

# L'ODIN DALLE MOLTE LINGUE A SESSANT'ANNI DALLA NASCITA

## DOSSIER

A cura di Mirella Schino

Mirella Schino, *Un'ora nel buio*. Introduzione al Dossier

Ferdinando Taviani, *Come per una tregua. Frammenti, materiali, appunti*

Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri, Tage Larsen, Julia Varley, Jan Ferslev, Kai Bredholt, Eugenio Barba, *Biodiversità. Nove racconti sul training*

Natalia Ginzburg, Georges Banu, *Due spettatori*



Mirella Schino  
UN'ORA NEL BUIO  
INTRODUZIONE AL DOSSIER

Devoto allo spettacolo del fuoco  
Il pittore d'incendi  
Ad ogni divampare delle fiamme  
Che flagellavano l'isola  
Accorreva con gli arnesi del mestiere  
Senza badare al terrore  
Né a grida di pena o solerzia  
Rapito dal rosso  
Vivo della scena, dal rogo rianimato sulla tela  
Il dramma non curava se non della materia

Chissà se presagiva che la trappola del fuoco  
Avrebbe devastato la sua casa.

Marco Caporali, *Bognemark*<sup>1</sup>

«Sotto la cenere cova la luce». Così si conclude la poesia di Marco Caporali, che ho messo in esergo perché la definizione di maestro del fuoco ben si attaglia alla figura di Eugenio Barba, che Caporali conosce bene, ed è autore di un libro che ha titolato *Bruciare la casa*<sup>2</sup>. L'estremismo, il fuoco, il dramma sono indicazioni sempre utili per parlare dell'Odin Teatret.

Per altri anniversari simbolici di questo teatro abbiamo pubblicato una molteplicità di fonti e di riflessioni, vecchi documenti e nuovi

<sup>1</sup> È un frammento tratto dall'ultimo volume di Marco Caporali: *Il borgo dell'accoglienza*, Roma, Il Labirinto, 2024, p. 23. La poesia è dedicata al pittore danese Oluf Høst. Bognemark è il nome della fattoria suo soggetto preferito, di cui aveva fatto uno studio, che poi si incendia.

<sup>2</sup> Eugenio Barba, *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, 2009. Come gran parte degli scritti di Barba ha avuto molte edizioni in molti paesi, Argentina, Brasile, Spagna, Inghilterra, USA, Francia, Polonia, Messico, Romania, Grecia, Persia.

saggi, fotografie, informazioni sui lavori in corso<sup>3</sup>. Per il sessantesimo anno la scelta è stata quella di privilegiare le voci dell'Odin Teatret. Vengono dall'esterno, oltre a questo intervento iniziale, solo le due testimonianze di spettatori che chiudono il dossier. Una, famosa, è quella di Natalia Ginzburg su *Ferai*, uno spettacolo giovanile. L'altra, inedita, è di Georges Banu, amico da poco scomparso, sul più recente spettacolo dell'ensemble, *Tebe al tempo della febbre gialla*. Tutto il resto viene dall'interno. Il dossier è aperto da alcune pagine di Ferdinando Taviani, grande studioso dell'Odin e al tempo stesso parte di esso in quanto consigliere letterario per quasi cinquant'anni. Anche le sue sono pagine inedite. Seguono le voci degli attori e del regista. Ci parlano di una pratica caratterizzante del loro teatro, il training, ma attraverso il training ognuno di loro in realtà racconta a suo modo l'inserimento in un mondo cui dedicherà la vita. Sono racconti molto belli, il cui interesse va senz'altro al di là del contesto da cui sono nate. Ci parlano del teatro come mestiere che tocca e sconvolge la vita, sia quando narrano il loro percorso nel gruppo danese, sia quando raccontano esperienze precedenti. Tutte le arti e molti tipi di lavoro possono condizionare l'esistenza, riempirla e trasformarla. Il teatro, per la sua natura di arte talvolta legata a comunità di lunga durata, può diventare micro-tradizione, cultura, può modificare gli orizzonti affettivi non individuali, può dar vita a mondi paralleli. Pochi documenti ce lo mostrano con la chiarezza, l'ampiezza, perfino il dolore, delle storie che qui presento.

Ciò nonostante, mi si è imposta la domanda: perché un ennesimo dossier, perché dare, in una rivista di studi, uno spazio tanto particolare a un solo teatro? La risposta può venire da una seconda domanda.

Cosa lascia una traccia, nella storia del teatro? Alcuni – pochi – spettacoli. Talvolta anche un'invenzione, la forza dell'innovazione, la capacità di allargare l'orizzonte teatrale. Poi c'è qualcos'altro, una terza categoria, quella della magia. Sto parafrasando Artaud, che parla di magia in senso quasi tecnico, non come eccellenza o incanto, ma come capacità di trasformare, e violenza. È la magia degli «incantesimi degli stregoni negri, quando battendo la lingua contro il palato scatenano la pioggia su un paesaggio»<sup>4</sup>. Si riferisce all'effetto di uno spettacolo,

<sup>3</sup> Cfr. *Odin 40. Dossier*, «Teatro e Storia», n. 25, 2004, pp. 105-290, e *Odin 50*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014, pp. 95-458, entrambi a mia cura.

<sup>4</sup> Cfr. Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1974, p. 252.

il più celebre mimodramma di Barrault. Ma se ne può parlare anche a proposito di persone, teatri, gruppi, di tutti coloro che aggiungono nuovi strati alla vita teatrale – un senso diverso per chi lo guarda, un valore in più per chi lo fa, una forza segreta, un bisogno, una emozione tutta nuova – ma che, soprattutto, lo fanno in modo non interamente riconducibile all'intenzione o a una chiara programmazione, suscitando risposte in parte incontrollate, come se fossero improvvisi riconoscimenti. Scrive Artaud, e la sua descrizione è di grande precisione: «Non so se questo risultato sia un capolavoro; è comunque un avvenimento. Bisogna salutare come un avvenimento una simile trasformazione dell'atmosfera per cui un pubblico ostile si lascia improvvisamente e ciecamente travolgere, e viene irrimediabilmente disarmato». Cos'altro sono, se non questo, Craig, la Duse o Mejerchol'd, Grotowski, Barba o Stanislavskij? Non possiamo ridurli a teorie o a spettacoli, a riforme o rivoluzioni, sono altro. Sono trascinatori e trasformatori, sono quelli che mutano il senso del teatro.

Non solo aumentano il potenziale di quest'arte povera, ma ne mutano il sistema e le gerarchie di relazioni. Nelle loro mani, il teatro diventa una foresta magica che permette la moltiplicazione di incontri e ambienti, in cui i rapporti acquistano un peso nuovo, e quelli tra maestro e allievo, teatrante e studioso, spettatore e artista, regista e attore appaiono perfino ridicolmente vitali, fondamentali. In termini più austeri possiamo dire che sotto la loro influenza mutano le tipologie di emozioni, valori e tecniche messe in campo dagli attori come pure da chi guarda. Ma parlare di magia in fondo è più preciso. Ed ecco che vediamo, in certi periodi particolari, questo mestiere spesso così poco considerato mutarsi inaspettatamente in un mondo imprescindibile, luminoso, misterioso, in un'arte potente, brulicante di possibilità. Per studiare la terza categoria, i produttori di magia, bisogna avere i piedi ben piantati sulla terra, e al tempo stesso aprirsi a prospettive sempre razionali, ma non solo concrete. Il loro agire è infatti contagioso in modo tutto particolare, non del tutto logico, non esclusivamente benevolo. E l'Odin ne è senz'altro un buon esempio.

Artaud sta parlando del mimodramma *Autour d'une mère*, 1935. Ringrazio Francesca Romana Rietti per avermi ricordato il brano.

## *Odin*

Lo chiamiamo tutti “Odin”, almeno in Italia, e non Odin Teatret, come è il suo nome, e come ogni volta giustamente insiste Eugenio Barba, il suo regista. Lo chiamiamo così da quando Ferdinando Taviani ha scritto il suo *Libro dell’Odin*, nel ’75<sup>5</sup>, e ha sancito come non solo di un teatro si trattasse, ma di un valore. Era una opinione largamente condivisa, il libro era molto bello, e abbreviare così l’appellativo del teatro deve essere stato un po’ come chiamare solo per nome una persona, un segno di riconoscimento e riconoscenza. Le generazioni successive hanno ereditato questa abitudine. E il rispetto.

L’Odin Teatret è stato fondato nel 1964 da Eugenio Barba, insieme a Torgeir Wethal (1947-2010) e a Else Marie Laukvik. Con loro c’erano altri due attori, Anne Trine Grimnes e Tor Sannum, che hanno lasciato il teatro poco dopo il trasferimento (nel 1966) dalla Norvegia in Danimarca, dove ancora il gruppo vive. Quest’anno l’Odin compie sessant’anni. Ma, come racconterò alla fine di questa introduzione, li compie dopo un trauma e una conseguente divisione.

In questi sessant’anni il gruppo danese non ha raccolto solo innumerevoli successi: ha influenzato il teatro e molte persone estranee al teatro, ha dato vita a incontri e a situazioni memorabili, ha cambiato modi di pensare. Non è esagerato come potrebbe sembrare definire addirittura sconvolgente l’effetto che gli spettacoli dell’Odin hanno avuto, a partire dalla fine degli anni Sessanta, quando cominciarono a essere visti anche fuori dai paesi scandinavi, e la loro diversità respinse alcuni e colpì profondamente molti altri. Dopo tanti anni, l’effetto può cambiare da spettacolo a spettacolo – non tutti sono dello stesso livello, non tutti sono belli, e i “soli”, gli spettacoli di un solo attore, raramente hanno la forza d’impatto degli spettacoli dell’intero gruppo. Però l’effetto rimane. Agli inizi, poteva sembrare che la forza dell’impressione poggiasse sul loro mistero, sull’assenza di un significato esplicito. Ma questo, nel Duemila, forse non è frequente, ma non è più una novità. E certamente è diminuita la capacità degli spettatori di farsi sorprendere, anche dall’abilità fisica degli attori, dal loro modo di stare in scena non normale e non quotidiano.

