchetto cannibale. Il lento emergere surreale di Wethal dalle profondità notturne può essere paragonato solo a certi dipinti e sculture gotiche del nord, al San Sebastiano di Memling, o quello di Thierry Bouts. e soprattutto alla pietra bianca Adam of Riemenschneider al museo di Wurzburg. Solo le tecniche di formazione dell'attore perfezionate da Grotowski possono portare a una tale spiritualizzazione del corpo umano e renderlo capace di dialogare con visioni mistiche e fantasmi impalpabili⁵⁶.

Dalla descrizione possiamo notare che in *Ornitofilene* ricorre l'immagine del letto di morte paterno, dall'infanzia di Eugenio Barba. L'azione fisica è la vera protagonista della scena. Torgeir Wethal, nella prima scena, ha il compito di palesare lo stato di shock del suo personaggio, emerge quindi piano dal buio della scena, per poi crollare improvvisamente; nel mentre gli altri personaggi creano un'atmosfera alterata, confusionaria, che si ripercuoterà nel resto del dramma.

La folla assiste alle sue prime reazioni, ai suoi tentativi di alzarsi e di parlare: come uccelli rapaci cadono su di lui, ma solo per calmare l'orfano e adottarlo. È possibile notare delle analogie con *Ornitofilene* nelle movenze degli attori. Lo stupore, ma anche il timore che i personaggi manifestano alla vista di Kaspar Hauser, sono motivati dal fatto che Kaspar è "puro", non ha avuto insegnamenti, è estraneo alla loro cultura. Il regista vuole quindi che la folla mostri una reazione di paura, vuole simulare uno stormo di piccioni che svolazzano; gli attori si mostrano spaventati dalla sua apparizione mentre qualcun altro è incuriosito.

A questo punto Else Marie Laukvik, copre con una parte del costume Kaspar, e comincia a insegnargli le preghiere, prima dolcemente, poi con una voce sempre più acuta, fino a raggiungere un tono insostenibile⁵⁷. Anche Lars Göran Kjellstedt segue lo stesso atteggiamento, assume un aspetto cupo, coperto da un mantello nero, e si mette al di sopra di una delle rampe per assumere un'immagine più ingombrante, poi espone a Kaspar i suoi insegnamenti, ma Kaspar resta distaccato, non ha modo di interpretare ciò che dice. Else Marie e Lars Göran Kjellstedt si abbattono su Kaspar ripetendo tale ragionamento finché Kaspar non dimostra di averlo imparato.

Comincia da qui l'evoluzione sociale di Kaspar Hauser: viene vestito, gli viene dato un nome, un'identità, e diventa il "figlioccio" della comunità, nonché in parte una specie di strumento per ostentare la benevolenza di tale comunità.

L'evoluzione della scena in cui Kaspar deve imparare a camminare è stata particolarmente difficile, Eugenio Barba tuttavia è caparbio e vuole assolutamente portarla a compimento.

⁵⁶ «Suddenly, from somewhere, an adolescent comes forward, his loins girded white cloth. Ecce homo: Kaspar Hauser (played by Torgeir where, there is shock and fright, and the adolescent collapses, unable to bear the spectacle of the vultures who are his fellow men. They throw themselves on him as if he were dessert for a cannibal feast. Wethal's surreal slow emergence nocturnal depths can only be compared to certain gothic paintings and of the north-to Memling's St. Sebastian, or that of Thierry Bouts, to the white stone Adam of Riemenschneider at the Wurzburg the actor-training techniques perfected by Grotowski can lead to such zation of the human body and make that body capable of communing visions and impalpable», Marc Fumaroli, *Eugenio Barba's "Kaspariana"*, traduzione di Frank Paul Bowman, «The Drama Review», Vol. XIII, n. 1, Autumn 1968, p. 48.

⁵⁷ Ferdinando Taviani, *Il libro dell'Odin*, cit., p.72

In scena ci sono Torgeir Wethal e Else Marie Laukvik, Kaspar deve camminare barcollando, poi casca, si rialza e ci riprova, cade nuovamente, durante questa ripetizione la Laukvik deve intonare una canzone per accompagnare Torgeir.

A un certo punto si arrende, non riesce ad andare avanti, la difficoltà infatti è che per accompagnare Torgeir Else Marie deve piegarsi indietro. Eugenio Barba le suggerisce di usare il risonatore occipitale. Infine la Laukvik canta, prima con una voce tenue, poi si fa sentire sempre di più, e il risultato è coinvolgente. Successivamente Grotowski assiste a *Kaspariana*, e il suo giudizio perentorio è «non credo in quella canzone»; come riportato da alcune testimonianze di Eugenio Barba, questo “non ti credo” è un giudizio con il quale Grotowski vuole evidenziare il non essere convinto dalla recitazione. Barba stesso prende da lui questo detto. Else Marie rimane condizionata negativamente e il giorno dopo non riesce più a cantare, e quindi Barba toglie la canzone.

La camminata in questa scena prevede varie fasi: inizialmente Else sostiene il ragazzo per aiutarlo a camminare, poi invece sembra volergli insegnare a librarsi nell'aria; in questo travagliato addestramento, il regista vuole evidenziare come l'individuo deve adattarsi alle regole sociali per sopravvivere. L'attrice nel mentre si deve disperare, e nella sua disperazione deve emergere il presagio del destino di Kaspar.

Nella scena successiva, la comunità riveste il ruolo di educatore, a partire dalla religione: Kaspar viene messo davanti alla Bibbia, che gli viene posizionata come una sorta di maschera davanti al viso (deve celare il suo volto umano). La Bibbia viene letteralmente fissata con un nastro al volto di Kaspar, che poi viene sollevato dagli attori e posto su una delle piattaforme. Nella stessa scena Kaspar deve recitare cosa ha imparato nella scena precedente. Il giovane aveva assimilato alcuni stereotipi (gli ebrei sono cattivi, i cristiani buoni), gli viene insegnata una preghiera, tutto ciò è mescolato a altri insegnamenti non inerenti alla religione, ad esempio il celebre monologo di Amleto *Essere o non essere*. Kaspar non sembra in grado di rispondere, così i maestri cominciano a suggerire, prima in un soffocato sussurro, poi sempre più forte, infine esplodono recitando preghiere e invocazioni.

Anche questa scena è la stesura di un evento biografico di Barba, si rifà infatti a tutte le volte che le persone chiedevano ad Eugenio Barba da dove viene, che lingue parla, domande giustificate in parte dalla sua biografia, dai suoi viaggi per il mondo.

Nel trambusto provocato dagli “educatori”, compare una donna che desidera Kaspar, i due imitano un corteggiamento animale e il loro rapporto si riduce ad assumere dei tratti primordiali.

Nuovamente Kaspar viene messo alla prova degli insegnamenti che gli sono stati impartiti, viene messo in un trono, ma anche questa volta Kaspar non è in grado di rispondere. Anche se spronato dai suoi educatori, alla fine quello che riesce a dire è «gli ebrei sono cattivi; i cristiani sono buoni, noi siamo cristiani quindi siamo buoni»: sorprendentemente, è sufficiente per gli insegnanti che gioiscono dopo aver sentito la risposta.

La scena successiva ci presenta un ballo, in cui Kaspar tenta di destreggiarsi senza successo sulla pista da ballo. Dai suoi goffi movimenti in cui emerge il fallimento

del metodo didattico che ha di fatto subito: Kaspar mentre muove i piedi, comincia a dire le frasi che in qualche modo assimilato in modo che potremmo definire propagandistico: «Dacci oggi il nostro pane quotidiano»; «i cristiani sono buoni». Kaspar si rivela incapace di assimilare la cultura che gli è stata imposta.

La comunità decide che Kaspar si deve sposare, viene quindi trovata la sposa e viene preparata, mercificata, esposta come un oggetto del desiderio. Kaspar di tutta risposta, ormai decisamente lontano dai valori della comunità e incapace di confondersi in essa, vive con la sposa un legame romantico, e i due hanno un erede. La comunità, tuttavia, vede in questo processo una disgregazione dei propri “valori”, la sposa è stata amata, forse troppo per le convenzioni della collettività, che si scaglia contro la famiglia appena formata. Lars assume le sembianze del demonio e commette l’infanticidio del figlio di Kaspar, che si ritrova emarginato dalla società che ormai non vuole più tentare di accoglierlo. Ci si prepara all’omicidio di Kaspar: gli attori attorno a lui cominciano a elogiare la guerra, il conflitto, e decidono di investire Kaspar del titolo di cavaliere. Nella sua iniziazione, Kaspar viene di nuovo sollevato ma questa volta propriamente lievita e mentre viene vestito da guerriero con l’armatura di cuoio gli attori cantano. Il canto è preso dalla mitologia greca e da quella nordica, frutto delle improvvisazioni degli attori. Dopo aver vestito la sua armatura Kaspar deve combattere in una specie di duello con il coltello, ha la peggio e muore ferito da Lars, cala il buio in sala.

La figura di Kaspar Hauser riflette quella di Cristo, il quale si è fatto uomo per rinascere nella società degli umani, ma la società umana, governata dal libero arbitrio che è stato concesso all’uomo, non riconosce il suo Dio. Cristo si è ritrovato condannato dalla società dove è cresciuto, sormontato dalle regole che gli vengono imposte durante la sua esistenza, e così Kaspar.

Come ha indicato anche la Saurel, nella rivista di Sartre «Seminarie Nordique à Holstebro», Barba cerca di rispondere con *Kaspariana* alle contraddizioni interne alla società scandinava⁵⁸. *Kaspariana* infatti ha dato all’ Odin l’occasione di mettere in luce la nostra società (potrebbe dirsi scandinava ma anche occidentale in genere), l’ipocrisia che questa porta con sé. In *Kaspariana* questa ipocrisia si vede principalmente nel rapporto con la religione: i personaggi si professano tutti credenti, parlano di cristiani buoni e ebrei cattivi, ma nell’epilogo anche la guerra si manifesta importante.

Ancora la Saurel riflette sulla scelta del repertorio da parte di Barba; rispetto a Grotowski, che appoggia al contesto nazionale polacco cattolico, Barba sceglie invece un repertorio che non si accorda con un particolare contesto nazionale o religioso⁵⁹.

Kaspariana è uno spettacolo che vuole dare un impatto forte, si respira un’atmosfera tesa, e il tutto viene condizionato ovviamente dalla posizione degli spettatori, quasi a contatto con gli attori. Anche in questo caso come in *Ornitofilene*, viene dimostrata la scuola grotowskiana di Barba. La tendenza a diventare seguace di Grotowski aveva anche attirato nel tempo alcune critiche dagli “addetti ai lavori”. Pochi mesi prima della rappresentazione di *Kaspariana* è Roger Planchon, a notare l’emergere di imitazioni grotowskiane. Planchon, è bene precisarlo, non attacca Grotowski, ma chi si affianca a lui senza differenziarsi.

⁵⁸ Ivi, 69.

⁵⁹ *Ibidem*.

Riguardo a Eugenio Barba, è Mark Fumaroli a esprimersi. Scrivendo nella rivista in questi anni pubblicata dall'Odin, afferma di Barba: «Lui giudica, sceglie, elimina, combina, in breve, crea una sorta di simbiosi con gli attori, dando e ricevendo sulla proposta di Grotowski»⁶⁰. *Kaspariana*, si presenta in sostanza in linea con il teatro moderno del tempo, che è appunto quello della linea Grotowski.

Ferai (1969)

Ferai viene composto nel 1969. Eugenio Barba e Christian Ludvigsen pensano al testo già alla fine del 1967, in uno scambio di lettere inviate tra il 27 e il 28 novembre di quell'anno, Ludvigsen discute una proposta che ruoti attorno a un mito greco. Inizialmente si pensa a un testo di Peter Seeberg ma si valutano anche altri autori, Ludvigsen vede già in Torgeir Wethal la possibilità del personaggio di Admetos, e propone inoltre una fusione con una fiaba medievale, dal repertorio di Saxo Grammaticus. Già nel gennaio del 1968 Barba pensa al lavoro su dramma:

All'inizio di marzo, cominceremo a lavorare su un nuovo spettacolo, [...]. sarà *Alkestis*, secondo il mito greco e il testo di Euripide. Il nostro consulente letterario Christian Ludvigsen ed io stiamo lavorando utilizzando i frammenti di altre tragedie che sullo stesso argomento⁶¹.

Il testo è di Peter Seeberg, e come era accaduto con i lavori di Jens Børneboe e Ole Sarvig, viene rivisto da Eugenio Barba. Al terzetto fisso di Else Marie, Torgeir e Iben, si aggiungono altri attori, di altre nazionalità: Ulla Alasjärvi, Juha Häkkänen, Carita Rindell (Finlandia), Sören Larsson (Svezia), Marisa Gilberti (Italia).

Eugenio Barba si trova davanti al problema già visto con *Ornitofilene* sulla differenza della quantità tra interpreti e personaggi: questa volta gli attori sono otto, i personaggi solo cinque. Ulla Alasjärvi, Marisa Gilberti, Carita Rindell, Juha Häkkänen, Iben Nagel Rasmussen, Sören Larsson interpretano "il popolo", e come già ipotizzato, Torgeir Wethal interpreta Admetos.

Ci sono tre attori finlandesi nel gruppo, che devono imparare una traduzione in svedese che capiscono a malapena. Eugenio Barba dice agli attori che il danese è come una "ridicola malattia della gola" secondo lui molto difficile da affiancare al linguaggio della scena. Accanto a Torgeir nei panni di Admetos vi è Else Marie Laukvik che interpreta Alkestis; gli altri interpretano contadini che eseguono il coro, e con il procedere del lavoro si esprimono attraverso il canto.

Il titolo finale "*Ferai*" è stato scelto da Eugenio Barba; quello originale dell'opera

⁶⁰ «He retains, chooses, eliminates, combines - in short, creates in a sort of symbiosis with his actors, giving and receiving as Grotowski proposes.» Marc Fumaroli, *Eugenio Barba's Kaspariana*, cit., p. 54.

⁶¹ «In the beginning of March we will also be starting to work on a new play [...]. It will be *Alkestis* according to the greek myth and Euripides' Text. Our literary consultant, Chr. Ludvigsen, and I are working on an adaptation, in which fragments of other tragedies on the same topic are used» Franco Perrelli, *Bricks to build a Teatertlaboratorium. Odin Teatret and Chr. Ludvigsen*, Bari, Edizioni di Pagina, 2013, p. 63.

di Seeberg era *Biddet* (il morso), quello proposto da Christian Ludvigsen era *Moira* (dal nome di una delle tre Parche), nel testo di Seeberg le Parche sono importanti perché commentano l'azione del dramma. La trama di *Ferai* porta lo spettatore quindi in un'isola greca, e contemporaneamente in un'isola del mare del Nord. La vicenda intreccia la storia del re Frode Fredegod (personaggio della cultura nordica europea), e quella di Alkestis in Euripide. Il sottotitolo del testo di Seeberg, infatti recita: *secondo un mito greco e l'antica saga sul re Frode Fredegod*⁶². Il nome *Ferai* oltre a indicare una città in Tessaglia, viene pronunciato "Ferøe", come un arcipelago in Scandinavia. Il testo di Seeberg viene modificato dal regista insieme agli attori, che trascrivono nel testo i risultati del nuovo *training*.

Il *training* viene effettuato durante l'anno che ha portato alla creazione di *Ferai* è stato molto dinamico, diversamente da quello strutturato per *Kaspariana*, tenuto su un ritmo più lento e cupo. Le azioni derivate dalle improvvisazioni vengono a fare parte di un montaggio definito da Barba "temerario"⁶³, ovvero le improvvisazioni in questione vengono abbinate senza essere legate da un rapporto reciproco. Il lavoro dura molto tempo, tanto che il testo è pronto solamente nel maggio del 1969. Else Marie Laukvik ha lasciato un commento che ci descrive quella che è stata la sua autonomia nel dare forma alla sua Alkestis, il personaggio principale del dramma:

Il personaggio lo creavo io. Non si tratta di un ruolo tradizionale. Se avessi dovuto recitare un ruolo come Hedda Gabler, l'avrei analizzato e avrei tentato di evocare le immagini che ci sono in lei. Ma qui le sequenze sono create da me. È la mia vita fantastica, che si dispiega del tutto autonomamente dal regista e dal drammaturgo. Ma tali sequenze non debbono essere personali nel senso di derivare dalla mia vita. Ciò che passa per la testa dell'attore è sua proprietà privata, qualcosa di cui si parla di rado. Per quanto mi riguarda era quasi esclusivamente fantasia o materiale inconscio. Del resto mi considero più degli attori dell'Odin un tipo di interprete stanislavskiano. Si tratta di immagini molto dettagliate, che affiorano e persino mi arricchiscono. Io credo che se si usano solo motivazioni di esperienze personali, si limitano le responsabilità di esperienze personali. *Ferai* era costituito attorno ai singoli attori e ruoli principali riconoscibili. A quell'altezza temporale io, Torgeir, e Iben, avevamo lavorato insieme più a lungo, sicché avevamo maggiore esperienza. I nuovi attori non avevano lo stesso ruolo, ma forse la stessa intensità⁶⁴.

Peter Seeberg rinuncia ad alcuni dialoghi per aggiungerne altri; la differenza principale, rispetto all'elaborazione del testo di Ole Sarvig che è stato scritto e direttamente consegnato a Barba, è che l'autore del testo assiste alle prove per mesi. Non solo ma il testo diventa per lo più lirico anziché drammatico, e Peter Seeberg, romanziere, non aveva mai scritto prima per il palcoscenico.

Si attua una inversione del testo con l'azione: il sottotesto diventa la componente non più "tra le righe" ma quella più esposta, per l'attore. Peter Seeberg, certamente attento alla parola vista la sua esperienza, considera che il *training* effettuato dal gruppo porti all'emergere di altri elementi non apparenti nel testo. Uno di

⁶² Peter Seeberg, *Ferai*, in Franco Perrelli, *Gli spettacoli di Odino*, cit., p. 41.

⁶³ Ivi, p. 39.

⁶⁴ Erik Exe Christoffersen, *Skuespillerens vandring*, 1989, in ivi, pp. 42-43.

questi è la componente sonora, alla quale il gruppo presta sempre più attenzione, come confermeranno *Min Fars Hus* e *Come! and the day will be ours*, Seeberg testimonia:

Il ruolo della parola può apparire modesto in un teatro spiccatamente vocale. Ciò nonostante non dubito che la parola, per quanto possa essere poco precisamente articolata in rapporto alla diretta comprensione del significato, indirizzi comunque con un'incomparabile sottigliezza elettronica. Quanto più lungimirante e organico è il dispiegarsi del significato, tanto più comporrà il semplice movimento in un gesto vibrante, che non sia solo sé stesso, ma un'espressione specifica. Questo discorso assoluto non è facilmente realizzabile, necessita di una versatile dolcezza, che non si possiede lì per lì, ma che il lavoro incondizionato, intenso, ogni tanto mette a disposizione di un servitore del teatro⁶⁵.

Giunti al momento della messa in scena, Eugenio Barba predispone la scena in senso piuttosto "economico", potremmo dire da *teatro povero*. Gli elementi scenici presenti sono: un coltello, un uovo d'avorio e una coperta.

Vedendo le differenze rispetto alla vicenda nella sua forma tradizionale, si scorgono alcune differenze: sul finale, infatti nella storia di Alceste in Euripide, Alceste alla fine viene riportata in vita da Ercole. Come in *Ornitofilene* e *Kaspariana* invece, nello spettacolo dell'Odin ritorna il suicidio, e il lieto fine non è contemplato. Eugenio Barba, peraltro, questa volta non è affiancato da nessuno nella modifica del testo, Peter Seeberg è presente alle sessioni di lavoro, ma sono gli attori a inventare il percorso di azioni, suoni, vocalità, che poi sono fissate in accordo con il regista⁶⁶; un testo appunto poetico, non descrittivo, inconsueto rispetto alla regolare produzione di Peter Seeberg.

Come sempre, lo spazio è predisposto in modo che attori e spettatori entrino in contatto: per la precisione è organizzato secondo una piantazione rettangolare, e il pubblico serra questo spazio in due file nei lati più lunghi. Poiché le file di spettatori non sono addossate al muro, c'è dello spazio dove gli attori possono agire, sia al centro delle due file, che tra esse e il muro, e l'azione si svolge spesso attorno alle file di spettatori (gli attori eseguono l'azione sistemati ad ellisse attorno agli spettatori).

La sala viene illuminata da sei riflettori, entrano in scena i personaggi che interpretano "il popolo", vestiti in maniera semplice con dei panni. Tra questi emerge però Admetos, che si distingue per la qualità del vestiario e degli zoccoli neri. Come negli spettacoli già visti, il costume, pur semplice, fornisce alcune indicazioni sul contesto. Gli attori stanno attorno a un grande uovo di legno che è posizionato sopra a una coperta legata a dei sassi forati, l'uovo rappresenta idealmente ciò che resta del re Frode Fredegod, un sovrano. Il timore da lui infuso nei soldati è tale che, alla sua morte, costoro lo mummificano e lo portano per il paese così che il popolo possa continuare a omaggiarlo. Gli attori in contemplazione intonano un canto religioso in lingua tedesca:

Gott befrei uns von der Angst

⁶⁵ Peter Seeberg, *En forfatter og Odin-teatret*, in *Mytesyn*, in *ivi*, p. 39.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 38-39.

Gott befrei uns von der Angst
Wenn die Not uns überfällt.⁶⁷

Successivamente pregano in diverse lingue scandinave, dal finlandese, allo svedese, al norvegese. Else Marie Laukvik, attira l'attenzione su di sé, è appoggiata alla porta della sala, porta un saio scuro, ha il volto fasciato da uno scialle nero, indossa gli zoccoli neri come Admetos, ma è contraddistinta da ogni altro attore per l'assenza di un collare di cuoio che portano invece gli altri. Else Marie si presenta con un'aria tetra e affranta; deve esprimere un grande attaccamento al padre ma soprattutto alla sua filosofia di vita, una filosofia devota al potere. Anche lei comincia a cantare il suo dolore davanti all'uovo di legno.

Alkestis a un certo punto si ferma richiama a sé il popolo per "frustarlo" (non ha una frusta ma un coltello, ma le frustate ricadono in senso figurato sul popolo) questo è l'ultimo "regalo" del Re defunto ai suoi sudditi, mentre il popolo si abbandona in esclamazioni di approvazione e canta di nuovo *Gott befrei uns von der Angst*.

Alkestis adesso deve sposarsi e i contendenti si presentano quindi per la sua mano. L'uovo di legno viene avvolto nella coperta, rimandando a un sepolcro. L'azione è svolta dai due contendenti interpretati da Juha e Torgeir. In questa scena il testo di Seeberg prendeva un avvenimento "tradizionale", ovvero come di uso comune nella tragedia greca, un contendimento agonistico nell'arena; Barba preferisce sostituirlo con un combattimento con il coltello.

Usano il coltello che Else Marie ha lasciato al centro. Torgeir-Admetos vince il duello, dopo uno scontro che non vuole davvero fingere di essere uno scontro, ma sembra più simile a una danza. Contemporaneamente Else Marie-Alkestis assiste all'azione dalla posizione iniziale (vicino alla porta della sala), osservando le azioni dei due. Else Marie in questa scena non è passiva, ma segue il ritmo dei movimenti dei due contendenti, sembra apprensiva nei confronti di Admetos. Il pubblico si trova davanti a una scena "divisa" tra il combattimento e una Alkestis-spettatrice. Dopo la vittoria, Admetos reclama il potere, ma lo fa delineando immediatamente la differenza tra sé, e il re precedente:

Basta con le lotte e con le vittorie. Guardatevi intorno: nessuno possiede la vittoria. Venite, venite dunque più vicino, sono disarmato. Qualcuno vuole del male, e allora me lo faccia, e io amerò il male così infinitamente che diventerà una farfalla in un giorno d'estate. Un'illusione crolla. Incontrate i dolci occhi del giorno, ricordatevi la violenza com'era. [...] Io non regno, voi non regnate. Nessuno regna... Non ho armi⁶⁸

Admetos si presenta come un re benevolo, anche se in realtà non si fida ancora degli altri, ma il popolo dubita della sua dichiarazione: i cinque popolani discutono sui propri timori rimanendo però in agguato, come delle iene che aggirano la preda, alcuni si nascondono dietro il pubblico, lo accerchiano. Admetos chiede agli altri attori una pelle di lupo; gli viene portata quella del re defunto, ma immediatamente il successore cerca di nuovo di distaccarsi dalla figura del vecchio re:

⁶⁷ Ferdinando Taviani, *Il libro dell'Odin*, cit., p. 91

⁶⁸ Ivi, p. 92.

Ma non è più un re a portarla ma un fratello, vostro fratello. I fratelli vanno tra gli uomini come frammenti dell' avvenire, dell'avvenire che tutti possiederemo. Salvare il passato e cambiare tutto ciò che era in ciò che avrebbe dovuto essere: ecco il nostro riscatto. Non c'è più niente da volere, niente da giudicare, niente da provocare. Dovrete sempre trionfare in queste tentazioni⁶⁹.

Slega un sasso dalla coperta e lo usa assieme alla saliva per “benedire” i personaggi del popolo, ma questi, dopo la cerimonia improvvisata, cominciano a disperare: ci sono reazioni animalesche, il popolo ha perso il controllo. La sensazione che trasmettono, è quella di essere in balia di qualcuno che, a differenza del re precedente, non ha un pieno controllo sui suoi sudditi. Iben comincia a cantare trasportata da un'atmosfera diversa, intercorre tra Iben e gli altri sudditi una separazione di atteggiamenti.

I popolani continuano a disperarsi e il canto di Iben viene interrotto, Admetos è spaesato, e comprende che il popolo vuole un re e non un fratello. Nella terza scena le azioni seguono una successione logica, dove Alkestis conosce Admetos, il dialogo si spezza e non segue un ordine cronologico: nel testo di Seeberg avviene interamente a metà della scena, Barba prende invece una battuta, e la pone all'inizio. Admetos si ritrova al centro della scena, lasciato solo dai popolani, e chiede dove sia la sua promessa sposa:

TORGEIR: Alkestis, dov'è Alkestis⁷⁰?