<sup>5</sup> Ferdinando Taviani, *Il libro dell’Odin*, Milano, Feltrinelli, 1975, ripubblicato nel ’78, e, in edizione ampliata, nell’81.

La vicinanza tra attori e spettatori, tanto tipica di questi spettacoli, invece ricomincia decisamente a sorprendere un po' in questi ultimi anni, in cui è diventata meno frequente, se non nuova. Però – e forse qui c'è una prima risposta – negli spettacoli dell'Odin la vicinanza è qualcosa di più di una sorpresa: vediamo di fronte a noi tanta bravura degli attori, tanta complessità nella regia, tanta intensità, una costruzione di spettacoli così lenta e coinvolgente, e tutto questo enorme lavoro è finalizzato al rapporto con un gruppo di spettatori che varia dai sessanta ai centoventi. Molte altre compagnie, giovani e meno giovani, hanno fatto e fanno teatro così, spesso proprio per imitazione del gruppo danese. Pochissime, però, hanno rifiutato così testardamente di arrendersi alla possibilità di un pubblico più ampio. Invece l'Odin ha puntato su questo: uno spreco il cui possibile guadagno è l'intensità. Gli spettatori spesso si sono difesi di fronte a tanta impegnativa vicinanza parlando di "rituale", intendendo con ciò una abitudine strana a cui non si sa più rinunciare, come se avesse un valore sacrale in sé, supposto o reale, ma il punto è tutt'altro, è lo spreco: potrebbero avere centinaia di spettatori e accettano di averne pochi. E su quei pochi piomba tutta la densità della preparazione. Lo spettatore si trova in condizioni di poter solo rifiutare la situazione, o dare il proprio apporto, esplicitamente essenziale. Parlo di un apporto mentale, fatto di associazioni, di memoria, di costruzione di una coraltà di sensi individuali. Per ogni artista serio il suo mestiere è importante – per l'Odin, specie giovane, non è eccessivo definirla una questione di vita o di morte, come leggeremo nei racconti degli attori. Ed è una serietà molto contagiosa per chi guarda.

Gli spettacoli dell'Odin non nascono necessariamente da un testo – anzi, quasi mai – ma hanno radici in un brulichio di storie, talvolta note solo al loro regista, scaturite a loro volta da qualche idea di partenza, e soprattutto dal lavoro degli attori, in parte indipendente, poi riplasmato e trasformato. Gli spettatori, come descrive molto bene Banu nel suo intervento, sono chiamati a subire da vicino un enigma in condizioni di grande emozione, per la stranezza delle scene e per i canti, per la musica e per la imprevedibilità di quel che vede. Il fascino e la sorpresa aprono la mente di chi guarda, e lo costringono a rispondere, ognuno a modo suo. Il che, per le strane alchimie del teatro, ha spinto per decenni gli spettatori a passare turbinosamente da emozioni intense a pensieri nuovi.

Sono spettacoli pensati per creare una intimità privata con chi

guarda. Ma in pubblico. Sono dunque un paradosso. Per riuscire a realizzare questo paradosso sono densi, basati sul principio dello spreco, e giustamente superano di rado l'ora. L'estrema vicinanza con gli spettatori è impietosa per gli attori, perché è vero che la vicinanza toglie molti problemi a chi recita, però evidenzia crudamente ogni caduta e ogni insufficienza. Ogni ruga. Per anni, invece, gli attori dell'Odin sono stati chiamati per nome dagli spettatori abituali, come fossero persone di famiglia. O persone con cui si è condiviso qualcosa di veramente intimo, come se si fosse rimasti seppelliti insieme per un'ora sotto una frana, nel buio – anche se per fortuna si tratta di frana emotiva e mentale, non fisica, da cui si fuoriesce illesi. Ma non necessariamente proprio gli stessi di prima, e parlo degli attori quanto degli spettatori.

So bene che quel che scrivo può far sorridere, come si fa di fronte a un noto eccesso. Non sono la prima né l'ultima a scrivere dell'Odin in termini magici o altisonanti. Non esagero, però. Può darsi che il valore estremo di questi spettacoli sia stato un fatto generazionale, un frutto di tempi particolari, oltre che una reazione soggettiva. Ma noi che l'abbiamo vissuto non siamo stati visionari, né creduli, né, soprattutto, una setta, o un piccolo gruppo. Altri grandi artisti hanno saputo regalare la sensazione di trovarsi di fronte a un momento essenziale, non solo a un piacere. L'Odin, che per tanto tempo non è stato solo, ma affiancato al Teatr Laboratorium e poi al solo Grotowski, ha suggerito una cosa diversa: che forse questa è la vera strada del teatro. È il motivo per cui molti giovani gruppi hanno "imitato" l'Odin. Non per mancanza di originalità, ma per tentare anche loro questa via.

La persona che per molti anni ha creato contatti elettrici tra quel che l'Odin sapeva far sentire e altri esempi e altre situazioni – grandi maestri o giovani gruppi che fossero – è stato Eugenio Barba, insieme a Ferdinando Taviani. Il garante all'Odin di questo aspetto peculiare, per cui il teatro può essere una frana che seppellisce e cambia, e non semplicemente un'arte raffinata e importante, credo sia stato Torgeir Wethal.

### *L'Odin in cento vedute*

Continuo su questa via, che è quella di indicare i sensi e le emozioni nuove che l'Odin ha fatto emergere. Da questo punto di vista c'è



un altro aspetto da ricordare, e cioè la capacità del gruppo danese di aggregare gruppi e persone, trasformandoli in ambienti, con forti legami interni, e con alcuni punti in comune, non sempre gli stessi. Si sono coagulati intorno all'Odin non solo a causa della sua indubbia abilità organizzativa, ma per la capacità di questo teatro e del suo direttore di sconcertare in modo attivo, di creare piccole o medie o grandi scosse mentali anche fuori dagli spettacoli: sorprese. Possibilità di intravedere nuovi possibili orizzonti di pensiero o di azione.

Gli spettacoli sono il fulcro, ma intorno ad essi si espande, come una larga ragnatela in crescita, il labirinto delle diverse attività di questo teatro instancabile. L'Odin degli anni Sessanta, per esempio, lavorò duramente, e dette vita a una rete di padri, nel senso di punti di riferimento condivisi. Penso soprattutto ai "seminari interscandinavi", uno dei primi prodotti straordinari della allora nuova casa danese, a Holstebro. A partire dal suo trasferimento dalla Norvegia in Danimarca, nel 1966, per quasi una decina d'anni l'Odin organizzò appuntamenti destinati ad attori già professionisti. Questi seminari furono favoriti dall'esistenza di fondi appositi per attività interscandinave, ma le loro radici profonde stavano nella stessa esigenza che aveva spinto Barba a fondare la sua rivista, «Teatrets Teori og Teknikk»<sup>6</sup>, e cioè mettere in contatto le persone di teatro con una serie di maestri avventurosi del teatro, Grotowski, in primo luogo, che veniva con il suo grande attore Ryszard Cieślak, poi Dario Fo, Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault, Jacques Lecoq, i fratelli Colombaioni, Charles Marowitz, Otomar Krejča, i maestri del teatro balinese I Made Djimat, Sardono e I Made Pasek Tempo; i maestri delle forme classiche indiane di danza e teatro Shanta Rao, Krishnam Nambudiri, Sanjukta Panigrahi, Raghunath Panigrahi, Uma Sharma, la cantante Jolanda Rodio. Intorno a questi seminari si coagulò un gruppo di partecipanti frequenti, formato da studiosi, giornalisti, intellettuali, teatranti provenienti da tutto il mondo, di cui facevano parte personalità internazionali diversissime tra loro, da Jens Kruuse a Mino Vianello, da Harry Carlson a Stanley Rosenberg a Marc Fumaroli. Si creò insomma una rete internazionale di artisti e

<sup>6</sup> *Teoria e Tecnica del Teatro*, la rivista pubblicata dall'Odin Teatret tra il 1965 e il 1974. Si veda su di essa Francesca Romana Rietti, *I fogli dell'albero genealogico. «Teatrets, Teori og Teknikk»: una conversazione con Eugenio Barba*, «Teatro e Storia», n. 25, pp. 257-269.

studiosi di alto livello che aveva a cuore questi appuntamenti, considerati da tutti di grande importanza, per i quali si aveva cura di lasciare accuratamente libero uno spazio di tempo. Il dono del ritorno è stato essenziale, perché così attività in sé estranee alla quotidianità all'Odin, come la presenza di Grotowski o di Fo, venivano a far parte stabile del suo mondo e di quello dei frequentatori abituali. La discussione sui maestri, l'interesse appassionato per la loro sorte, per il loro insegnamento, per i cambiamenti che potevano avere negli anni, diventavano un patrimonio condiviso, un bene comune.