Else Marie è rimasta nel frattempo sulla porta della sala, osservando le scene come uno spettatore, e palesando al pubblico le sue reazioni:

ELSE MARIE: Alkestis, ecco Alkestis.

TORGEIR: Non essere timida Alkestis. Non ti farò nulla ma lascia che ti veda in viso.

ELSE MARIE: Ma tu hai chiesto a mio padre?

TORGEIR: Tuo padre è morto, Alkestis

ELSE MARIE: Gli rivolgo spesso domande per le cose importanti

TORGEIR: Ora io ho la sua corona, Alkestis⁷¹

Admetos è deciso a prendere il posto che gli spetta, ma mentre Alkestis vuole un re simile al padre, egli crede nella democrazia e nel perdono dei malfattori. Rispetto alla dolce figura ritratta da Euripide, disposta a sacrificarsi per amore, questa Alkestis è combattiva, una degna erede del padre. Il regista ha voluto creare delle sfaccettature nei personaggi, e non offrire figure univoche, rivelando alcune contraddizioni all'interno del dramma.

Nella sesta scena, Admetos ottiene il potere suggellando il suo matrimonio con Alkestis, ma il popolo, che non è decisamente in grado di lasciare il controllo a un re benevolo, pianifica il ritorno del re precedente. Admetos si rivela ai suoi sudditi sempre più incomprensibile e dissociato dalla cruda realtà a cui il popolo è abituato: non vuole

⁶⁹ Ivi, p. 93

⁷⁰ Ivi, p. 95.

⁷¹ *Ibidem*.

essere chiamato con il suo titolo ma per nome. Tutti si rivoltano contro Admetos, anche Alkestis che cerca di spronarlo a essere austero e a ordinare l'esecuzione dei criminali che devono essere condannati a morte, mentre i personaggi del popolo ripetono i crimini di cui gli imputati si sono macchiati. Quando il popolo parla dei crimini degli imputati si rivolge agli spettatori. Admetos li grazia, e evocando il gesto biblico, pulisce le scarpe a uno degli spettatori strofinandole.

A questo punto il popolo non può più sopportare oltre la benevolenza del nuovo re. La nuova coppia reale deve andare in viaggio, e il popolo ne approfitta per riesumare l'uovo di legno-re Frode. Il Re viene presentato dai popolani come una mummia, Ulla Alasjärvi assume la funzione del corpo che deve sostenere l'uovo di legno, il quale viene issato sul suo capo fasciato dalla coperta. Il corpo mummificato del re viene trasportato dagli attori (Marisa e Sören lo sostengono sulle spalle, gli altri popolani tengono in equilibrio con delle corde).

I due regnanti fanno ritorno dal loro viaggio, e durante la notte Alkestis fa visita al padre defunto. Qui giunge Iben, che tiene in grembo l'uovo, con Juha che resta accanto a lei: è un'altra immagine biblica, una specie di presepe. Iben informa Alkestis che suo padre è tornato: «Alkestis, il re tuo padre si è risvegliato. Cammina attraverso il regno per la prosperità e per il suo potere»⁷². Alkestis si rende conto ben presto che il re è in realtà effettivamente morto, ma ad ogni modo ne parla ad Admetos come fosse in vita.

L'uovo di legno è tenuto da Alkestis che sembra volerlo proteggere, Admetos si avvicina deciso, estrae il coltello e mentre fissa i popolani, lo conficca nell'uovo, Alkestis urlando realizza la verità che non ha voluto vedere. Admetos lascia vedere un altro lato di sé, infatti in questa occasione ha mostrato la forza, non ha problemi a usare la "violenza" finché si tratta di sostituirsi al re, anche se questa violenza viene semplicemente indirizzata contro un cadavere.

Admetos propone a Alkestis di abbandonare con lui il trono a favore di una vita semplice (poiché è inadeguato per il popolo che deve governare), ma Alkestis lo richiama al suo dovere:

ELSE MARIE: Troppo tardi, Admetos. I re vogliono ciò che devono. Tu devi ciò che deve il re, Admetos, non ciò che il tuo cuore vuole.

ADMETOS: Io non ho voluto tutto questo. Son loro che lo hanno voluto.

ELSE MARIE: Chi più sacrifica, più costringe.

ADMETOS: Parole, parole, parole, ...⁷³

Alkestis compie il gesto estremo gettandosi sul suo pugnale. Dopo ciò, gli altri sei attori che interpretano il popolo si gettano sul pugnale ma è Admetos a impadronirsene, a questo punto Alkestis si rialza e si allontana nel buio, Admetos la segue e dietro di lui il popolo⁷⁴. Il finale del dramma si rivela aperto a varie interpretazioni, forse prendendo il pugnale Admetos ha accettato di diventare un

⁷² Ivi, p.102.

⁷³ Ivi, pp.103-104.

⁷⁴ Nicola Chiaromonte, *Euripide sbarca a Copenaghen*, in Eugenio Barba, *Il prossimo spettacolo*, cit., p. 149.

sovrano sanguinario come il suo predecessore e ora il popolo lo seguirà in questo destino. La scena del suicidio parte dall'improvvisazione della Laukvik, in questa improvvisazione, mantenuta nei diversi dettagli, deve affrontare alcune fasi: si toglie il costume nero, la parrucca, al di sotto resta con la sua tunica bianca e lascia sciolti i suoi capelli biondi. Eugenio Barba ricorda dal canto suo che: «Stranamente, nel mio ricordo la scena è nata da sola, non posso dire di aver fatto niente di speciale»⁷⁵. Spesso il materiale di partenza che Barba fornisce ai suoi attori è molto diverso dal lavoro attoriale che emerge alla fine. Viene lasciata molta autonomia agli attori, sicché alcune scene nascono dalle loro improvvisazioni senza che il regista vi intervenga in modo rilevante. Eugenio Barba riflette molto sul tema del suicidio mentre mette scena *Ferai*, tenendo conto che in questi anni si discute molto sul suicidio di Jan Palach. Come ricorda Barba, attraverso il lavoro di *Ferai* si esibisce anche la triste vicenda di Palach, tuttavia bisogna riconoscere che un paragone tra Jan Palach e Alkestis è piuttosto difficile: Jan Palach si uccide perché è un idealista (più simile ad Admetos), Alkestis è invece cinica, sa che il potere va tenuto stretto e la vita è tutto sommato un prezzo che è disposta a pagare.

Il maggio del 1968 parigino diventa oggetto dello spettacolo, che vive però un'antitesi con il testo portato in scena. Mentre a Parigi le manifestazioni sperano di portare la società a condizioni migliori, in *Ferai* invece troviamo un contrasto con gli intenti dei manifestanti francesi: nello spettacolo il popolo manifesta la volontà di mantenere il proprio tiranno. Più nello specifico, durante le proteste di Parigi, gli studenti scendendo in piazza a fianco degli operai, i sindacati però ritirarono l'appoggio a questa protesta, intendendo guidare la protesta al posto degli studenti. Il "popolo" sono i sindacati, ancora attaccati ai padroni il "tiranno".

Rispetto a *Ornitofilene* e a *Kaspariana*, *Ferai* porta la produzione dell'Odin a un livello diverso. Quello che nel frattempo è diventato il terzetto fisso dell'Odin (Else Marie, Torgeir, Iben) ha maturato l'esperienza di 4 anni di teatro e offre un risultato diverso. Anche il tipo di testo è cambiato ancora, questa volta abbiamo sì un testo per la scena, ma creato a partire da più racconti, sia quello euripideo che i racconti di Saxo Grammaticus.

Ferai lancia l'Odin sul livello internazionale (con la presentazione al festival del Théâtre des Nations, ed è stato presentato 220 volte tra il giugno del 1969 e il luglio del 1970, molto più di *Kaspariana*, che vede 72 repliche.

Min Fars Hus (1972)

Dopo l'esperienza internazionale di *Ferai*, per l'Odin si aprono altre aspettative:

Sino a *Ferai* ero sempre convinto che uno spettacolo dovesse essere una forma di penetrazione di situazioni umane. Era l'influenza di Grotowski che si faceva sentire, ma anche il mio modo di interpretarlo.

Lavorando con il nuovo spettacolo *Min Fars Hus*, accade come se smettessi di pensare a ciò e arrivassi a concepire che ci fosse qualcosa al di là del tragico e del buio. In *Ferai*,

⁷⁵ Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco*, cit., p. 55.

avevo detto: la vita è buia perché c'è l'eclissi solare. In *Min Fars Hus*, ebbi la percezione di chi è abbagliato per aver guardato troppo il sole, la cui luce è così forte da rendere ciechi⁷⁶.

Fino a *Ferai* Eugenio Barba si trova profondamente legato ai canoni grotowskiani, soprattutto per via del seminario che Grotowski sta svolgendo proprio in quell'estate all'interno dell'Odin. Dopo il successo che *Ferai* riscontra alla Biennale di Venezia e al festival del Théâtre des Nations, Eugenio Barba acquisisce più sicurezza, più autonomia. Nelle messe in scena europee la valutazione degli spettatori viene osservata attentamente dal regista, gli spettatori sono molto coinvolti anche se non comprendono una parola dello spettacolo. L'esperienza europea apre una nuova porta nel futuro dell'Odin: ovviamente i francesi e gli italiani non possono intendere il norvegese, ma seguono comunque lo spettacolo.

Dopo *Ferai* Barba decide di sciogliere la sua troupe di attori, confermando nel gruppo solo Torgeir Wethal, Else Marie Laukvik e Iben Nagel Rasmussen. È dall'estate 1969 che il gruppo pensa a *Min Fars Hus*. All'inizio si pensa solamente a «qualcosa attorno a Dostoevskij»⁷⁷, ma si capisce subito che una pièce su Dostoevskij sarebbe stata ampia e molto complessa da articolare. Ludvigsen pensa già quali attori coinvolgere, Torgeir potrebbe interpretare Alyosha Karamazov, Juha Häkkänen potrebbe essere Ivan Karamazov oppure Nikolaj Stavrogin, Iben Nagel Rasmussen potrebbe assumere i panni di Sonja Marmeladova.

Molto in anticipo sulla "stesura" del testo viene data l'impronta di uno spettacolo che possa includere *I fratelli Karamazov*, *I demoni* e *Delitto e castigo*. *Min Fars Hus*, prende forma da una *pièce* intitolata *Fjodor*, incentrata sulla biografia di Fëdor Dostoevskij. Inizialmente doveva essere elaborato da Peter Seeberg, ma poi si è giunti a una partitura di sole azioni anziché a un testo: Seeberg poi lavora da consulente letterario per il lavoro di *Min Fars Hus*, come compare sulla locandina come "Rådgiver", ovvero "consigliere".

Il modello grotowskiano comincia a sfumare, Barba sottolinea che sta avvenendo un cambiamento nella relazione con il laboratorio di Opole, e anche il rapporto con il testo cambia. Gli attori cercano dei mutamenti radicali all'interno del *training*, dal modo di abbigliarsi, di agire, di comportarsi verso il gruppo e con gli altri, ma sicuramente il cambiamento più radicale avviene nei confronti del testo da portare in scena. Le modalità di costruzione sono cambiate di spettacolo in spettacolo; da quando Barba ha cominciato con *Ornitofilene* il rapporto con il testo è "evoluto", e in *Min Fars Hus*, questa *evoluzione* viene messa in pratica.

Non è solo il rapporto con il testo strutturato a cambiare, ma anche quello con la parola stessa espressa in scena. Nel dramma gli attori si esprimono in senso incomprensibile, paragonabile al grammelot di Dario Fo.

Rispetto a quelli stabiliti inizialmente Barba considera anche un altro testo, un libro di Alain Besançon, storico esperto di letteratura russa, che tratta della giovinezza

⁷⁶ Franco Perrelli, *Gli spettacoli di Odino*, cit., pp. 57-58.

⁷⁷ Christian Ludvigsen corrispondenza con Eugenio Barba, 7 luglio 1969, in Franco Perrelli, *Bricks to build a Teatertlaboratorium. Odin Teatret and Chr. Ludvigsen*, cit., p.79.

di Dostoevskij, in particolare del padre, del suo omicidio e di tutto ciò che è entrato nella trama dei *fratelli Karamazov*. Gli attori furono immediatamente entusiasti dell'idea di portare un'opera su Dostoevskij.

La sperimentazione dell'Odin va oltre il problema di dover rappresentare degli spettacoli in una lingua che non appartiene al pubblico autoctono, questa volta la lingua è una non-lingua, l'intera comunicazione è basata su gesti e suoni. Una breve descrizione di questa ispirazione è presente nel programma di sala di *Min Fars Hus*:

Nell'aprile 1971 decisi, assieme ai miei attori, che il nostro prossimo spettacolo si sarebbe basato sulla biografia di Fëdor M. Dostoevskij. Alcuni episodi della sua vita avevano attirato la nostra attenzione: il rapporto con suo padre, assassinato dai servi per vendicarsi della sua tendenza ad approfittare delle loro figlie; l'incontro con gli intellettuali di Pietroburgo; il salotto letterario di Petraševskij e i mercoledì di conversazioni clandestine; l'arresto e la messa in scena dell'esecuzione nella piazza Semionovskij; il soggiorno in Siberia nella casa dei morti; il fascino del gioco; la sua vita sentimentale appassionata.