L'Odin degli anni Settanta ha creato un tipo di ambiente tutto diverso, in gran parte estraneo a quello precedente: una rete di fratelli. Soprattutto a metà decennio, anche attraverso uno spettacolo particolare, *Min Fars Hus*, l'Odin entrò in contatto con una generazione inquieta, in cui teatro e politica si fondevano e si combattevano. In Europa forse particolarmente in Italia, fuori Europa soprattutto nell'America del Sud, molti di questi giovani entrarono in contatto con l'Odin, giovane anch'esso, e poi reciprocamente. Barba li chiamò "Terzo Teatro", sottolineando così la loro estraneità a tutto quello che poteva essere il teatro a loro contemporaneo. Organizzò insieme a loro appuntamenti e incontri. In questo mondo l'Odin era un gruppo tra gli altri, solo di poco più vecchio, anche se molto più riconosciuto. Si determinò un fenomeno di fratellanza che ha avuto forse qualche precedente, ma non molti, e ancor meno manifestazioni successive (i registi erano praticamente tutti maschi, e fratellanza è il termine che mi sembra più giusto, anche se vi erano coinvolti per intero i gruppi, in cui la presenza di attrici molto forti è stata essenziale). Anche in questo caso, il risultato è stato la creazione di un mondo mentale condiviso, fatto di riferimenti storici – ebbe particolare importanza la scoperta di nuovi modi di studiare la Commedia dell'Arte –; di fenomeni teatrali lontani, in primo luogo asiatici; di punti di riferimento teatrali cruciali, come l'Odin stesso, e poi Grotowski e il suo Teatr Laboratorium: teatri che diventavano, per tutta una generazione di teatranti, e anche di studiosi, carne della loro carne, urgenti e importanti quanto, per ogni gruppo o individuo, la propria singola storia.

A partire dagli anni Ottanta, l'Odin ha invece creato una solidissima e influente rete di madri, o matrici. Nel 1980, è stata fondata l'ISTA, International School of Theatre Anthropology, prima dal solo Eugenio Barba, poi progetto comune a tutto l'Odin. L'ISTA ha messo in contat-

to ampi gruppi di giovani teatranti con alcune tradizioni e con alcuni grandi artisti asiatici. Tra loro c'erano alcune donne che per anni sono state particolarmente importanti, come Sanjukta Panigrahi, Kazuko Azuma, Cristina Wistari, ma non per questo parlo di madri: ancora più di loro sono state le tradizioni a diventare importanti, culle di sapere che venivano a incrinare il monopolio delle convinzioni teatrali europee, tradizionali e di innovazione.

L'ISTA è un progetto che, in questa prima formulazione, ci porta fino all'Odin del Duemila. L'ultima sessione è stata in Polonia, nel 2005. Ma parlare di prosecuzione è riduttivo: ha avuto una importanza fondamentale, è stato un ambiente molto ricco, perché ancora una volta convergeva nelle sue sessioni, oltre ai giovani teatranti e agli artisti, un gruppo di intellettuali da tutta Europa, sostanzialmente fisso. È stato il primo network teatrale internazionale, di grande peso per un cambiamento negli studi, per rompere convinzioni apparentemente indissolubili, per creare nuovi modi di guardare e di pensare al teatro. Noi che vi abbiamo partecipato siamo stati molto fortunati.

In questo contesto, inoltre, è nata anche quella che Barba ha chiamato Antropologia teatrale, un modo di lavorare al teatro, ma anche di osservarlo, che mette in primo piano le zone più minute e sotterranee del lavoro dell'attore. Non è una tradizione teatrale, ma una matrice di conoscenza certamente sì, e ha avuto una portata rivoluzionaria, ha creato un punto di vista nuovo, distante da quelli precedenti.

Dopo il 2005 c'è stata una interruzione di diversi anni, poi l'ISTA ha ripreso le sue sessioni, cambiando natura, e parzialmente nome, che adesso è "ISTA new generation". Ora è essenzialmente un luogo di apprendimento, senza il network di studiosi e la conseguente attività di ricerca collettiva permanente, ma sempre di grande peso. Forse è il modo di porsi dell'Odin a essere cambiato nel nuovo secolo, inevitabilmente, vista la fama ormai da tanti decenni consolidata, vista anche l'età. Il ruolo dell'Odin del Duemila è in gran parte pedagogico, quello di maestri ormai indiscussi. Continua a essere un punto di riferimento: per la moltiplicazione di seminari, che è diventata una delle sue attività più importanti, e che riguardano tanto la pedagogia quanto una divulgazione e diffusione del pensiero di Barba. Ma anche per la capacità di chiamare a raccolta. Per esempio, in questi ultimi anni hanno preso spazio incontri di un "terzo teatro" un po' diverso: non più slogan per indicare una massa d'urto e un fenomeno di fraternizzazione, ma

piuttosto modo per indicare certi caratteri di fertile marginalità. Importante, da questo punto di vista, anche la costituzione di un archivio che riguardi non solo l'Odin ma anche altri gruppi, quelli che Barba chiama "floating islands"<sup>7</sup>. Nel complesso, è mutato, come muta ogni organismo vivente, il particolare sapore delle reti create nel Novecento, basate su una paradossale somiglianza e parità tra il gruppo guida danese, e gli altri, teatranti o intellettuali che fossero.

Ho esposto qui solo una minima parte di quelle che sono attività e debiti di riconoscenza, ma innanzi tutto sono strati e sensi nuovi della vita teatrale fatti emergere. Spero siano sufficienti a far capire perché l'Odin rispunti nel panorama teatrale degli ultimi sessant'anni in molte forme, che vanno decisamente al di là della vistosa influenza diretta. Emerge come presenza massiccia, come sogno appena intravisto, come una leggenda e come una tecnica, come un passato da rifiutare, come un significato nuovo da afferrare. Si ripresenta in forme e contesti differenti, un po' come il Fujii appare in primo piano, oppure riflesso in uno specchio, come sfondo di attività lavorative o come luogo di devozione nelle cento immagini disegnate da Hokusai. Probabilmente in questo momento sarebbe il filo più interessante da seguire, negli studi: non le persone più direttamente influenzate dall'Odin, da Eugenio Barba o da Julia Varley, non gli adepti, ma gli altri, quelli per cui l'incontro con l'Odin si è insinuato in un modo di lavorare differente e intenzionato a rimanere tale, ma che pure ne prendono e ne hanno preso stimoli o qualche isolata indicazione. Da questo punto di vista seguire i fili del magistero degli altri attori – Iben Nagel Rasmussen, Torgeir Wethal, Roberta Carreri – potrebbe essere essenziale.

Tutto quello di cui ho finora parlato si deve in gran parte alla genialità, alla capacità di sconcertare di Eugenio Barba. Di fronte alla sontuosa ricchezza dei saperi teatrali asiatici, musiche, parole, *mudras*, danza, trucco, maschere, invitava a concentrarsi sulla strana posizione dei piedi di tutti i performer delle diverse tradizioni. Nel suo spettacolo del 1985, *Il vangelo di Oxyrhincus*, la caduta del sipario mostrava, al posto dello spazio scenico consueto, una stretta passerella per gli attori e, dall'altra parte, i volti di altri spettatori sorpresi. Il nostro riflesso, il nostro enigma.

<sup>7</sup> Su questi archivi e i progetti di Barba, cfr. più avanti, in particolare le note 11 e 13.

Due esempi non dicono niente. Ci sono stati e ci saranno effetti scenici molto più sensazionali, pensieri molto più paradossali. Farei meglio a dire semplicemente che frequentare l'Odin ha l'effetto non solo di emozionare, ma anche di stupire, e che le sorprese a catena sono quello che alla fine mette in moto il cervello.

### *Le voci del dossier*

Come i faraoni non hanno costruito da soli le piramidi, così le grandi reti costruite negli anni dall'Odin Teatret si devono non solo a Eugenio Barba, ma anche a un gruppo di persone che hanno lavorato insieme, rimanendo sempre le stesse, per moltissimi anni: Torgeir Wethal, Else Marie Laukwik, Iben Nagel Rasmussen, poi la generazione leggermente più giovane, Roberta Carreri, Tage Larsen, Julia Varley, e poi i musicisti, Frans Winther, Jan Ferslev e Kai Bredholt. Non sono certo attori sconosciuti, e molti di loro hanno una grande capacità di scrivere e di parlare, hanno pubblicato articoli e libri. E tuttavia poter sentire le loro voci tutte insieme, quella degli attori e quella di Barba, come accade in questo dossier, non è un evento frequente.

Presentiamo nove racconti tratti da una serie di interviste fatte tra il 2009 e il 2011, frutto del lavoro degli Odin Teatret Archives, che ho fondato e diretto, a cui ho lavorato dal 2008 al 2014 con la collaborazione di Francesca Romana Rietti e Valentina Tibaldi. Nel corso del lavoro di riordinamento dei documenti ci eravamo poste anche il problema della memoria interna all'Odin. È nato così, insieme a Claudio Coloberti, film-maker dell'Odin, un progetto di raccolta di fonti orali relativo al training.

Il training, allenamento dell'attore, ma elaborato in modo particolare, è alla base dell'influenza e perfino del mito dell'Odin fin dai primi anni, ed è anche alla base delle sue tecniche di creazione. È uno degli elementi che ha ribadito e consolidato il legame con il Teatr Laboratorium di Grotowski, cementando un binomio che ha avuto, nella storia del teatro, una forza dirompente di influenza impossibile a un singolo. Ha dato vita a sperimentazioni singole degli attori, e a costruzioni di personali reti di insegnamento e di trasmissione. Per moltissimi anni è stato la porta, molto stretta, da attraversare per entrare a far davvero parte dell'Odin. Il training di cui si parla in questo dossier non

è semplice allenamento o addestramento: è una questione privata, un elemento culturale caratterizzante, proprio all’Odin Teatret. Abbiamo intervistato gli attori di allora, con l’eccezione di Sofia Monsalve<sup>8</sup>, che era lì da troppo poco tempo, e che però ha fatto attivamente parte di un gruppo di ascoltatori formato, oltre che da lei, da Pierangelo Pompa, Francesca Romana Rietti, Valentina Tibaldi. Appartenevano di fatto a questo gruppo, che spesso contribuiva alle domande, anche i film marker, in genere Claudio Coloberti e Gabriele Sofia, qualche volta anche Chiara Crupi. Organizzavamo per ogni intervista una sorta di set, con fotografie o altri documenti, per sollecitare la memoria di chi parlava e le domande di chi intervistava. È stato un bel progetto, l’abbiamo chiamato “Oral Sources”<sup>9</sup>. Le chiamo interviste, ma erano altro, lunghissimi colloqui, stranamente confidenziali, aiutati dalla lunga amicizia che ci univa come dall’attenzione e partecipazione del piccolo gruppo semi-stabile degli ascoltatori. Svolgendosi sul filo del problema del training, si sono sviluppati racconti di vita, di biodiversità, per usare l’espressione che vedremo lanciare da Else Marie Laukvik: ci raccontano come, provenendo da direzioni diversissime, da nazioni, contesti, esperienze divergenti, un gruppo di persone si è diretto verso l’Odin, per formare, assorbire, mutare, la sua tradizione e il proprio destino, conservando la propria diversità.

Sono racconti individuali di un’esperienza collettiva. Sono una testimonianza preziosa, proprio perché non conforme, sul lavoro di apprendimento e di allenamento; sul problema delle immagini interiori, che preferirei chiamare della ricerca di una luce interiore, nel senso quasi tecnico di qualcosa che ti permette di decidere in che direzione andare; sul training come stanza segreta, privata, e come lingua collet-

<sup>8</sup> Dalle interviste manca anche Frans Winther, perché assente dall’Odin in quel periodo, ma soprattutto perché, in quanto musicista, molto meno attore degli altri due musicisti, Jan Ferslev e Kai Bredholt, quindi non interessato al problema del training.

<sup>9</sup> Le interviste agli attori sono state girate da Claudio Coloberti e Gabriele Sofia e montate da quest’ultimo; le due a Barba sono state girate da Coloberti e Chiara Crupi, che ne ha fatto il montaggio. Chiara Crupi ha inoltre montato, per tutte, trailer e schede di presentazione. Le interviste sono conservate presso gli archivi dell’Odin (nell’inventario: 09-17 e 11-06-a, b, c, d, e, f, g, h, Oral Sources on Training). L’archivio dell’Odin è stato riversato presso la Biblioteca Reale di Copenhagen, ma una copia digitale è conservata sia presso il Nordisk Teaterlaboratorium (NTL) che presso i LAFILIS (Living Archive Floating Islands), Biblioteca Bernardini, Lecce.

tiva; sul senso che ha avuto per alcuni smettere di farlo e su quello di continuare. Su molto altro. Sono ordinati in base alla data di arrivo di ciascun attore, cosa che permette di far emergere lo scorrere del tempo, non solo quello storico, che circonda ogni teatro, ma quello interno, quello che porta un essere umano o un teatro a cambiare. Seguendo questa logica Barba avrebbe dovuto avere il suo posto vicino agli altri due fondatori, Else Marie e Torgeir. Ma le sue parole appaiono come una risposta alle domande che le testimonianze degli altri pongono a chi legge, e quindi è stato collocato a chiudere il gruppo. Anche nel suo caso, il punto di vista sul training dà conto non solo dello sguardo di un regista, ma anche delle motivazioni profonde e non solo tecniche che lo spingevano; del rapporto emotivo con Grotowski e con gli attori dell'Odin; delle ragioni per cui a un certo punto il training è diventata una necessità non più sua.

Nel complesso, si tratta di materiali che mettono a fuoco il teatro come stratigrafia complessa – vita, apprendimento, relazioni interne, rapporti con il pubblico, valori e tecniche, necessaria biodiversità all'interno di un gruppo coeso – di cui lo spettacolo è il fulcro, ma che non si esaurisce in esso. Proprio a proposito di queste interviste ho parlato, qualche anno fa, del teatro come “luogo incerto”, luogo di passaggi e incontri, e non opera d'arte<sup>10</sup>.

Le interviste erano state trascritte e poi riviste dagli attori in vista di un progetto di sottotitolatura, ma soprattutto per eliminare involontari errori. Adesso sono state trasformate in un altro tipo di documento, che non ha più niente a che fare con le fonti orali: sono racconti in prima persona, su cui ho lavorato in vista di una migliore leggibilità, togliendo le domande e le ripetizioni. Sono più vicini a materiali di archivio che non a memorie: ci raccontano emozioni, relazioni e vita di un teatro in un momento preciso, il 2009. I materiali di archivio sono più vicini alla vita delle semplici memorie, perché fanno riflettere sul passato in maniera non ricomposta e non pacificata, ma ancora scabra,

<sup>10</sup> Mirella Schino, *Un luogo incerto. Riflessioni a partire da un progetto di fonti orali sul training all'Odin Teatret*, in *Storia orale e teatro. Memoria, storia, performance*, a cura di Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri, Bologna, AMS Acta, 2018, pp. 77-112. Nella stessa pubblicazione è ospitato anche un saggio di Francesca Romana Rietti, *Tra oralità e scrittura. Eugenio Barba e il training dell'Odin Teatret*, pp. 113-121.



involontaria, facendo perfino attrito con il presente, ponendo domande (Barba sa che abbiamo pareri molto diversi su cosa sia “vivente” in un archivio<sup>11</sup>). Così accade anche per queste interviste, tanto più perché ho chiesto a tutti gli interessati di aggiungere qualche parola di aggiornamento, o di riflessione sulla situazione attuale.

In due casi, il primo e l'ultimo, Else Marie Laukvik ed Eugenio Barba, togliere completamente le domande avrebbe cambiato il sapore e il modo di parlare, ed è stata lasciata quindi una forma più vicina a quella originale, con qualche domanda ancora visibile. A tutti gli interventi sono state aggiunte brevissime biografie. Sono alla fine di ogni singolo racconto, perché così le diverse persone possono raccontare le loro esperienze senza essere state presentate da altri, per far meglio seguire il loro punto di vista sulla propria vita, e anche per marcare il salto tra il racconto del 2009 e le righe del gennaio del 2024 (che sono testimonianze scritte, senza interventi esterni). L'Odin Teatret è internazionalmente molto famoso da oltre cinquant'anni, la bibliografia su di esso è vastissima, Eugenio Barba fa parte del comitato di redazione di questa rivista, che ha pubblicato scritti suoi, su di lui, sul suo teatro. Tuttavia, si pone ugualmente il problema di lettori più giovani, o di una lettura nel futuro, vanno spiegati e ricordati anche aspetti oggi molto noti, come ho fatto qui e in nota. Per rendere più chiare le scansioni temporali a chi non ha vissuto in quegli anni sono state aggiunte per ogni spettacolo nominato le date di inizio e fine, che permettono di comprendere immediatamente quale sia il periodo di cui si sta parlando.

Proprio perché molto personali, sono racconti da cui rimane esclusa un'ampia fetta dell'attività dell'Odin, come il lavoro pedagogico, o di incontri e di scambi. Perfino gli spettacoli sono solo sullo sfondo, si intravedono appena. Se paragoniamo la frenetica moltiplicazione di attività dell'Odin a un complesso sistema sanguigno, il lavoro e la presenza degli attori è il cuore: centro, perno, motore nascosto. Sono

<sup>11</sup> Per lui, come ha più volte dichiarato, la vita di un archivio sta nella sua capacità di creare eventi. In questa rivista ne ha parlato in Eugenio Barba, *La vita della memoria. Lettera su un archivio vivente*, «Teatro e Storia», n. 44, 2023, pp. 155-169. Quanto a me, ho una visione più tradizionale di una vita d'archivio basata semplicemente sulla sua efficacia, sulla sua capacità di restituirci il passato sotto forma di indizi da interrogare.



testimonianze parziali, dunque, spesso riferite ad anni remoti, perché il punto di partenza era l'approdo delle singole persone all'Odin. Sono molto belle, storie di vita e di passione, oltre che di training. Raccontano un Odin che adesso non esiste più.

*La frattura. Parte prima: il Nordisk Teaterlaboratorium*

Forse parlare della fase finale della vita di un teatro è superfluo o sbagliato: non cambia niente del suo peso storico. Il problema si ripresenta, in forma ancora maggiore, quando si parla di dissidi: spesso le storie di attriti sono sottolineate come se potessero cancellare l'intera vita precedente, oppure sono accantonate, seppellite come un rifiuto maleodorante. Tuttavia, inizio e fine hanno sempre un valore particolare. Senza sopravvalutarli, non ne va neppure sottovalutata l'importanza.

L'Odin di adesso è diverso, in primo luogo, per la morte di Torgeir Wethal, nel 2010. Dopo questa morte, ha anche cominciato a indebolirsi sempre più Ferdinando Taviani, che è stato per l'Odin una figura di importanza molto maggiore di quel che avrebbe dovuto comportare il suo ruolo, consigliere letterario dal 1974 fino alla morte, nel 2020. Ma a quel punto, e da tempo, la sua era diventata una presenza diafana, in gran parte limitata a una voce al telefono. L'ultima volta che è stato fisicamente all'Odin è stato nel 2014, per i festeggiamenti dei suoi cinquant'anni.

La vitalità di questo teatro ha saputo superare anche questi traumi, e il lavoro è continuato indefesso e impressionante come prima.

Nel gennaio 2021 c'è stato un cambiamento di tipo diverso. Formalmente l'Odin Teatret era parte di un network chiamato Nordisk Teaterlaboratorium (NTL) creato dallo stesso Barba nel 1983, di cui fanno o hanno fatto parte altre formazioni, spesso legate a progetti personali. Nel '21, ne è diventato direttore una persona diversa da Barba, da lui voluta, Per Kap Bech Jensen, che collaborava col teatro dal 2003, e dal 2013 ne era direttore amministrativo<sup>12</sup>. L'Odin Teatret, di cui Barba

<sup>12</sup> Barba ha parlato più volte di questi avvenimenti. Per questa schematica ricostruzione mi sono però servita soprattutto di un articolo apparso nel quotidiano «Holstebro Dagbladet» del 26 marzo 2023, che comprendeva una lunga intervista a Barba

rimaneva direttore e regista, restava come una delle formazioni che facevano capo al NTL, con un contratto di due anni per il regista in vista di un nuovo spettacolo. Era un cambiamento dovuto essenzialmente a motivi economici, agli ottantatré anni di Barba, e alla volontà, di tutti, che almeno il NTL sopravvivesse ai propri fondatori.