Ben presto intuimmo che la traccia oggettiva della biografia cominciava a confondersi con l'interpretazione che Dostoevskij stesso aveva dato delle proprie esperienze nei suoi romanzi. La sua epilessia fu vista attraverso la malattia del principe Myskin e di Smerdjakov; il conflitto con suo padre attraverso le confessioni dei fratelli Karamazov; i suoi amori come una costante situazione di scelta: una donna tra due uomini, un uomo tra due donne. E così che l'aspetto biografico si fuse con l'universo che Dostoevskij aveva evocato nelle sue opere. Su questa base instabile il lavoro prese una direzione diversa, le condizioni storiche e letterarie provocarono in noi delle bizzarre associazioni di pensiero, dei cambiamenti improvvisi, delle questioni personali, una visione di una Russia universale popolata anche dai personaggi di Leskov, Gogol' e Gončarov.

Lo spettacolo è il risultato dell'incontro tra Dostoevskij e noi. Vi si possono distinguere delle allusioni, e delle situazioni della sua vita e delle sue opere, ma tutto è stato filtrato attraverso le nostre verità, le nostre esperienze e i nostri rimpianti. Un giro di ricognizione nella "Casa del padre"⁷⁸.

La mancanza del testo crea qualche problema di comprensione, non ci sono dialoghi veri e propri ed è piuttosto difficile distinguere i personaggi tra loro: a volte in un interprete si può vedere Dostoevskij, o Dimitri, o Myškin, o Rogožin.

Anche in questo caso Eugenio Barba riprende l'intento grotowskiano di non scindere l'intenzione dell'aspetto sociale dal teatro, e in questa occasione si esprime sull'impronta delle discussioni politiche degli anni Settanta. In questo periodo nascono molti gruppi teatrali volti a esprimere la loro identità politica e, come al giorno d'oggi, molti artisti vogliono ergersi a critici della società. *Min Fars Hus* riesce a costruire una critica verso il denaro, e la nostalgia di una società che non riesce a confrontarsi più con la fratellanza e con la solidarietà. Barba trova un campo fertile in Dostoevskij per esprimere il suo messaggio: lo scrittore russo, durante il regime zarista, prende inizialmente la posizione dei liberali, frequentando i salotti letterari a partire dal 1847, nei quali si discute in senso rivoluzionario. In particolare Dostoevskij frequenta il circolo

⁷⁸ Eugenio Barba, *A toi, Fiodor Dostoevskij*, Programma di Sala di *Min Fars Hus*, in Eugenio Barba, *Il prossimo spettacolo*, cit., p. 157.

Petraševskij, fondato da un giurista, Michail Valiv'sevič Petraševskij. Dopo il 1848, alle sue riunioni si parla di libertà di stampa, libertà politica, libertà sociale, e si manifestano inoltre tendenze a favore di una repubblica federale, nonché di una larga propaganda rivoluzionaria. A causa della sua posizione antizarista, Dostoevskij viene mandato per alcuni anni in una fortezza in Siberia, dopo essere graziato dallo Zar arrivato al palo dell'esecuzione; al suo ritorno si presenta come un fedele seguace del sovrano.

La vita di Dostoevskij si presenta ricca di contenuti per la scena, e assieme alle vicende biografiche di Dostoevskij, si susseguono alcune scene che rinviano alle opere del romanziere, o ancora è possibile vedere questi avvenimenti intrecciati tra loro. Nel *Giocatore* di Dostoevskij leggiamo la confessione dell'amore di Aleksej Ivànovic a Polina Aleksàndrovna; possiamo però leggere la scena in analogia con la vita di Dostoevskij, ovvero la confessione dell'amore per la sua amante Polina Sùslova. Un'altra scena, secondo Perrelli, riprende l'*Idiota*⁷⁹: ovvero quando Rogožin e il Principe Myškin vegliano sul cadavere di Nastàsja Filippovna. Il lavoro comincia dall'improvvisazione, Barba comunica determinate questioni agli attori e loro si comportano di conseguenza.

Quando Barba deve ricreare la casa del padre, chiede appunto ai suoi attori come è secondo loro la casa del padre: «com'è dentro?» E ancora, se deve ricreare un circolo letterario, chiede: «Che musica viene suonata? Che cosa bevono?»⁸⁰ Quando bisogna improvvisare l'*incipit* Eugenio Barba suggerisce al gruppo: «Siete un gruppo di giovani rivoluzionari della San Pietroburgo dello zar e di Dostoevskij. Cospirate discutete e argomentate usando non le parole ma il pane e il whisky per convincervi a vicenda»⁸¹. Quindi gli attori si imbroccano a vicenda pezzi di pane, come per raffigurare la conversazione ma soprattutto il clima concorde.

Ulrik e Jens intanto, che interpretano i maggiordomi, si limitano a illuminare la scena con i candelabri: il regista si preoccupa che l'illuminazione sia resa similmente ai quadri di Rembrandt. L'illuminazione non ha più una funzione tecnica, ma bensì una funzione estetica, illumina precisamente i volti, le mani, i gesti: il resto rimane al buio. Ma anche l'intensità della luce è determinante per ciò che Barba vuole comunicare allo spettatore: la luce ad esempio è usata ad esempio per valorizzare un particolare gesto rispetto agli altri in scena.

Iben Nagel Rasmussen ricorda che all'inizio dell'improvvisazione, che in questo caso avviene collettivamente, la tavola è inizialmente imbandita e, quando si spegne la luce, il pane viene spezzato e la bottiglia di vino aperta. Al termine di questa improvvisazione, la bottiglia è vuota e restano solo poche briciole di pane, segno che il lavoro è proseguito a lungo, lasciando il regista soddisfatto. L'improvvisazione continua, Barba chiede ancora «Perché cospirano? Per cambiare. Come? [...] Chi è il cospiratore?»⁸².

Il dialogo viene così in qualche modo soppiantato da azioni (spezzare il pane, offrire il cibo) e tramite queste azioni il cospiratore riesce a entrare in contatto con i suoi

⁷⁹ Franco Perrelli, *Gli spettacoli di Odino*, cit. pp. 65-66.

⁸⁰ Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco*, cit., p. 66.

⁸¹ Ivi, p. 69.

⁸² Ferdinando Taviani, *Il libro dell'Odin*, cit., p. 125.

seguaci, a fare crescere in loro il desiderio rivoluzionario: lo scambio del cibo è la metafora dello scambio di idee tra i rivoluzionari.

Dalle loro azioni emergono anche le relazioni interne al gruppo, Malou è emarginata e cerca di fare gruppo con Iben che però declina i suoi approcci (ovvero il cibo che le viene posto). Iben deve giocare un contrasto con Malou e mostrarsi molto sicura di sé e imbecca Ragnar e Tage. La scena viene più volte rivista, il tavolo al centro viene rimosso, il pane viene sostituito prima da popcorn e pane secco, poi con delle carote e con delle monete che gli attori sputano quando ne hanno troppe in bocca. Il gruppo incomincia il lavoro sul testo il 16 novembre del 1971, e il testo preso immediatamente è quello di *Demoni*. Il regista decide inoltre che gli attori parlino in russo. Ormai gli attori possono contare su una certa duttilità del proprio linguaggio viste le esperienze attraversate fino a qui. Il russo si presenta però troppo difficile, quindi il regista ritiene accettabile anche una lingua che lo ricorda, inventata direttamente dagli attori. Il risultato di questo espediente è una non-lingua, e gli attori ne trascrivono i testi nei loro diari di lavoro, poi improvvisano canzoni e leggono i libri di Dostoevskij⁸³.

Lo scorrere delle azioni crea un borbottio incomprensibile, le frasi che devono essere ben percepite sono poche e diventano una sorta di contrappunto della scena, perseguendo questo scopo, gli attori non pronunciano alcuna battuta finché sono in movimento, parlano esclusivamente quando si fermano e il ritmo dello spettacolo risulta piuttosto impacciato.

Come di consueto inoltre, bisogna inserire un canto: inizialmente la Laukvik improvvisa un canto, poi i gesti, cerca di creare delle immagini: sembra essere all'interno di un giardino, qui tasta i fiori e i frutti, a un certo punto si lamenta. In una scena raccoglie della terra ammucchiata su un lenzuolo bianco rimandando a un sepolcro, alla morte. In un secondo momento fa lo stesso ma con un lenzuolo nero, e mormorando un suo canto, i suoi compari arrivano da lei danzando. Questo spettacolo, per inciso, è la prima occasione per gli attori di suonare, Ulrik Skeel suona la fisarmonica, e Jens Christensen un flauto tenore.

Il giorno dello spettacolo, il gruppo presenta il montaggio delle improvvisazioni che hanno fatto e come questo processo ha preso forma. La sala è spoglia, le panchine sono disposte a rettangolo parallelamente ai lati della sala: gli attori non recitano quindi effettivamente tra la gente come negli spettacoli precedenti, avendo tutto lo spazio centrale libero, anche se talvolta si trovano dietro gli spettatori, nello spazio tra questi e il muro.

Ulrik e Jens entrano suonando i loro strumenti, Else Marie entra con un andamento un po' goffo, tenendo sulle spalle una filarmonica, Ragnar entra in scena più irruento, e la abbraccia, poi comincia a suonare la filarmonica ancora sulla schiena della Laukvik. Entrano i tre restanti del gruppo, percorrono lo spazio allineati per ritrovarsi dietro gli spettatori. Da questa posizione, i loro volti si illuminano di tanto in tanto, gli attori sporgono il capo e sussurrano qualcosa.

Else Marie sempre incurvata su di sé, va verso Torgeir che ha gli occhi bendati, lo abbraccia per consolarlo, gli canta alcune frasi ma spezzandole. Successivamente

⁸³ Ivi, p. 144.

prende il lenzuolo che ha usato alle prove e si allontana nel buio, dopo una sorta di “colluttazione” con Torgeir, la luce viene spenta, quando si riaccende Else Marie è sopra un lenzuolo bianco, si rialza e sotto di sé vi è un mucchietto di terra. Torgeir non ha più la benda sugli occhi, osserva Iben che nel frattempo si è anch’essa accostata al lenzuolo, si inchina per raccogliere la terra e la soffia via.

Nel finale, Tage colpisce Torgeir e scappa, Torgeir lo affronta e i due si trovano faccia a faccia, si tolgono le vesti, Tage afferra il cappotto di Torgeir e lo indossa, lo usa per proteggersi mentre gli altri attori, appostati dietro alle panche del pubblico, cominciano a tirargli le monetine. Tage cade, poi si rialza e continua la sua camminata, crolla di nuovo: è il motivo già visto in *kaspariana* nella scena dove Kaspar impara a camminare.

Da questa breve descrizione, lo spettacolo appare ai più inesperti sopra le righe, ma in fondo l’intento del regista è far cogliere allo spettatore il filo del suo spettacolo. Barba non vuole che lo spettacolo sia limitato ai conoscitori del teatro o di Dostoevskij, che difficilmente incontrano difficoltà nell’interpretare lo spettacolo, egli vuole che invece l’occhio dello spettatore sia “guidato”. Marc Fumaroli, nella sua consueta recensione, descrive la sua esperienza nel seguire lo spettacolo, e quindi nel tentativo di darne una ricostruzione:

Non vi è un filo conduttore di una sequenza all'altra, ma solo degli incidenti imprevedibili [...]. Questo attore dagli occhi bendati è forse Myskin? Oppure è lo stesso Dostoevskij al centro del mondo? Eccolo amante troppo ardente per essere Myskin. Si tratta di Rogozin? Di Dimitri? I nostri preziosi meccanismi intellettuali, sballottati in tutti i sensi, non danno più alcuna risposta. Gli aghi dei manometri oscillano all'impazzata senza poter dare alcuna “informazione” e ci torna in mente la fuggevole espressione dell'attrice che nel prologo ci aveva sussurrato la dedica di Fëdor Dostoevskij: la sua avidità curiosa era un riflesso beffardo del nostro desiderio di conoscere il segreto degli altri, e di giudicarlo senza mettere a rischio noi stessi; la sua aria astuta avrebbe dovuto avvisarci che ci sta prendendo in giro, e che le due magiche parole pronunciate, “Fëdor Dostoevskij” non erano che chiavi false, offerte alla nostra tentazione di "lettori" di professione. Eppure, che siamo in Russia è sicuro. Ecco infatti dei costumi russi, pellicce, stivali, uniformi, casacche da contadini. Ed ecco delle arie musicali molto russe [...]. Ma cosa pensare di questa lingua che somiglia al russo? Forse con il russo non ha una parentela più prossima dei biascicamenti e miagolii con i quali i clown ed i bambini imitano le sonorità acute del cinese. E se ci trovassimo semplicemente di fronte ad un gruppo di adolescenti che giocano a parlare tra di loro un russo che ignorano, a darsi - non importa con quali fronzoli - l'aria russa, e a vivere intensamente, follemente alla “russa”⁸⁴?