La coesistenza è stata subito difficile. L'Odin era nato, e si era consolidato in più di cinquant'anni di vita, come un piccolo regno extraterritoriale, con sue regole, sue tradizioni, un suo modo di gestire l'economia, sue abitudini non casuali, che trascinavano largamente nella gestione del NTL. Le differenze portate dal nuovo direttore sono state notevoli, anche in piccole cose. Farò un solo esempio, perché ne accenna Julia Varley: a Else Marie Laukvik è stato tolto l'account di posta elettronica "odinteatret.dk", che era allora quello del teatro. Per la nuova direzione era la normale prassi nei confronti di una persona considerata in età da pensione. Per altri togliere questo account a una dei fondatori dell'Odin era un piccolo gesto incomprensibile e offensivo, volontà di potere o eccesso di burocrazia. Senza voler dare giudizi sulla base di una conoscenza imperfetta, sembra essere stata immessa nel NTL una mentalità più aziendale, e una gestione più convenzionale dell'economia.

Lo scontro non è stato solo organizzativo o amministrativo o estetico. Ha dimensioni molto maggiori, è uno scontro culturale: quello, insanabile, di due culture teatrali profondamente diverse, perché quella dell'Odin andava molto al di là della creazione di spettacoli o di insegnamento o sperimentazione, come emerge in modo limpido dagli interventi degli attori più avanti.

Non entro nel merito dei diversi episodi, e tento invece una sintesi: per il nuovo direttore, per il consiglio di amministrazione, alcuni degli attori e probabilmente anche i politici di Holstebro, Barba era andato in pensione, il teatro laboratorio da lui fondato aveva una possibilità

e una più breve alla presidentessa del consiglio di amministrazione del NTL, Louise Ejgod, più una breve cronologia di fatti salienti, soprattutto legati alla vita pubblica danese dell'Odin (terminava con il premio alla carriera dato a Barba dalla Fondazione Wilhelm Hansen in cui il regista veniva definito una delle più importanti, se non la più importante, persona di teatro nella storia del teatro recente). Barba nella sua intervista racconta anche fatti minuti, finanziamenti non dati, o attività cancellate. Non li ho riportati. Louise Ejgod li dichiara essere sostanzialmente veri, ma suscettibili di altre interpretazioni.

di vita futura, e il nuovo direttore aveva il diritto di fare tutti i cambiamenti che gli sembravano opportuni.

Per Barba, le altre persone dell'Odin, molti degli amici più stretti, Odin e NTL erano una tradizione vivente che, come tutte le tradizioni, doveva essere trasformata per sopravvivere, ma non negata. Tanto più con Barba ancora in vita, e in azione.

L'Odin e il NTL sono stati per moltissimo tempo così strettamente intrecciati che il secondo aveva finito per apparire solo la conchiglia protettiva del primo. Ma era sempre più evidente come ormai rappresentassero invece due realtà separabili: il primo era il luogo di un modo di lavorare e di pensare indissolubilmente legato al magistero di un solo regista, pur con tutti i mutamenti che aveva comportato lo scorrere del tempo. Il secondo era una istituzione, indipendente dal suo creatore. Per i politici, per il consiglio di amministrazione, per alcuni degli attori la cosa più importante è diventata l'istituzione. Per altri attori il *fanum*, l'essenziale, era l'Odin, nel senso della particolarissima tradizione creata da Barba insieme ai suoi attori, non in quello di una fede esclusiva in un solo regista. Su questa divergenza di vedute si è verificata una frattura. Per ognuna delle due parti quel che l'altra vedeva è diventato subito incomprensibile o offensivo.

Dopo due anni e uno spettacolo, *Tebe al tempo della febbre gialla*, Barba ha abbandonato il NTL, e il primo dicembre 2022 si è lasciato alle spalle la casa in cui lavorava dal 1966, l'ex-fattoria diventata teatro laboratorio e ora sede del NTL. Ha portato con sé non solo il nome Odin Teatret, ma anche oggetti, manifesti e ricordi, di sua proprietà, che riempivano le pareti del teatro, e che ora sono stati depositati negli "archivi viventi", LAFLIS, a Lecce<sup>13</sup>. Nel frattempo, aveva creato con Julia Varley la Fondazione Barba Varley, con l'obiettivo di sostenere la cultura sommersa del teatro: i "senza nome", i gruppi di teatro e le associazioni socioculturali in situazioni di emergenza ed emarginazione. Con questa associazione continua una indefessa attività di seminari e non solo<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> LAFLIS, cioè: Living Archives Floating Islands, riguardanti Eugenio Barba, l'Odin Teatret, il terzo teatro, Lecce, il Polo Miblio-Museale, la Biblioteca Bernardini. Cfr. anche nota 11.

<sup>14</sup> Cfr. <<https://fondazionebarbavarley.org/>> (29/07/2024). Anche i LAFLIS sono un'attività di questa fondazione.

La presidentessa del consiglio di amministrazione del NTL ha dichiarato che la transizione aveva comportato conflitti estremamente complicati, «che ci hanno portato a prendere la decisione di non rinnovare il contratto di regista per Eugenio Barba, scaduto alla fine del 2022»<sup>15</sup>.

Le differenze culturali, se si intende cultura in senso ampio, antropologico, sono determinanti, e anche direttamente connesse a quelle economiche: di fronte ai momenti di emergenza, per esempio, cosa si decide di tagliare? Mentre questo numero era in bozze, è avvenuto un episodio che esemplifica l'incolmabile distanza culturale che separa l'Odin (in cui gli attori, in quanto parte integrante del processo creativo, hanno potuto rimanere per lunghissima durata) dall'attuale NTL: nel luglio 2024 la grafica, il tecnico e sette attori dell'NTL, tra cui Donald Kitt<sup>16</sup>, che aveva fatto parte dell'Odin, sono stati licenziati. Rimangono all'NTL solo quattro attori stabili, tra cui, del vecchio Odin, Kai Bredholt e Roberta Carreri, a mezzo tempo dal prossimo gennaio. Non si sa, al momento, cosa decideranno di fare. Le nove persone sono state allontanate via mail: il nuovo direttore aveva annunciato di persona solo la necessità di imminenti licenziamenti, senza specificare né i nomi né il numero. E senza cercare insieme agli attori la possibilità di qualche soluzione alternativa. Il motivo dei licenziamenti è economico, è difficile gestire un teatro con attori a tempo pieno, e non assunti a progetti. Il nuovo direttore aveva vinto, quattro anni fa, due grossi progetti, uno con la Corea e uno con la Groenlandia, e aveva pensato di poter assumere dodici attori stabili. Viene in mente una frase di Ferdinando Taviani: i migliori amministratori, alla fine, sono proprio i visionari, quelli che applicano criteri apparentemente assurdi all'economia<sup>17</sup>. L'eliminazione della maggior parte degli attori stabili rende improbabile qualsiasi ricerca di lunga durata, tanto più che la modalità del licenziamento rende quanto meno difficili collaborazioni future. Si

<sup>15</sup> «Holstebro Dagbladet», 26 marzo 2023, cfr. nota 12.

<sup>16</sup> Donald Kitt non fa parte degli intervistati perché nel 2009 non era ancora uno degli attori dell'Odin.

<sup>17</sup> Cfr. Ferdinando Taviani, *Cavaliere di bronzo*, in *Le forze in campo. Per una nuova cartografia teatrale*, Atti del Convegno di Modena, 24-25 maggio 1986, a cura di Antonio Attisani, Modena, Mucchi, s.a. [1987], pp. 181-201, in particolare p. 184. Ma tutto il saggio è una lettura fondamentale per capire fino in fondo il senso di questa vicenda, e della sostanziale differenza tra la gestione Odin e quella dell'attuale NTL.

spezza così, dopo il legame con l'Odin Teatret, anche quello con la cultura laboratoriale<sup>18</sup>. Di fronte a questi licenziamenti, Kai Bredholt e Roberta Carreri hanno annunciato che lasceranno il NTL nel gennaio 2025.

Questa è una parte della storia, quella che riguarda il NTL.  
Poi c'è la storia interna dell'Odin.

### *La frattura. Parte seconda: l'Odin Teatret*

L'ultimo spettacolo del gruppo è stato *Tebe ai tempi della febbre gialla*, con Kai Bredholt, Roberta Carreri, Donald Kitt, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley. Il lavoro era iniziato nel 2020, il debutto è stato nel settembre 2022, ma fin dagli inizi si era stabilito che *Tebe* dovesse concludersi già a dicembre. Era uno spettacolo strano, cocente, un embrione vivo. Un po' testamento un po' speranza di vita, non ancora del tutto nato. Ha radunato vecchi e nuovi spettatori dovunque è stato fatto, in Italia, in Polonia, in Francia. A novembre, Barba ha chiesto agli attori se fossero disponibili a continuarlo oltre i termini stabiliti. Roberta Carreri e Kai Bredholt hanno risposto di no, racconteranno più avanti i motivi, che sono complessi. E lo spettacolo si è chiuso.

Nel corso di sessant'anni è spesso successo che l'Odin perdesse figure che ne sembravano parte imprescindibile. Forse è la stessa cosa che sta succedendo ora. O forse è diversa. Su questo, credo, si possono avere solo pareri personali. Con alcuni degli attori con cui lavorava da decine di anni e con altri nuovi, riuniti in una nuova associazione "Odin Teatret", Barba sta lavorando nell'ex-ospedale di Holstebro a uno spettacolo dal titolo provvisorio *Le nuvole di Amleto*. Altri tra i "vecchi" attori, Kai, Roberta e Donald, hanno scelto di lavorare con il NTL, nella vecchia sede (Donald, come si è detto, è stato però licenziato nel luglio 2024). Iben è in pensione, fa progetti personali.

Oggi "l'Odin" è dunque il gruppo radunato intorno a Barba<sup>19</sup>, ma

<sup>18</sup> Si veda l'intervista a Per Kap Bech Jensen pubblicata in «Holstebro Dagbladet», 26 giugno 2024.

<sup>19</sup> L'Odin Teatret di adesso è una associazione culturale a cui aderiscono Eugenio Barba, Judy Barba, Else Marie Laukvik, Ulrik Skeel, Tage Larsen, Jan Ferslev, Julia Varley, Rina Skeel, Claudio Coloberti, Dorthe Kærgaard, Leif Beck, Lisbet Gor-

non per me. Per questo ho scelto di ricordare i sessant'anni di questo teatro dando spazio alle sue molte lingue, alle persone che nel corso di decenni hanno costruito una casa che ha dato riparo a tanti di noi. Il modo in cui ora questo gruppo appare diviso, lontano dalla sua sede, ha tolto a tanti un mondo di riferimento. Ci sono teatri, pochissimi, nei confronti dei quali il coinvolgimento diventa essenziale non solo per il proprio ruolo di spettatore, ma anche per il mestiere di storico. Spero che quel che ho raccontato finora renda la mia affermazione comprensibile. Non c'è distacco, nel parlare di questo teatro, e non credo ci debba essere: purché si persegua la verità, l'oggettività non è necessariamente un merito. La perdita della casa da parte di chi l'ha costruita non può non turbare profondamente. Il comportamento del nuovo direttore e del consiglio di amministrazione può essere dovuto a realismo oppure a miopia. In ogni caso, resta il sapore di una mancanza di rispetto, grave, nei confronti di un artista tanto grande e sconvolgente come è Barba, e, ora, anche degli attori che lavoravano presso l'NTL.

Anche gli altri, però, i vecchi attori che non hanno seguito Barba, hanno perso molto: il diritto alla memoria collettiva, l'appartenenza all'Odin. Naturalmente la scelta è stata loro. Tuttavia, forme di fedeltà di lavoro che vanno dai trenta ai cinquantacinque anni diventano consanguineità, non una collaborazione che possa essere considerata chiusa.

In gran parte, le righe di aggiornamento scritte dagli attori nel 2024 sono riflessioni sul cambiamento, talvolta sulla loro scelta. Eugenio Barba ha detto, giustamente, di averne già parlato pubblicamente più volte. Le parti aggiunte degli attori, sia quelli che aderiscono all'Odin Teatret, che quelli rimasti almeno fino al luglio 2024 presso il NTL, sono tutte profondamente motivate e sincere, coinvolte, turbate, spesso lacerate. Affiorano disagi che non stupiscono, dopo tanti decenni di vita comune con un regista così significativo, ma anche così impegnativo. Concludono, in maniera dolorosa, la storia di gruppo che le interviste abbozzano. Non la distruggono, tuttavia, e non la negano. E questo è talmente sorprendente da far sì che alla fine ne esaltino la grandezza, la particolarità e l'importanza.

Ferdinando Taviani

COME PER UNA TREGUA  
FRAMMENTI, MATERIALI, APPUNTI

*[Presentiamo qui alcune pagine prese da un lavoro non concluso di Ferdinando Taviani. Per qualche anno, più o meno tra il 1996 e il 2001, aveva lavorato a un grande libro sull'Odin Teatret degli anni della piena maturità. Era un lavoro importante, con cui voleva tornare su un argomento che gli era caro, e creare una narrazione speculare rispetto al suo fondamentale lavoro giovanile, Il libro dell'Odin (Milano, Feltrinelli, 1975, 1978 e, in versione ampliata, 1981), a tutt'oggi imprescindibile. Dal 1974 parte dell'Odin stesso, teoricamente come consigliere letterario, in realtà come consigliere di quasi tutto quel che riguardava la vita e le attività del teatro e delle persone che lo componevano, Taviani aveva successivamente scritto moltissimo su di esso, molto più di quel che non appaia a prima vista, perché al di là dei saggi interamente dedicati, l'esempio Odin interveniva spesso in scritti su argomenti diversi, dal teatro del ventesimo secolo alla Commedia dell'Arte. Forse parlarne così gli era più facile, man mano che passavano gli anni e la conoscenza si approfondiva. Gli permetteva, forse, sguardi più laterali, più frammentari. Forse è per questo che il secondo libro è invece rimasto incompiuto.*

*Come talvolta faceva, quando ha rinunciato a proseguire mi ha consegnato un pacco di fogli dattiloscritti chiedendomi di tenerli, come se questo potesse sbarazzarlo del ricordo, e al tempo stesso garantire al suo tentativo un po' di vita futura, la possibilità che potesse essere trovato un modo per usarlo ("dopo che muoio potresti completare tu questo libro", diceva spesso, di questo e di altri suoi progetti, senza pensare davvero che sarebbe morto, e senza credere davvero che avrei fatto il lavoro. Però gli piaceva poter evitare sia di buttare che di conservare).*

*Il titolo del volume, scritto a mano sul pacco dei fogli dattiloscritti, è Eugenio Barba e l'Odin Teatret. Frammenti, materiali, appunti.*



*Doveva essere un libro su Barba, non sul suo teatro: e questo è probabilmente un altro dei motivi per cui non è stato concluso, perché per Taviani l'Odin e il suo regista erano una sola cosa, come un corpo e una testa. E il corpo non erano "gli attori", ma persone ben precise, proprio quelle, che potevano variare un po', qualcuno poteva andare via, qualcuno poteva arrivare. Ma erano persone specifiche, legate insieme da decenni di attività, da qualcosa che non era la sola creazione di spettacoli, né un'abitudine lunga quanto una vita, ma altro. Era questo "altro" quello di cui gli interessava soprattutto scrivere.*

*Questi fogli ritrovati sono realmente materiali, un grande scartafaccio, con parti fatte di semplici appunti, spesso quasi incomprensibili, e altre con un aspetto già compiuto, però visibilmente ancora da rassodare e precisare, che era poi il modo in cui, per quel che ho potuto notare in tanti anni, Taviani scriveva, continuamente riscrivendo. Altri pezzi ancora venivano da saggi precedenti, o c'è l'indicazione per inserirli. Il libro era evidentemente pensato come un'alternanza di parti narrative e parti teoriche. Per rispecchiare anche qui questa scelta, che sembra per Taviani importante, ho montato insieme qualche frammento del capitolo iniziale e un paio di pagine (il paragrafo Enclave) prese da un altro capitolo, poi diventato un saggio autonomo.*

*Il libro non è concluso, ma alcune sue parti sono ugualmente molto notevoli. Taviani sa raccontare non "l'Odin", ma il suo Odin, tutto quello per cui, ai suoi occhi, questo non era solo un teatro interessante, affascinante, ma altro: un'altra possibilità per il teatro, un mondo con regole sue, nuove e diverse, con un sistema di decisioni e collaborazioni del tutto particolare. Una cultura teatrale complessa. L'Odin era insomma quello che lui chiamava una "enclave", non l'unica esistente, ma una delle più articolate, vive e quindi contraddittorie, e comprendeva, almeno ai suoi occhi, non solo pratiche di lavoro, ma abitudini che davano luogo a modi di vivere diversi: una delle poche comunità che aveva coltivato una consapevole differenza come base per l'arte e per la vita, l'aveva sviluppata per un periodo lunghissimo, ed era stata capace di non trasformarsi nel proprio opposto. In queste poche pagine, scritte con una lingua ingannevolmente piana e accattivante, Taviani ci indica alcuni concetti chiave che mi sembrano fondamentali non solo per capire l'Odin. Per esempio, separazione, enclave, simbiosi, tradizione, regista-drammaturgo. O "commutatore di senso", o "teatro come luogo di mutamenti". Li spiega lui stesso,*



*li leggeremo tra poco, sono cruciali per capire la differenza dell'Odin e forse anche il potenziale di tutto il teatro. Al centro del suo discorso sta, implicitamente, la centralità degli attori, e del loro lungo rapporto con il loro regista.*

*Le pagine di Taviani sono una seconda introduzione a questo Dossier, e sono un complemento indispensabile della prima. Nella mia, ho raccontato, da spettatrice, testimone e storica, sia avvenimenti che "l'effetto Odin", l'impatto vissuto dall'esterno. Taviani, da grande teorico e parte integrante del teatro di cui parla, guarda l'Odin da un punto di vista che parte dall'interno, per poi riflettere in termini generali. Sa farci toccare l'essenziale della vita e dei costumi di un teatro tanto particolare, che ha segnato la vita di molte persone; che per tanti di noi è stata seconda casa natale, una seconda patria; che al proprio interno è stato caratterizzato da aspetti anormalmente permanenti e da svolte improvvise e complete, tali da negare proprio quello che sembrava ineliminabile. Che ha coltivato legami duraturi, eterni. E che, ogni vent'anni, poteva cambiare radicalmente l'ambiente di riferimento.*

*Quello di cui parla è l'Odin della fine degli anni Novanta. Potrebbe sembrare quindi un punto di vista superato dagli eventi, e lo è, nel senso che parla di un mondo ora profondamente mutato. Un passato del genere, però, pesa quanto il presente. Anche le altre voci del Dossier, del resto, parlano di anni passati. Tutte insieme regalano un'immagine dell'Odin che cambia come, col passare degli anni, muta il volto di una persona amata. (Mirella Schino)]*

Telefono all'Odin. Sparpagliati nei diversi locali del teatro, gli attori stanno esercitandosi nel canto armonico. Malgrado la distanza telefonica odo distintamente gli ambienti risuonare di voci fra lo sgraziato e l'arcano. Pare che il canto armonico verrà utilizzato in *Mythos*, ma il lavoro per quello spettacolo è appena cominciato, ed è troppo presto per dirlo. Mi chiedo, per intanto, se il libro che sto scrivendo non sia come quei suoni lungo il filo, voci di un teatro dissonante e remoto, benché raggiungerlo sembri facile, e basti alzare il telefono. Con tale timore inizio la «visita guidata» al teatro di Barba. Questo primo capitolo ha infatti il compito di illustrarlo come se fosse un territorio.