Da una possibile lettura del dramma in chiave dostoevskiana⁸⁵, possiamo vedere che i due musicisti sono mascherati alla buona, un po’ come i nobili mascherano dei plebei che portano a palazzo per poi usarli come messaggeri, oppure come i popolani che si mascherano da nobili per deriderli in momenti di euforia. La Laukvik ci presenta invece il popolo, che si ubriaca, che danza, è il popolo che si fa

⁸⁴ Marc Fumaroli, *Barba Laughs*, in Eugenio Barba, *Il prossimo spettacolo*, cit., pp. 159.

⁸⁵ Ferdinando Taviani, *il libro dell’Odin*, cit., pp. 165-167.

sentire, che sa di essere il motore dello stato. Torgeir deve tenere la parte principale (anche se in quel periodo, si trova impegnato in un film): è Dostoevskij e deve portare, attraverso l'interpretazione dello scrittore, anche i personaggi dei suoi romanzi.

Else e Torgeir si pongono come "opposti" in questa scena, mostrando due aspetti assai diversi di Dostoevskij. Else Marie sembra "crescere" nella scena, invece Torgeir, appare come la coscienza dell'autore: mentre Torgeir compie un movimento continuo, Else in contrapposizione passa da un'azione all'altra senza sfumature, senza mediazioni. E ancora, Torgeir dà l'impressione di essere dissociato da quello che avviene in scena, Else Marie reagisce con sorrisi di dolore a cosa avviene all'esterno; mentre attorno a Else ruotano i due suonatori, attorno a Torgeir ruotano Tage, Iben e Ragnar.

Alla fine Else Marie e Torgeir si abbracciano, si incontrano i due motivi dello spettacolo, quello del Dostoevskij "politico", impegnato nella lotta di classe, e quello dell'intellettuale, del letterato.

Torgeir Wethal e Tage Larsen sono chini davanti al corpo, Else Marie Laukvik estrae dal corpo morto qualcosa di palpitante, un fiore bianco, poi la Laukvik strappa i petali e li sparge sul pavimento, per poi stendere un sacco sul cadavere. Alla fine dell'evento c'è un clima teso che attanaglia i personaggi: questi sembrano conciliarsi, ma alla fine arriva il crudele epilogo con Tage Larsen che viene colpito dalle monete scagliate dagli altri attori. Infine Tage Larsen prova a rialzarsi finché la tempesta di monete non cessa (similmente al personaggio di Kaspar interpretato da Torgeir in *Kaspariana*), e insieme Torgeir Wethal esce di scena, con Iben e Else Marie dietro di loro. Jens e Ulrik escono per ultimi.

Barba cerca di evitare uno spettacolo incomprensibile, non vuole uno spettacolo "elitario", chiuso agli esperti e agli "addetti ai lavori", ad esempio: non potendo puntare a una spiegazione efficiente derivata dal testo, cerca di dare delle indicazioni. Negli altri spettacoli gli oggetti usati in scena sono stati investiti di un ruolo non indifferente sul piano comunicativo (potremmo prendere ad esempio il fucile in *Ornitofilene*, la bibbia in *Kaspariana*, l'uovo di legno e il coltello in *Fera!*). In *Min Fars Hus* sono gli oggetti ma soprattutto i costumi a dare alcune indicazioni allo spettatore: la benda di Torgeir che avvolge quindi il capo dello stesso Dostoevskij, serve a farlo apparire cieco quando tasta Else Marie. Torgeir si avvicina alla compagna con una certa curiosità, è lo stesso timore o stupore che Dostoevskij usa nei confronti della katorga.

Le monete, che vengono scagliate contro Tage Larsen, riprendono la brutalità, e la potenza del denaro, di cui Dostoevskij ha un'idea molto negativa; essendo un ludopatico infatti Dostoevskij ha avuto molti problemi legati ai soldi, tanto che molte volte si è recato all'estero per allontanarsi dai creditori.

Le candele, che muovono i tre personaggi attorno al tavolo, riportano a un tratto prettamente biografico: a Casa Petraševskij, le cospirazioni anti-zariste avvenivano al lume di candela. Ulrik e Jens sono vestiti "alla russa", non rispettando pienamente il canone della moda russa ottocentesca ma rimandando a esso: hanno dei guanti; i calzettoni bianchi, i calzoni alla zuava e la livrea.

Inoltre le azioni dello spettacolo vengono scandite da un alternarsi di momenti di luce e di buio e la partitura sonora ne segue l'andamento. Rispetto alla partitura

gestuale, gli attori si presentano caratterizzati da alcuni movimenti sulla scena che li contraddistinguono, in particolare nei passi: Iben Nagel Rasmussen cammina producendo un leggero fruscio, diversamente da Ragnar Louis Christiansen che impianta i passi pesantemente a terra, mentre Torgeir di tanto in tanto calpesta il suolo con un colpo improvviso. Inoltre gli attori cercano di “sovrastarsi” a vicenda: lo spettacolo può essere seguito prendendo uno di essi e estrapolandolo dal gruppo. Il gesto dei personaggi ha un andamento ricorrente, gli attori cominciano una determinata azione, poi si bloccano, sembrano cercare un collegamento che infine non realizzano.

Sarebbe impossibile incasellare in una valutazione lineare *Min Fars Hus*, non siamo davanti a *Ornitofilene*, *Kaspariana*, o *Ferai*; gli spettacoli precedenti seppure sempre appartenenti allo sperimentalismo teatrale, ci presentavano dei collegamenti logici più evidenti. Con il *Min Fars Hus*, d'altro canto, l'Odin esibisce la sua natura di teatro - laboratorio, si libera degli orpelli del suo passato e protende verso un nuovo tipo di sperimentazione.

Come! And the day will be ours (1976)

Come! And the day will be ours, viene prodotto quando ormai l'Odin ha ormai maturato oltre una decade di sperimentazione. Lo spettacolo in questione viene creato tra il 1974 e il 1975, mentre l'Odin viaggia e si sposta tra un ex deposito di tabacco, a Carpignano; a Ollolai tra le montagne della Sardegna; nella *white room*, nella sede di Holstebro⁸⁶.

Barba torna da un viaggio dall'America Latina mostrando al gruppo degli oggetti, una piccola bara bianca, dei cappelli indiani, dei poncho e delle gonne ricamate. Lo spettacolo inizialmente deve riprendere la leggenda di El Dorado e dei conquistadores che si lanciano alla ricerca della Città perduta. Nelle testimonianze scambiate con il suo precedente consulente letterario, si può notare che in realtà si considera una produzione del genere già da un paio d'anni, per la precisione quando si discute della possibilità di mettere in piedi *Min Fars Hus*:

A me sembra che, se consideriamo la spedizione degli Argonauti, come qualcosa più di un semplice piano B e, per un istante, lo uniamo al tema del viaggio con l'Odissea, ci sarebbe uno straordinario motivo per una visita all'Inferno (Ade) durante il viaggio (Virgilio, Dante, ...) ⁸⁷.

Il regista mette in chiaro che gli attori devono imparare l'italiano: il gruppo quindi studia la lingua, studia la storia dei conquistadores, mentre si esibisce a Carpignano, lavora costruendo le maschere, cuce e tinge i costumi.

⁸⁶ *Come! and the Day will be ours*, *Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium*, <http://old.odinteatret.dk/productions/past-productions/come!-and-the-day-will-be-ours.aspx>, ultimo accesso 21.09.21.

⁸⁷ «It seems to me that, if we consider *The Expedition of the Argonauts* as little more than a Plan B and, for instance, we mix up the theme of journey with the *Odyssey* there would be an extraordinary motive for a visit to Hell (Hades) during the journey (Virgil, Dante...).» Christian Ludvigsen, corrispondenza con Eugenio Barba, 15 agosto 1969, in Franco Perrelli, *Bricks to build a Teatertlaboratorium*, cit., p. 81.

Tornato a Holstebro, Eugenio Barba decide di cambiare il tema anche se non radicalmente, volendo trattare più in generale gli europei, padri pellegrini nella scoperta delle Americhe. Gli attori devono anche imparare delle parti in lingue indiane. Le improvvisazioni vengono riprese in video; in questo modo vengono avvantaggiati soprattutto i nuovi attori che possono rivedere il proprio *training* vicino a quello degli altri attori.

Oltre alle riprese video, Barba decide di usare il *bushman* - un bastone di circa sessanta centimetri - nelle proprie improvvisazioni, in modo che gli attori creino da sé degli esercizi. Roberta Carreri, descrive nel suo libro questa esperienza, appena giunta all'Odin:

La regola era sempre quella di afferrare il bastone sempre al centro o a una delle estremità. Quando lo lanciavamo in aria e dovevamo riafferrarlo, a una delle estremità, aveva la tendenza a inclinarsi verso il pavimento, Bisognava dunque fare un preciso sforzo fisico per tenerlo parallelo al pavimento. Per gli altri attori questo era relativamente semplice, ma per me, che venivo dai banchi dell'università, era molto difficile.

Il lavoro del *bushman* faceva parte di un training collettivo. All'Odin Teatret non è mai esistita una differenza tra allenamento maschile e allenamento femminile. Nei primi anni tutti lavorano sugli stessi principi. Poi con il training, il lavoro degli attori si è individualizzato.

Al mio arrivo nel gruppo, ogni attore aveva scelto come decorare il proprio *bushman*, come dipingerlo e come adornarlo con nastri colorati. Dal training e di improvvisazioni con questo oggetto è nato poi a Carpignano *Il libro delle danze*⁸⁸.

In *Min Fars Hus* il gruppo si è impegnato in una parziale ricostruzione "alla buona" dei costumi storici. In *Come! And the day will be ours* i costumi degli indiani vengono dipinti e decorati, così anche alcuni strumenti musicali.

Il nome *Come! And the day will be ours* non è altro che la frase detta dal generale Custer nella battaglia Little Big Horn. Questo avvenimento storico dà una buona base allo spettacolo per esibire uno scontro tra due popoli, tra due culture diverse. Il lavoro, come in *Min Fars Hus*, non parte da un testo. Vi sono degli scritti dai quali prendere ispirazione, ma il lavoro dipende dalle improvvisazioni degli attori. Per la precisione Barba si rifà a fonti che vanno «dalla genesi amerindia del Popol Vuh, da alcune poesie in sioux e in cheyenne o di Whitman e dalla scena d'amore tra Romeo e Giulietta»⁸⁹.

Else Marie Laukvik interpreta una puritana occidentale, un personaggio combattuto interiormente che porta dietro di sé la repressione della propria sessualità, e che durante lo spettacolo cede ai suoi istinti.

Torgeir Wethal deve interpretare un padre pellegrino che ha abbandonato tutto per cercare opportunità nella nuova terra.

⁸⁸ Roberta Carreri, *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*, Milano, il principe costante Edizioni 2007, p. 91.

⁸⁹ Eugenio Barba, *Come! And The day will be ours*, in Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco*, cit., p.86.

Il personaggio principale, è però certamente quello di Iben. Oltre a ciò che deve improvvisare, l'attrice racconta su come cerca l'ispirazione lavorando sul personaggio, una sorta di diario di lavoro:

Eugenio mi ha dato una parte per lo spettacolo nuovo. Il mio personaggio sarà un personaggio indiano,

Uno sciamano, un mago?

[...] Un po' prima di Natale, Eugenio mi dà del tempo perché possa conoscere il Messico - da sola. Racconta con entusiasmo dei luoghi che ha visitato durante il suo viaggio un anno fa: Puerto Angel, Oaxaca, San Cristóbal de la Casas. E probabilmente si aspetta che io torni col segreto dello sciamano.

A differenza di Eugenio, non parlo né capisco lo spagnolo. Visito coscienziosamente chiese, musei, rovine e villaggi. Mi trascino nell'aria sottile senza capire da dove venga questa tremenda stanchezza.

I volti degli indiani, i loro festeggiamenti natalizi e la confusione per il Capodanno: tutto mi appare come se mi trovassi di fronte a paesaggi chiusi.

I racconti di Eugenio erano stati appassionati, ma qui io sono semplicemente un'estranea, una piccola turista con un vecchio zaino e una giacca troppo, troppo sottile.

[...] Mi pare di ricordare che Grotowski, durante il suo giro in India, camminasse per giorni - sì, per mesi - attraverso la giungla e le montagne. Non mangiava quasi niente e quando è tornato era completamente trasformato.

Così, proprio come Grotowski, raggiungerò anch'io una coscienza interiore, diventerò lo sciamano che sto cercando, mentre cammino.

L'Oceano Pacifico!

In un piccolo negozio compro un casco di banane e una gazzosa, che metto nello zaino per continuare lungo il mare.

Nonostante il fragore dell'enorme risacca ho un'impressione di silenzio. Le poche campane coi loro tetti di foglie di palma e gli scarsi abitanti sembrano solo sottolineare l'impeto della natura.

Dopo qualche ora di cammino arrivo a una laguna deserta. Sarà la mia dimora per la notte. Ci sono rocce ai lati, una piccola spiaggia e una specie di giungla alle spalle.

Perfetto! Forse si dovrebbe accendere un fuoco, è diventato buio e presto il calore scivola via dalla sabbia. Il fuoco non si accenderà mai. Le banane e la bibita spariscono in un istante senza che io riesca a sfamarmi.

La notte sembra durare un'eternità. Il freddo penetra nella mia piccola giacca di velluto (non ha nemmeno la fodera), mentre resto sdraiata con le mani fra le ginocchia, accucciata come un animale.