Eugenio Barba è un regista-drammaturgo che ha sempre lavorato in simbiosi con uno stesso gruppo di persone, formate inizialmente da lui.

Il suo teatro è particolarmente longevo, se paragonato ad altri gruppi teatrali del Novecento. Fondato ad Oslo nel 1964, trasferitosi nel 1966 ad Holstebro in Danimarca, vi gode di un'economia relativamente sicura. Svolge un programma di attività intenso e variato. Compie lunghe tournée all'estero e poi si concentra nell'organizzazione di ricche «settimane di festa» per la città in cui risiede (oggi circa 40.000 abitanti, nel '66 forse la metà); progetta iniziative grandiose, qualche impresa rischiosa, e a volte sparisce nell'anonimato. Nel linguaggio corrente, si comporta come un teatro «giovane».

Al momento in cui scrivo (inizio agosto del '97), Barba sta per compiere sessantun anni. L'età dei suoi attori oscilla fra i 43-45 e i 50-55 (la sola eccezione è Kai Bredholt, che non ha ancora quarant'anni). Allo spettacolo a cui stanno lavorando in questo momento, *Mythos*, partecipano otto attori.

### *Enclave*

Lungo tutto il Novecento teatrale le principali fonti d'innovazione sono state apparentemente le teorie e concretamente i territori teatrali indipendenti, o enclave: formazioni che fanno parte per sé stesse e non adottano le convenzioni del sistema teatrale in cui vivono. A volte nella geografia politica si incontrano veri e propri Stati in miniatura, incistati in uno Stato più grande. Nella geografia teatrale, i teatri enclave occupano posizioni simili. Sono piccoli luoghi in cui per autodidattismo, convenienza o estremismo il teatro viene reinventato da cima a fondo ricostruendo la completezza d'un intero mondo in un piccolo cerchio.

Le dimensioni dei teatri enclave corrispondono in genere a quelle d'una troupe di medio calibro, dal punto di vista socioculturale, ma dal punto di vista culturale essi hanno la natura di vere e proprie piccole e differenti tradizioni. Non sembri esagerato: una tradizione non è tale per le sue dimensioni o la sua antichità, ma per una certa completezza di funzioni; per lo spessore (non per l'estensione) della sua storia; per la coscienza della propria differenza; per un peculiare patrimonio di conoscenze, di usi e procedure.

Il Novecento teatrale è stato un secolo di metamorfosi. Ma ciò che al suo termine emerge non è tanto una scena tumultuosa e mutante, quanto un *luogo dei mutamenti*, un laboratorio delle forme di relazione. Le metamorfosi teatrali profonde rischiano di scomparire dietro l'effervescenza delle cronache degli spettacoli. Ma la storia del teatro non funziona per collane (di spettacoli e di testi). Funziona per micro-società, per ambienti, per grandi e piccole tradizioni che creano attorno alla produzione teatrale un contesto culturale ed una rete di relazioni.

Il commercio teatrale era per forza di cose tutto basato sul momento. Non permetteva incomprensioni lunghe. Nel teatro attivo non c'è l'equivalente del libro che quasi nessuno legge, del quadro inventato, della musica che quasi nessuno esegue, che invece permettono, alla lunga, anche le innovazioni artistiche più ardite e sul momento incomprese. Uno spettacolo che sul momento nessuno vuol vedere è semplicemente uno spettacolo inesistente. L'idea di fondare dei "teatri d'arte" nacque dall'esigenza di creare un correttivo. Il "teatro d'arte" non dipende dal grande pubblico, ma si rivolge a spettatori scelti, vivendo – almeno nei progetti – non solo della vendita dei biglietti, ma di sottoscrizioni e mecenatismo. È così che i diversi sistemi teatrali nazionali cominciarono ad essere punteggiati da *enclaves*, piccoli teatri indipendenti, "studi", "ateliers" che tendevano a ricostruire al loro interno il microcosmo teatrale, reinventandone ogni componente, dalla cultura dell'attore alla pratica drammaturgica, dai modi di produzione allo spazio scenico, della definizione della leadership ai rapporti con gli spettatori. Si presentavano come i prototipi del teatro a venire. In realtà erano isole in sistemi teatrali che non ne erano scalfiti.

Le isole più celebri sono il Teatro d'Arte di Mosca (fondato da Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko nel 1898) e il Vieux Colombier (fondato da Copeau a Parigi nel 1913), con gli ecosistemi teatrali che si formarono loro intorno, a partire dagli "Studi" e dalla scuola. Gli esempi più celebri hanno in qualche modo contribuito, proprio per la loro celebrità ed efficacia, calamitando l'attenzione, a distoglierla dal proliferare sempre più intenso delle *enclaves*. Ma a partire dall'inizio del Novecento i grandi territori delle nazioni teatrali sono sempre più fittamente bucati da piccoli e piccolissimi territori indipendenti. I grandi territori delle nazioni teatrali non cessano d'esistere. Ma ora, nella maggior parte dei casi, sono le *enclaves* a fare storia.

Alla metà del ventesimo secolo, quando prende forma la grande

eccezione del Berliner Ensemble, è ormai chiaro che l'idea dei "teatri d'arte" è trapassata nell'organizzazione dei teatri di Stato, all'interno del nuovo sistema di sovvenzioni che sostituisce il precedente sistema basato sulle ditte-compagnie. I teatri di Stato dipendono dalla tutela burocratico-politica. Sono basati su un mecenatismo spersonalizzato, che può essere incompetente, e che quindi può dimostrarsi peggiore, alla lunga, della tirannia del commercio. Dai teatri-*enclaves* pensati come avamposti di una trasformazione diffusa del sistema, si passa ai *teatri stranieri*, stranieri in patria, che fanno parte per sé stessi, la cui identità consiste proprio nel non adeguarsi al sistema. I punti di riferimento sono il Living Theatre, il Teatr Laboratorium di Grotowski, l'Odin Teatret, l'Open Theatre, il teatro di Dario Fo, il Bread and Puppet Theatre, ma anche la nozione di "Terzo Teatro". All'inizio del Novecento, esisteva un modello centrale di teatro dal quale le *enclaves* prendevano in maniera diversa le distanze. Nella seconda metà del secolo la consapevolezza dell'impossibilità di correggere il sistema teatrale attraverso riforme generali che si ispirino ai teatri-prototipi si fa sempre più diffusa. Non si può cambiare il gioco – pensano i rinnovatori apparentemente più bizzarri, in realtà più politicamente acuti – bisogna dunque rifiutarsi di giocarlo. E il rifiuto della routine tende a non manifestarsi più attraverso la creazione di modelli riformati, ma come *separazione* dal sistema teatrale imperante. Ognuna di queste *enclaves* ha suscitato attorno a sé un proprio contesto culturale.

L'Odin Teatret è l'enclave teatrale più significativa del Novecento, non solo la più longeva, ma la più completa, quella che ha meglio ricostruito al suo interno le complessità e le ramificazioni d'un'autonoma tradizione: artigianato, principi artistici, elaborazione della memoria, invenzione del valore, indagine scientifica, territorializzazione (trasformazione dello spazio indifferenziato in un territorio fatto di canali di comunicazione, relazioni e corrispondenze), costruzione di spettacoli e composizione di libri. Ma a dire la verità c'è anche dell'altro: sapienza. Una sapienza che non sopporta solennità ed obbliga a tenere i piedi per terra, nei busillis dell'al di qua. E che si esercita per navigazioni oceaniche in piccoli laghi. Non teme di far ridere per la propria sproporzione. Perché solo il riso, alla fin fine – dicevano Socrate e i sileni –, tiene sgombre le vie per la considerazione del vero.

*Un'organizzazione fatta a rovescio*

Eugenio Barba non fa spettacoli che con l'Odin (e con il gruppo di artisti che da diversi anni si radunano nell'International School of Theatre Anthropology). Più d'uno dei "suoi" attori e delle "sue" attrici non sarebbero interessati a fare teatro con altri registi. Questi dati, presi nel loro insieme, traducono sommariamente il termine simbiosi che ho usato all'inizio.

Poiché il fenomeno Barba fa parlare di sé da una trentina d'anni, non può essere classificato "nuovo teatro", anche se certo non può rifluire nel vecchio, o teatro di tradizione. L'Odin non ha infatti rimarginato la frattura da cui è nato più di trent'anni fa, non si è consolidato come una variante del teatro egemone, ma non è neppure sparito in un'alterità spinta fino all'autodistruzione o al romitorio. Ha continuato a lavorare e a mutare, a coltivare vecchi e nuovi territori, in una sua estraneità assidua, nient'affatto appartata. Finché era insolito, poteva esser definito avanguardia. Ma ora che insolito non è più?

Simbiosi non vuol dire unanimità né comunione. Designa un'associazione durevole fra individui differenti che traggono un reciproco beneficio dalla relazione e creano così un ambiente. La simbiosi è un sistema di scambi, pratica della differenza e dell'indipendenza, persino uso fecondo del fraintendimento.

Direi che la simbiosi si realizza all'Odin lungo due direttrici principali: un'organizzazione fatta a rovescio, e una pratica artistica basata sul tacito disaccordo.