Sembra che il suono delle onde arrivi sempre più vicino. "Non è vero!" mormoro a me stessa, mentre la marea in poco tempo chiude la laguna e minaccia di costringermi nella giungla che sta cominciando a frusciare e grugnire di chissà quali (probabilmente selvaggi) animali. Alla fine però gli dei s'impietosiscono e mi lasciano con clemenza un pezzo di spiaggia dove posso rannicchiarmi.

Le stelle sembrano più lontane che mai. Ma sono le stesse, ripetono "qualcosa" dentro di me. Le stesse che si vedono in Danimarca. E penso alle persone che mi stanno vicino.

La morte in Messico! Lo sapevo.

Coi suoni della giungla dietro le spalle e intrappolata dal mare nella laguna, ho la sensazione che non potrò mai rivederle. Prego in silenzio perché l'alba giunga presto. Dodici ore - credo che siano passate circa dodici ore, quando una striscia rosea

finalmente si distende sull'orizzonte. Il primo uccello - un grande pellicano. vola con maestosi colpi d'ala sopra la spiaggia.

Come impazzita, con incontrollate urla di gioia, salta in avanti e indietro nell'acqua che ora si è ritirata⁹⁰.

Else Marie Laukvik e Iben Nagel Rasmussen, prendono immediatamente confidenza con il proprio personaggio, come Tage, che è rientrato nel gruppo; Torgeir invece si immedesima più lentamente nella sua parte. Sono i nuovi attori del gruppo a non allinearsi nell'immediato agli attori più esperti: Tom Fjordefalk e Roberta Carreri.

Eugenio Barba con il suo spettacolo vuole "mettere in dubbio" lo spettatore, in *Kaspariana*, la società scandinava "civile" si è trovata imputata: nel nuovo spettacolo anche gli immigrati europei devono sottoporsi a un giudizio. Barba si appoggia a un avvenimento storico per dimostrare che qualcosa che un tempo pochi potevano mettere in dubbio, ossia la conquista delle Americhe come un diritto degli europei, le uccisioni degli indigeni, oggi giorno subisce il giudizio opposto. Tutto ciò viene messo in scena con l'attacco ai danni degli indigeni da parte dei conquistatori del vecchio continente. Il risultato ha un forte impatto sullo spettatore, che assiste alla "ricostruzione" delle vicende di una popolazione che per millenni è stata padrona della propria terra, ed ora è umiliata dagli occidentali.

Nella comunicazione di questa drammatica esperienza, Barba ritiene importante la sonorità, che è stata impiegata già in *Min Fars Hus*; quindi anche in *Come! And the day will be ours* vengono usati degli strumenti e la partitura sonora si affianca alla partitura gestuale. Durante le improvvisazioni vengono impiegati grandi tamburi, bandiere, gagliardetti, maschere fatte dal gruppo.

Lo spettacolo mette in scena una battaglia tra tre indiani e tre soldati, lo spazio dello spettacolo è circolare, e al di fuori di questo cerchio si trovano due piccole piattaforme, con un arco al di sopra di esse. Al centro si trova invece una struttura simile a un gazebo, con una apertura a ombrello, sorretto da un fusto. All'interno di questo spazio, agiscono sei attori: Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Torgeir Wethal, Tage Larsen, Tom Fjordefalk, Roberta Carreri. Si tratta di una parte piuttosto ristretta del gruppo perché l'ensemble dell'Odin si è molto ingrandito - in questo periodo fanno parte dell'Odin, oltre agli attori già citati: Torben Bjelke, Jens Christensen, Francis Pardeilhan, Toni Cots, Silvia Ricciardelli, Julia Varley.

L'intento dello spettacolo è di mettere lo spettatore di fronte alla morte, il crollo delle illusioni di ciò che non si è realizzato, lo sfaldarsi di un'utopia.

Nello spettacolo, Iben, lo sciamano, parla di Tashunko Witko (Cavallo Pazzo), mentre racconta la sua storia gli altri attori suonano e fanno rumore. Torgeir invece interpreta un cappellano militare, che preso dai selvaggi, prova a minacciarli «Spogliato dalle belle storie di cui ti abbiamo a lungo ricoperto, ti vediamo come sei. Sei un selvaggio in tutti i sensi della parola. Una natura violenta e crudele, più di qualunque fiera del deserto»⁹¹.

Successivamente Roberta (indiana-selvaggia), viene catturata da Torgeir,

⁹⁰ Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco*, cit., pp. 92-93.

⁹¹ Ferdinando Taviani, *Il libro dell'Odin*, cit., p.294.

avvinghiata con un lazo; quando Roberta va da Tom Fjordefalk (indiano-selvaggio), sembra aver abbracciato i valori dei padri pellegrini, infatti arriva con un fagotto dal quale prende i nuovi vestiti di Tom; (un paio di scarpe, una camicia bianca, un cappello), mentre i vecchi vestiti vengono lasciati a terra, stracciati. In queste azioni si evidenzia la predominanza della popolazione vincente e imposizione della propria cultura sul popolo sconfitto.

I vestiti di Tom, vengono messi nella piccola bara bianca accennata all'inizio, che viene sepolta. Lo sciamano si innervosisce, scalpita, canta ed esprime sgomento, come se il figlio fosse stato ucciso; è stato sconfitto perché gli altri due selvaggi l'hanno tradito: «Un tempo mi muovevo come il vento, ora mi arrendo a voi»⁹².

Tage corre come fosse il colonnello Custer a cavallo che esclama: «Come! Come! And the day will be ours!».

Tom e Roberta, che nel frattempo hanno suonato rispettivamente con la chitarra e con il banjo, si ritrovano su una delle piattaforme. I due nativi sembrano diventati anziani, indossano ora i tipici vestiti scuri dei padri pellegrini. Nell'altra piattaforma si trova Else Marie, affranta: senza la veste nera che gli è stata tolta da Torgeir e Tage, resta con una vestaglia bianca.

Dopo che i variopinti costumi degli indiani sono stati stracciati, Torgeir si posiziona al centro, steso a terra. Anche lui come gli altri ha perso la sua euforia, è invecchiato: egli alterna un tremito e una risata smorzata, poi si rialza, si allaccia in vita il tamburo di Iben e indossa il suo mantello.

Else Marie, che compare costantemente combattuta tra sé e sé, cade a terra e ha dei sussulti, si alza e esce di scena crollando continuamente su se stessa. Infine Iben esce di scena camminando regolarmente, eretta, assieme a tutti gli altri che le stanno attorno suonando.

⁹² *Ibidem.*

CONCLUSIONE

Il linguaggio di Eugenio Barba da Grotowski all'Odin

Come constatato all'interno di questo percorso, la sperimentazione di Barba può creare un'opera in cui più elementi coesistono. Nella costruzione di un testo possiamo trovare il contesto politico e storico a cui si fa riferimento (spesso legato all'attualità) e materiali presi dalla letteratura, siano essi romanzi, canzoni o poesie, e biografie. A tutto ciò, si aggiungono i materiali più disparati scelti dagli attori.

Parallelamente al montaggio del testo, accompagna la storia dell'Odin l'uso delle varie lingue, nonché l'appoggio a elementi presi da altre culture. Il gruppo ha dovuto destreggiarsi tra le varie situazioni e difficoltà, nelle quali grazie alla sperimentazione ha avuto modo di sopravvivere e emergere. Nelle prime pagine di *Le isole galleggianti* Barba riflette:

I critici, gli ideologi e gli uomini di teatro hanno cercato per anni di ignorare questa constatazione: che il teatro ha perso il suo carattere di uso profondamente funzionale ad un determinato ceto sociale, ad una determinata collettività. In diversi paesi del mondo, specialmente nelle nuove generazioni, un senso impreveduto viene dato all'incontro con il teatro: non il bisogno di ricevere il teatro ma il bisogno di fare il teatro, di creare nuove relazioni come attore e come spettatore.

Nasce un teatro come espressione di piccoli gruppi di persone che forse presentano necessità e contraddizioni che riguardano un numero limitato di individui. Essi, però, esistono, si manifestano e agiscono fra di noi. Sono gruppi che non si sognano come veicolo di grandi parole, di grandi messaggi, di grandi dibattiti ma che cercano la strada perché il singolo cerchi il contatto con il singolo, il diverso con il diverso.

Non contenuti nuovi, ma rapporti nuovi, spesso difficilmente decifrabili, vengono a prendere il posto lasciato vuoto dagli abituali contenuti del teatro. Non è "altro teatro" che nasce. Altre situazioni cominciano a essere chiamate teatro.

[...] Tutti i tratti fondamentali dell'Odin - dalla tecnica dell'attore alla organizzazione interna, dalla sua etica al modo di risolvere i problemi economici fino ai suoi spettacoli per pochi spettatori e non basati comprensibilità di un testo fatto di parole - sono la risposta ad una situazione che sembrava condannarci all'impotenza.

Siamo stati costretti a essere autodidatti. Eravamo stati rifiutati dove alcuni miei compagni volevano, all'inizio, essere normali attori interpreti di testi. E dove io desideravo, all'inizio, mettere normalmente in scena testi con attori professionisti.

La situazione ci ha costretto a cominciare soli e senza nessuna esperienza. Alla discriminazione del mondo teatrale si aggiunse presto anche quella geografica e della lingua: per sopravvivere avevamo dovuto emigrare dalla lontana Norvegia in una cittadina della Danimarca, lontana dalle grandi città, dai critici e dal pubblico degli affezionati al teatro.

Dovevamo riuscire a non vivere tutto questo come una menomazione, trovare una strada per non sottometterci ai due handicap che ci vietavano irrimediabilmente di fare un teatro che, in quegli anni, fosse riconoscibile e accettato: l'handicap della lingua, che ci

impediva di esprimerci teatralmente tramite i testi, e l'handicap della nostra mancanza di educazione teatrale.

Ci siamo dovuti inventare una "funzione sociale" che sembravamo non avere, sia un nostro sapere teatrale. Io stesso non ho una formazione professionale: i miei tre anni con Grotowski li ho passati seduto, osservando il suo lavoro e scrivendo, interessato solo ad interpretazione concettuale, senza nessun momento di verifica pratica⁹³.

Nelle pagine del capitolo di Barba, viene riportata una sintesi di quanto ha attraversato il suo gruppo durante l'esperienza di teatro-laboratorio. Tutte le difficoltà affrontate, *in primis* l'uso della lingua e il testo: una problematica che ha visto grande collaborazione e convinzione da parte di tutto il gruppo, poiché le modifiche provengono molto spesso dall'improvvisazione degli attori stessi. Tutto il percorso di Eugenio Barba si è dovuto destreggiare tra il testo e l'azione.

Se nei primi anni del suo lavoro Barba voleva creare il suo spettacolo a partire dal testo, per poi romperne lo svolgimento lineare con le azioni ricavate dalle improvvisazioni, con il passare del tempo ha cominciato a intravedere una possibilità alternativa. Questa possibilità si è concretizzata adottando la logica dei materiali che affioravano nel corso del lavoro d'improvvisazione, allontanandosi dal punto di partenza e scoprendo solo alla fine la natura dello spettacolo e il senso che poteva comunicare agli spettatori. Inizialmente il regista parte da un testo da considerarsi per la scena, che viene rivisto dall'autore insieme al regista, e viene quindi rimaneggiato secondo le improvvisazioni degli attori. Dopo lo spettacolo inoltre l'autore del testo modifica quello che aveva steso in precedenza.

Per *Kaspariana* il gruppo ha dovuto ricorrere a ben altro, dato che il testo è stato consegnato a Barba quasi in forma di bozza, un testo ovvero in prosa che è stato poi ricostruito durante il lavoro per la scena. In questo caso si tratta di un racconto storico, dal testo di Ole Sarvig, che si presenta come una "scaletta" di eventi: Barba deve costruire le aggiunte per fare sì che il testo funzioni nel momento della messinscena.

Ferai rappresenta il punto di svolta per quanto riguarda il montaggio delle improvvisazioni, il *training* contraddistinto da un ritmo frenetico, segue un montaggio audace⁹⁴; questa volta lo snodo principale delle azioni non è più il fulcro dell'impostazione della scena, diversamente da quanto poteva essere per il testo di *Kaspariana*. Il sottotesto, creato dalla partitura gestuale degli attori, diventava *sovratesto*: Barba dimostra molta libertà nel trattare il testo tanto che l'ultima scena della protagonista sembra costruita su un'improvvisazione molto lunga, mentre le parole sono state aggiunte successivamente⁹⁵.

In *Min Fars Hus*, Barba si libera da quello che aveva appreso dal maestro polacco, e elabora lo spettacolo senza partire da un testo drammaturgico, ma da una partitura di azioni, elaborata a partire dai testi di Dostoevskij e dalla sua biografia.

⁹³ Eugenio Barba, *Le isole galleggianti*, in Eugenio Barba *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, cit., pp. 63-65.

⁹⁴ Franco Perrelli, *Gli spettacoli di Odino*, cit., p.39.

⁹⁵ Else Marie Laukvik, corrispondenza con Eugenio Barba, 8 settembre 2003, in *ivi*, p.38.

Il baratto, un importante scambio culturale

Quando a Carpignano si sperimenta per la prima volta il baratto, l'Odin prepara *Johan Sebastian Bach*, uno spettacolo clownesco, dove Jan Torp, Odd Ström e Iben Nagel Rasmussen interpretano i clown.

Come si è detto Barba si trova in difficoltà in questa situazione, perché Carpignano è un paese piuttosto povero, e il regista non vuole chiedere soldi per lo spettacolo⁹⁶; decide così di farsi pagare l'entrata allo spettacolo con dei vecchi giornali. Dopo una prima esibizione in cui l'Odin raccoglie i giornali come forma di biglietto, i ragazzi dei paesi vicini a Carpignano tornano per vedere il gruppo.

Anziché pagare lo spettacolo con dei vecchi giornali, il regista decide questa volta che il gruppo sia compensato mostrando canti, danze e musiche del luogo, nasce in questo modo l'idea di baratto.

Barba parla dell'esperienza di Carpignano durante un'intervista per la televisione danese descrivendolo come l'incontro tra due tribù:

Ma siete un corpo estraneo nel paese, qualcosa che viene introdotto, crea un'inflammazione e quindi scompare di nuovo? L'espressione corpo estraneo è quella che meglio definisce la nostra presenza in questo paese dell'Italia del Sud. Gli attori dell'Odin e la popolazione di Carpignano sono veramente poli opposti. I giovani dell'Odin con i loro capelli lunghi e la loro cultura scandinava, il loro modello di comportamento, il loro modo di pensare, il pregiudizio della loro apparente mancanza di pregiudizi, sono totalmente differenti da questa società contadina saldata da profonde norme [...]

Immaginati due tribù che sono diverse e che si incontrano nelle rive opposte di un fiume: ogni tribù può vivere per sé stessa, può parlare dell'altra tribù, forse dirne male o elogiarla. Ma ogni volta che uno rema da una riva all'altra scambia qualcosa. Uno non passa il fiume per fare ricerche etnografiche, per vedere come gli altri vivono, ma per dare qualcosa e ricevere qualcosa in cambio: un pugno di sale per un braccio di stoffa, una manciata di perline per un arco e due frecce. Ma un patrimonio culturale si può barattare?

Siamo partiti da situazioni molto semplici in cui gli attori dell'Odin cantavano canzoni scandinave e dove era organico e naturale che i presenti rispondessero con le loro canzoni. Dopo abbiamo allargato queste situazioni inserendovi alcune danze. Quindi apparvero brevi scene e sketches improvvisati. La situazione comincia a rassomigliare a una festa collettiva a cui tutti partecipano. C'è sempre qualcuno in ognuno di questi paesi che ha capacità spiccate come *entertainer*. Abbiamo proceduto in questo modo non solo a Carpignano ma anche in altri paesi: la gente veniva e ci domandava di presentare le nostre canzoni e danze, oppure un piccolo spettacolo di clown che avevamo preparato. «Cosa ci date in cambio?» domandavamo noi. Dovevano allora radunare persone disposte a "barattare" canzoni e danze. Nessun professionista ma contadini e artigiani partecipavano a questo baratto. Allora il nostro arrivo e il nostro spettacolo erano soltanto un pretesto, un impulso concreto per radunare persone e lasciar loro rilevare la situazione partendo dalle premesse di una cultura popolare: creare situazioni che saldano e che non dividono. Non esiste un momento di estetizzazione dello

⁹⁶ Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco*, cit., p. 78.

spettacolo: cioè professionisti che cantano, danzano e recitano e gli altri che passivi li osservano e li considerano specialisti del canto, della danza e della recitazione. [...]

Ci siamo dovuti domandare che cosa vogliamo qui. Non volevamo imboccare queste persone col Teatro, un fenomeno culturale di cui hanno fatto benissimo a meno per secoli. Volevamo che ci rispondessero con la loro voce, con la loro lingua, con i loro legami, con quello che li lega assieme, quello che li fa forti, quello che si vuol spezzare in loro: la loro cultura, una cultura popolare che - ed è l'essenziale - non divide ma accomuna.⁹⁷

Da queste intenzioni nasce il baratto, un tentativo quindi di incoraggiare un'esperienza comunitaria. *Il libro delle danze* prende forma proprio in questo contesto, in cui gli attori usano strumenti improvvisati (delle percussioni, uno xilofono di bottiglie) per accompagnare appunto delle danze⁹⁸.

L'Odin porta il baratto ovunque, negli ospizi, nelle prigioni negli ospedali psichiatrici, all'estero. Quando il gruppo approda in Sud America, una cooperativa cinematografica gli suggerisce di portare il baratto a una tribù che vive in una riserva e la proposta entusiasma Barba. Il regista si impegna quindi per ottenere un permesso in modo da giungere nella riserva e si mette in contatto con Jaques Lizot, antropologo francese che ha vissuto per 24 anni con la tribù dei Yanomami.

L'Odin si presenta alla tribù danzando con costumi da parata, mentre gli indiani li aspettano schierati in file armate e anche loro si muovono ed emettono suoni; qualcuno della troupe cinematografica è comprensibilmente spaventato ma infine si avvicina cercando di farsi osservare dagli abitanti. Il gruppo presenta il *Libro delle danze*. Per tutta risposta gli autoctoni reagiscono con urla e danze, i maschi della tribù corrono con arco e frecce ed eseguono alcune sequenze di passi e suoni. Else Marie e Jan Torp mettono in scena qualche *sketch* del loro spettacolo di clown; infine viene anche presentato *Come! and the day will be ours*, che ricalca la storia degli indigeni delle Americhe «gli indiani, la cui cultura soccombe nell'incontro con la missione e la civilizzazione»⁹⁹.

Nel 1979 l'antropologa danese Mette Bovin propone all'Odin di esibirsi in Burkina Faso. La ricercatrice studia le popolazioni indigene in quanto è interessata a scatenare in loro una reazione: in un suo articolo scritto in «The Drama Review», riporta questo schema:

Azione → Reazione → Nuova informazione (per gli antropologi, e per la popolazione autoctona)¹⁰⁰

Per Bovin questo metodo costituisce un flusso di informazioni di tipo etnografico reciproco anziché unidirezionale: mostrando una parte del proprio repertorio culturale,

⁹⁷ Eugenio Barba, *Teatro, Solitudine, mestiere e rivolta*, cit., pp. 102-103.

⁹⁸ Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale*, cit., p. 129.

⁹⁹ Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco*, cit., pp. 96.

¹⁰⁰ Mette Bovin, *Provocation Anthropology: Bartering Performance in Africa* in «The Drama Review», Summer 1988, Vol. XXXII, n. 1, p. 21-22.

si annotano le reazioni degli appartenenti a una tribù dalle quali si traggono determinate informazioni. Mette Bovin fa riferimento a tal proposito allo studio di Laura Bohann che, raccogliendo informazioni sulla tribù dei Tiv, ha voluto descrivere l'*Amleto*, così da sondare le reazioni della tribù. Da ciò è emerso che i Tiv giudicano moralmente accettabile che Claudio prenda in sposa la moglie del fratello, ritengono invece un folle, uno stregone, Amleto per aver ucciso suo zio. Così, descrivendo un dramma, è stato possibile riuscire a ottenere delle informazioni sui concetti di parentela, di stregoneria.

Bovin vede nell'Africa una buona opportunità per trasporre l'esperienza del baratto, e propone una collaborazione all'Odin già nel 1979. Il progetto prende piede solo nel 1982: un solo membro dell'Odin, Roberta Carreri affiancata da Mette Bovin e due cameramen, si reca in Burkina Faso, nel Liptako, una regione dove stanziava la tribù dei Fulani. Quando l'attrice si esibisce provoca diverse reazioni: alcuni sono perplessi, altri non lo sono affatto. Descrivendo la sua esperienza racconta:

La prima volta che mi sono recata al mercato e ho iniziato la mia performance, ho notato subito che le donne erano intimorite da me: una donna bianca, vestita come un uomo che si muove in modo strano e fa rumori bizzarri [...] "deve essere pazza: solo i pazzi camminano per la strada e si rendono ridicoli." I bambini, dal canto loro, ridevano appena ci guardavamo dritti negli occhi. "Sta intrattenendo i bambini", ha detto qualche donna, così si calmarono un po'. Il giorno dopo, anche loro ridevano.¹⁰¹

Nell'Africa Occidentale, è usanza compensare gli spettacoli con denaro oppure con noci di cola: il gruppo accetta questo tipo di pagamenti, ma l'intenzione è quella di attuare il baratto, quindi alcune *performances* vengono scambiate con delle esibizioni africane.

Mentre l'Odin però impiega una sola attrice, gli spettacoli che riceve in cambio sono molto più dispendiosi, impiegano più danzatori e musicisti. Per questo motivo, oltre alla *performance*, Roberta Carreri e Mette Bovin sono solite aggiungere alla loro offerta un regalo, principalmente denaro, in modo da rendere lo scambio eguale.

Il baratto porta la Carreri a ragionare anche sulla sua danza:

Finché Mette Bovin non mi suggerì questo viaggio in Africa non ero mai stata obbligata a confrontare la mia danza con quella di un'altra *sola* cultura. Sentivo profondamente che le mie danze erano mie perché le avevo create io. [...] Le *loro* danze appartenevano invece a loro perché appartengono alla comunità, queste danze hanno un'origine e ogni ballerino ne ha un frammento, come una linea infinita che si perde nel tempo.¹⁰²

¹⁰¹ «The first time I stepped into the marketplace and began to perform, I immediately felt that the women were afraid of me: a white woman, dressed as a man, who moved in a strange way and made bizarre noises [...] "She must be crazy - only crazy people walk about on the street and make themselves ridiculous." Children, on the other hand, laughed as we looked each other straight in the eye. "She's entertaining the children," said some of the women, and they calmed down a little. The next day, they also laughed», ivi, p. 26.

¹⁰² «Until Mette Bovin suggested I make this journey to Africa, I had never before been obliged to confront my tradition with that of another group *alone*. I experienced very strongly that my dances were mine because I had created them myself.[...] Their dances are theirs because they

Mette Bovin, dal canto suo, conferma la sua soddisfazione per le informazioni che ha ottenuto; secondo lei il fatto che la piccola troupe costituisca un «catalizzatore di attenzione»¹⁰³ fa sì che alcune *performances* emergano a risposta di tale elemento. Le persone di alcune città si sono presentate proprio perché la Carreri si stava esibendo e loro tenevano a rispondere con le loro esibizioni: un domatore con una iena, un mago che danza con i coltelli, accompagnato da delle percussioni. Tutte queste secondo la Bovin non sarebbero emerse o sarebbero stati necessari anni per scoprirle.¹⁰⁴

Come è stato notato da Ian Watson, ricercatore di teatro che ha scritto di Barba e delle sue esperienze interculturali, talvolta Barba è stato anche accusato poiché nei baratti alcuni hanno notato una «latente pulsione neocolonialista»¹⁰⁵. Secondo lo studioso queste accuse sono maturate in molti gruppi teatrali sudamericani tra gli anni Sessanta e Settanta, influenzati da Brecht e Boal, che sono mossi in prevalenza da una visione politica di sinistra. Al tempo in Sudamerica vi era un acceso dibattito sul tema identitario poiché la cultura Latino-Americana era per vari motivi influenzata da quella europea.

Barba ha risposto sostenendo che la critica ricevuta non ha tenuto conto della differenza a tra identità culturale e professionale:

Le domande di qualcuno in relazione al luogo di nascita, alla storia, e alla società, ottengono risposta solo all'interno di una determinata cultura. Ma l'identità professionale - il training, il lavoro etico e le forme di espressione - possono attingere a molte risorse, incluse quelle che si trovano al di fuori della propria cultura. Barba afferma che gli artisti possono usare Stanislavskij, l'*odissi* Indiana, il mimo corporeo di Decroux e il *topeng* Balinese per costruire una loro tecnica personale. Ciò vuol dire, l'identità professionale di una persona - o di un intero gruppo - può essere radicata nell'interculturalità.¹⁰⁶

Il *baratto* in sostanza si è posto come uno strumento che lascia emergere la cultura di un popolo; da tale scambio un artista può raccogliere dal baratto una nuova esperienza e inserirla nel proprio repertorio professionale.

belong to the community, the dances have an origin and every performing dancer has a fragment of them-like a part of an endless line that is lost in Time», *ivi*, p. 32.

¹⁰³ *Ivi*, p. 33.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale*, cit., p. 128.

¹⁰⁶ «Barba argued that participants failed to distinguish between cultural and professional identity. Questions of who one is in relation to birthplace, history, and society can only be answered by those inside a culture. But professional identity - training, work ethic, and forms of expression - can draw on many sources, including those from outside one's own culture. Barba argued that performers can use Stanislavski, Indian *odissi*, Decroux's corporal mime, and Balinese *topeng* to build a technique that is their own. That is, a person's - or a whole group's - professional identity can be rooted in interculturalism», Ian Watson, *Third Theatre in Latin America*, in «The Drama Review», Winter 1987, Vol. XXXI, n. 4, pp. 23-24.

Il testo in scena e il *training*

Ad anni di distanza dalle sue prime sperimentazioni, Barba si è soffermato molto sulla questione del linguaggio e della comunicazione a teatro. Francesco Cappa, scrive nella sua introduzione nel libro di Barba, *La corsa dei contrari*:

È questa dialettica che caratterizza il rapporto regista attori, attori-regista, spettacolo spettatori. È un rapporto di traduzioni e tradimenti continui in cui in parte dal punto in cui l'altro è arrivato.

Non è importante "capirsi" né trasmettere qualcosa di identico per tutti. È importante costruire il ponte, scoprire le relazioni, crearne d'altre: mettere in azione e permettere una reazione¹⁰⁷.

Il regista ricopre la figura di un "mediatore", o "traduttore". La traduzione non può essere fedele, visto che la lingua porta con sé una cultura, un'identità, un pensiero. Nel momento in cui il regista traduce un dramma immette nella nuova versione la sua interpretazione, si prende quindi la responsabilità di cambiare l'opera. Questa interpretazione è anche dipendente dalla sua esperienza, dal suo vissuto, ergo il "mediatore" si assume il compito sì di rendere il testo comprensibile, consapevole però che la sua interpretazione può cadere nel «tradimento»¹⁰⁸ del dramma originale. Questo tipo di traduzione può riscontrare nel mediatore una sorta di "formazione", perché il mediatore deve aprirsi a una lingua e dunque a un'interpretazione nuova di quello che ha appreso rispetto a determinate modalità. Il regista-mediatore arriva quindi ad aprirsi a un sapere nuovo, che potrebbe però scuotere in lui delle resistenze.

Chi decide di tradurre, deve tenere conto di ciò che comporta la traduzione: ciò implica una desacralizzazione¹⁰⁹ dell'opera originale, che diventa anche in parte minima, qualcos'altro. Barba si è avvalso, nella sua continua trasposizione di opere da un ambiente all'altro, delle molteplici opportunità che gli si sono presentate. Parallelamente a costruire degli spettacoli in cui si presentavano più lingue anche non comprensibili dal pubblico che li seguiva, presentando dialoghi, frasi, canzoni, da altre lingue, ha sfruttato altri elementi per riuscire a comunicare nei suoi spettacoli. Il gesto è stato ovviamente un elemento rilevante, elaborato attraverso delle complesse sessioni di *training* prima di arrivare allo spettacolo. Sempre nel libro *La corsa dei contrari*, è interessante constatare cosa il regista asserisce in un capitolo dedicato alla comunicazione:

Alla radice della parola "finzione" c'è il senso di "fare", "dar forma". Probabilmente all'origine dell'azione del vasaio che modellava la creta. Alla stessa maniera la bocca e la laringe modellano i suoni quando l'uomo vuole comunicare qualcosa e parlare (in latino: *fari*). L'attore si dà forma, e dà forma alla sua comunicazione attraverso la *finzione*, modellando la sua energia. In caso contrario è solo il supporto, l'attaccapanni per le comunicazioni d'altri.

¹⁰⁷ Francesco Cappa, *La crudeltà e la "fisica" di Artaud come antidoti allo psicologismo teatrale*, in Eugenio Barba, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, cit., p. 25.

¹⁰⁸ Ivi, p. 26.

¹⁰⁹ Ivi, p. 28.

È nel momento in cui viene modellata, che l'energia dell'autore diviene qualcosa che può comunicarsi, qualcosa di pubblico. Similmente la creta può trasformarsi in oggetto di scambio e di comunicazione quando è stata modellata e diventa vaso.

L'energia - letteralmente: "entrare in lavoro" - è la mobilitazione delle nostre forze fisiche, psichiche, intellettuali, quando affrontano un compito un problema un ostacolo. È la capacità dell'individuo di intervenire nell'ambiente circostante, adattandosi e adattandolo. È solo in rapporto a qualcosa di *preciso* che l'energia individuale si modella in un'azione *precisa*.

Le numerose e complesse regole che sembrano bloccare in una corazza di segni prestabiliti gli attori e i danzatori dell'India e di Bali, della Cina e del Giappone, sono in realtà mezzi per modellare l'energia, trasformarla in comunicazione. È come se alcune regole generali, mai enunciate nella loro semplicità, venissero nascoste dietro una fitta rete di norme stilistiche. Qualcosa di simile è accaduto, a giudicare dalle immagini giunte fino a noi, anche per gli attori della Commedia dell'Arte, per i giullari, i *jongleurs*, i *joglars* medievali¹¹⁰.

Per Barba, è importante come l'attore possa governare la sua energia; il regista prende l'esempio del nostro bilanciamento, ovvero come spostiamo il nostro peso se dobbiamo chinarci o alzarci, casi in cui c'è appunto una opposizione di forze. Se l'attore trova il suo equilibrio e riesce a fissare una posizione sicura, la sua drammaticità si esaurisce; quando invece quando la sua posizione è instabile, scaturiscono ulteriori opposizioni e l'attore, attuando un processo per governare tali opposizioni, trasforma la sua massa in energia, rende il corpo vivente¹¹¹.

Questo processo talvolta può essere lungo e deve tenere conto anche dell'aspetto culturale. Il regista parla a tal proposito di "colonizzazione del corpo". Secondo questo concetto, siamo stati abituati a costruire una nostra immagine da esporre agli altri, motivo per cui adottiamo pubblicamente una certa compostezza e cerchiamo di restituire un'immagine formale di noi stessi.

Tutto ciò diventa però un limite per l'attore. Egli necessita soprattutto del *training*, in modo da costruire una «seconda colonizzazione»¹¹² e diventare padrone delle proprie forze. Barba spesso vuole che gli attori si adattino a nuovi obblighi con le stesse modalità di quelli che gli sono stati impartiti fin dall'infanzia, ad esempio eseguire alcune azioni senza le mani, in modo che l'energia dell'attore si concentri sul piano delle spalle.

Studiando il linguaggio e il gesto, è possibile riprendere la lezione di Artaud, il quale ha approfondito molto la divisione tra *parola* e *gesto*. Questi due elementi nel teatro convenzionale della sua epoca avevano un rapporto obbligato. Secondo il pensiero di Artaud:

Se la parola deve farsi gesto, essa va assoggettata ad una scena che disgreghi i codici del teatro estetico, dalla forma compiuta e rassicurante, una scena in cui la presenza della gestualità assume un valore nuovo. Essere segno attivo incorporato in un dispositivo rigoroso vuol dire appunto questo: essere capace di non ripetere la parola nel

¹¹⁰ Ivi, pp. 98-99.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Ivi, p. 100.

corpo, piuttosto dar voce alla carne, imprimersi nei nervi, rivelare il non detto, costruire una grammatica che fondata sullo stacco del significante metta in luce nuovi significati. Si tratta di produrre sulla scena nuova realtà e non imitazione. [...]

Nella drammaturgia artaudiana della maturità, dove il lirismo del gesto ha soppiantato il lirismo della parola, la scrittura è indice degradato teso a fissare, nella precarietà frettolosa dell'appunto, ciò che sulla scena diverrà iscrizione¹¹³.

Ovviamente Artaud non cerca una banale opposizione della parola al gesto. Artioli nel libro *Teatro e corpo glorioso* commenta appunto: «Lungi dal costruirsi in categorie antitetiche, parola e gesto stanno dalla stessa parte, omologate dalla possibilità comune a entrambe di offrirsi nel gelo dell'inerte come d'esprimere il soffio della vita»¹¹⁴.

Tuttavia è la relazione tra significante e significato che per Artaud deve essere sorpassata, in questo rapporto deve introdursi un altro tipo di linguaggio, che mette in discussione «la lingua-madre»¹¹⁵. L'efficacia del gesto secondo Artaud non deve restare per così dire incatenata alla parola, anzi, «il dispositivo linguistico della "crudeltà" rifiuta la dominante dialogica per venire arte nello spazio e del movimento, riservando, se mai, l'elemento verbale per i movimenti fissi e discorsivi della vita»¹¹⁶.

Quindi in Artaud il lirismo del gesto ha soppiantato il lirismo della parola, la scrittura è semplicemente funzionale all'azione da riportare in scena. L'uso della parola e del gesto in questo senso è stato ripreso di conseguenza da Grotowski, Peter Brook, e Robert Wilson.

Anche nella produzione dell'Odin la comunicazione del gesto acquisisce priorità rispetto alla parola, la quale ha comunque un ruolo importante considerando la varietà delle lingue usate insieme e gli escamotage usati per affrontare tale pluralità.

La sperimentazione dell'Odin si è protratta in questo modo per mezzo secolo, sicché oggi è ancora attivo, attraverso anche molte attività parallele allo spettacolo (seminari, laboratori, ecc.) e i primi attori dell'Odin nel passare degli anni sono diventati registi. Eugenio Barba continua il suo lavoro di regista e conferenziere, anche oltre la sua esperienza con l'Odin, come racconta nella lettera con la quale ha lasciato la direzione del Nordisk Teaterlaboratorium:

È tempo per me di lasciare il comando, la responsabilità e il peso delle 101 decisioni quotidiane a coloro che manterranno in vita l'essenziale che io e i miei compagni abbiamo distillato durante questi 56 anni. Sono stato direttore di un teatro che voleva intervenire nella realtà circostante. Ho seguito la strategia dei cerchi nell'acqua. Ho lanciato una pietra che sapevo come e dove scagliare. I cerchi si allargano, spostano le cose che sono vicine, producono minuscole correnti invisibili. Ma io che ho lanciato la pietra, non posso né voglio determinare il loro futuro.

Come una nuvola continuo il mio viaggio. Sto provando due nuove esibizioni con i miei attori dell'Odin. Continuerò a incontrare i gruppi del Terzo Teatro. Non rinuncerò alle mie ricerche sul

¹¹³ Francesco Cappa, *La crudeltà e la "fisica" di Artaud come antidoti allo psicologismo teatrale*, in *ivi*, pp. 31-32.

¹¹⁴ Umberto Artioli, Francesco Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 114.

¹¹⁵ Francesco Cappa, *La crudeltà e la "fisica" di Artaud come antidoti allo psicologismo teatrale*, in Eugenio Barba, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, cit., p. 34.

¹¹⁶ Umberto Artioli, Francesco Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, cit., p. 165.

passaggio dallo spazio interiore dell'attore al suo primo segno percettibile nello spazio condiviso con lo spettatore.

Non ho eredi né eredità da lasciare. Il mio insegnamento non viene trasmesso o estinto. Evapora. E cade come la pioggia sulla testa di chi meno se lo aspetta¹¹⁷.

¹¹⁷ Lettera di Eugenio Barba del 29 marzo 2019, *Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium*, <http://odinteatret.dk/news/eugenio-barba-leaves-the-direction-of-the-nordisk-teaterlaboratorium/>, ultimo accesso 12/08/2021.

BIBLIOGRAFIA

Fonti e studi critici

- ❑ Umberto Artioli, Francesco Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- ❑ Eugenio Barba, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Bari, Edizioni di Pagina, 1981.
- ❑ Eugenio Barba, *Nonni e Orfani*, «Teatro e Storia», Vol. XXIV, n. 24. pp. 329-344.
- ❑ Eugenio Barba, Mirella Schino, *Il prossimo spettacolo*, L'Aquila, Textus, 1999.
- ❑ Mette Bovin, *Provocation Anthropology: Bartering Performance in Africa*, in «The Drama Review», Vol. XXXII, n. 1, Summer 1988, pp. 21-41.
- ❑ Roberta Carreri, *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*, Milano, Il principe costante Edizioni, 2007.
- ❑ Marc Fumaroli, *Eugenio Barba's "Kaspariana"*, traduzione di Frank Paul Bowman, «The Drama Review», Vol. XIII, n. 1, Autumn 1968, pp. 46-56.
- ❑ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1993.
- ❑ Fausto Malcovati, *Stanislavskij, Vita, opere e metodo*, Bari, Laterza, 1988
- ❑ Donatella Orecchia, *Il sapore della menzogna, Rossi, Salvini, Stanislavskij, un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Genova, Costa & Nolan, 1996.
- ❑ Franco Perrelli, *Bricks to build a Teaterlaboratorium. Odin Teatret and Chr. Ludvigsen*, Bari, Edizioni di Pagina, 2014.
- ❑ Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale*, Bari, Laterza, 2007.
- ❑ Franco Perrelli, *Gli spettacoli di Odino*, Bari, Edizioni di Pagina, 2013.
- ❑ Béatrice Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, Perugia, Micro Teatro Terra Marique, 1994.
- ❑ Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco*, Roma, Bulzoni, 2006.
- ❑ Mirella Schino, *L'età dei maestri Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd Artaud e gli altri*, Roma, Viella, 2017.
- ❑ Ferdinando Taviani, *Il libro dell'Odin*, Milano, Feltrinelli, 1981 (terza edizione aggiornata).
- ❑ Ian Watson, *Third Theatre in Latin America*, in «The Drama Review», Vol. XXXI, n. 4, Winter 1987, pp. 18-24.
- ❑ Torgeir Wethal, *Frammenti del mondo di un attore*, «Teatro e Storia», Vol. IV, n. 1, pp. 107-144.

Siti internet

- ❑ old.odinteatret.dk, sito ormai dismesso e non più accessibile degli Odin Teatret Archives (ultimo accesso 21.09.21).