L'organizzazione a rovescio: invece di individuare un programma, cercando poi le persone in grado di realizzarlo, il punto di partenza dei programmi dell'Odin sono in genere le singole persone che fanno parte del teatro, le loro doti individuali, i loro desideri, bisogni, inclinazioni, o addirittura certi loro sogni irrealizzati e irrazionali, che diventano il nocciolo attorno al quale far crescere progetti capaci di trovare una giustificazione agli occhi degli altri, dei possibili collaboratori, dei fruitori, dei finanziatori. C'è una buona dose di furbizia, in tutto questo, ma anche una buona dose di novità o – come si dice – d'utopia. Oggettivare il soggettivo, socializzare ciò che nel punto di partenza segna una differenza personale, giustificarlo per l'esterno, conduce spesso a dar voce a bisogni diffusi ancora sordi o inespressi, che sorprendono coloro stessi cui forniscono una risposta. Quasi tutte le attività che carat-

terizzano gli interventi del teatro diretto da Barba nel contesto sociale e culturale hanno origine in un atteggiamento di questo tipo: seminari interscandinavi; produzione dei film didattici sulle tecniche dell'attore; pratica del "baratto"; le diverse forme assunte dai seminari e dalle attività pedagogiche; entità parallele come il gruppo "Farfa" e "Il ponte dei venti", basati su una collaborazione costante fra membri dell'Odin e attori e registi stranieri; incontri dei teatri di gruppo; International School of Theatre Anthropology, le "settimane di festa" (*Festuge*) organizzate a Holstebro...

### *Simbiosi e disaccordo*

In quest'estate del '97, l'Odin Teatret non sta facendo nulla di particolarmente diverso dal solito. Lavora ad Holstebro; ospita gruppi di diverse parti del mondo (un progetto sugli spettacoli di donne registe ideato da Julia Varley); prepara normali tournée; alcuni attori si apprestano a tenere seminari in qualche parte dell'Europa o dell'America Latina; presenta, nel corso di una settimana, a gente di teatro che da diversi paesi ne ha fatto richiesta, l'intero complesso dei suoi spettacoli, della sua storia, e della sua vita in Danimarca. Queste settimane sono ricorrenti e vengono chiamate "settimane aperte". Sullo sfondo, il pesante e meticoloso lavoro organizzativo per la *Festuge*, settimana di festa, che si terrà ad Holstebro nell'agosto del '98 e per la sessione dell'ISTA che avrà luogo subito dopo, all'inizio di settembre, a Lisbona. È un momento qualsiasi, con molto daffare, ma d'ordinaria amministrazione.

Stiamo osservando dall'esterno. Se rovesciassimo la prospettiva, ci troveremmo di fronte a un momento grave: per una morte (è morta da poco Sanjukta Panigrahi), e perché gli attori e il loro regista-drammaturgo sono all'inizio del lavoro per il nuovo spettacolo.

Una delle ragioni per cui l'Odin Teatret è difficile da inquadrare nei normali paradigmi del pensiero teatrale, e quindi suscita spesso adesioni e rifiuti superficiali, consiste in ciò che caratterizza alla base i suoi modi di produzione. Essi contraddicono quelli del teatro "normale", ma non assomigliano neppure ai metodi di creazione collettiva.

*Mythos* sarà il decimo di quegli "spettacoli principali" di cui presto parlerò (l'espressione è mia. Nel gergo dell'Odin si direbbero semmai

veri spettacoli o gli spettacoli in cui si comincia da zero). Gli spettacoli principali, o spettacoli in cui si comincia da zero, hanno sempre segnato una svolta nella vita del gruppo e spesso anche in quella di alcune almeno delle persone che ne fanno parte. Ma è una svolta di cui ancora si ignora il senso, non programmata. Procede in sordina, attraverso la monotonia, la ricerca di soluzioni tecniche per dettagli di cui non si è ancora stabilito il contesto, e quindi il senso. Un gruppo di artigiani nel chiuso della loro sala: la confidenza che li lega, i molti anni passati assieme, non producono disinvoltura, ma un'atmosfera fatta di privatezza e di cautele. Non è per etichetta, ma per delicatezza, che parlano sottovoce e rivolgono la parola al compagno con ritegno. Irritazioni e rivalità si manifestano entro limiti ben precisi. Noi che stiamo osservando di soppiatto non le noteremmo nemmeno. Le prove a volte sono allegre, a volte pesanti e dure, ma attori e attrici, anche nei momenti peggiori, non litigano fra di loro. Se questo avviene, è sentito come una minaccia all'esistenza stessa del gruppo. Tutte le tensioni passano attraverso Barba regista-drammaturgo e vengono da lui filtrate. C'è una grande autodisciplina (una parola che dice poco, se non si comprende ch'è una via per scampare alla disciplina).

In questo interregno fra uno "spettacolo principale" smesso (*Kaosmos*, rappresentato dall'aprile del 1993 al dicembre del '96) e *Mythos* che sta appena facendo intravedere la sua faccia, l'Odin Teatret ha in repertorio quattordici spettacoli, alcuni dei quali impegnano l'intero gruppo, altri uno, due o tre degli attori e delle attrici. Non sono spettacoli per i quali si è cominciato da zero. Derivano dalla rielaborazione di materiali scenici precedenti. Alcuni sono a metà fra lo spettacolo e la dimostrazione di lavoro. Altri hanno una storia, un personaggio, una vera e propria drammaturgia-regia. Il lavoro per *Mythos*, quindi, può essere interrotto per delle tournée nelle quali il teatro si presenta con un ampio ventaglio di opere.

Non è stato sempre così. Per i primi dieci anni, dal 1964 al '74, l'Odin presentava un solo spettacolo alla volta, ed erano sempre spettacoli per cui s'era cominciato da zero (l'espressione è di Torgeir Wethal), quelli che ho chiamato spettacoli principali.

Nei primi dieci anni, il tempo dell'Odin era nettamente diviso: molti mesi per preparare uno spettacolo, altrettanti mesi in cui presentarlo in tournée. I primi due spettacoli *Ornitofilene* (1965) e *Ka-*



*spariana* (1967) ebbero tempi di preparazione più lunghi dei tempi di presentazione. Per *Ferai* (1969) i tempi più o meno si equivalsero (un anno di lavoro ed un anno di rappresentazioni). Con *Min Fars Hus* (La casa del padre, 1972) il periodo di rappresentazione fu per la prima volta superiore a quello di preparazione: fu lavorato dall'aprile del '71 all'aprile dell'anno successivo e fu rappresentato fino al gennaio '74.

Gli spettacoli venivano rappresentati in spazi ristretti, per un numero ristretto di spettatori, circa sessanta. Per il resto, gli attori lavoravano fuori da sguardi estranei, e il tempo dedicato al lavoro formativo del training era sostanzialmente pari a quello per le prove. C'era poi l'organizzazione dei seminari e delle tournée di spettacoli altrui.

Col passar del tempo, il lavoro del training superò il suo stadio formativo e si trasformò nell'elaborazione di materiali scenici, figure e partiture d'azioni, che avevano già una valenza spettacolare o pre-drammaturgica. Fu naturale, quindi, abbattere la barriera che separava il training dallo spettacolo. Ma appare naturale a posteriori. Nel periodo fra il '64 ed il '74, a Barba ed ai suoi attori sarebbe parsa una soluzione impensabile. Quel che per dieci anni fu un precetto – “mai usare materiali del training nello spettacolo” – d'un colpo fu gettato a mare per la spinta delle circostanze. Nell'estate del '74, a Carpignano Salentino, nel Sud Italia, *Il libro delle danze* fu il primo spettacolo dell'Odin basato interamente sull'intreccio di materiali derivati dal training dei singoli attori: era la sola possibilità per mostrar qualcosa non avendo spettacoli da mostrare. Fu anche il primo spettacolo che si poteva rappresentare all'aperto, per un numero illimitato di spettatori. E fu, a quel punto, lo spettacolo più longevo: durò fino all'inizio del 1980.

Da quel momento in poi, accanto agli spettacoli per cui si cominciava da zero ce ne furono altri di diverso tipo, basati su materiali pre-esistenti, montati in modo da assumere significati impreveduti. Un po' come se l'insieme degli attori e del loro regista-drammaturgo lavorassero secondo i criteri della Commedia dell'Arte: producendo velocemente opere nuove attraverso la composizione di pezzi vecchi.

La quantità dei prodotti dell'Odin è di colpo aumentata, ed è stata una trasformazione d'importante conseguenza sia dal punto di vista culturale che da quello commerciale e politico: l'Odin, oggi, con una dotazione di quattordici opere, che impegnano un numero vario di attori, alcune adatte ad esser presentate all'aperto, altre che necessitano un



numero chiuso di spettatori, alcune di tipo festivo, altre di tipo didattico, altre ancora liriche, può compiere lunghe tournée, quasi come se fosse un festival viaggiante, presentandosi cioè, non come una troupe con il suo spettacolo, ma come una tradizione teatrale con le sue diverse sfaccettature. Può intervenire efficacemente in appoggio a determinate situazioni – e può metterne a soqquadro altre.

### *Il commutatore di senso*

Per chi fa ricerca, è sempre un'emozione ritrovare nel campo ristretto della propria indagine, in forme nuove e imprevedute, l'insorgere di dinamiche analoghe ad altre di passati remoti. È uno dei piaceri della ricerca sulle *enclaves* teatrali, in particolare l'Odin Teatret. Le *enclaves* sono un po' come l'Australia, dove per l'isolamento certi processi ricorrenti in natura si presentano in forme straniate rispetto ai grandi continenti. Nelle *enclaves*, quando esse non hanno vita breve, è come se il sistema del teatro venisse in parte reinventato, sicché in un campo ristretto vediamo riprodursi, simili e mutati, quasi schematizzati, processi ed equilibri complessi che nei campi lunghi della storia rischiano a volte di sfuggirci a causa della loro stessa vastità. Comparare le somiglianze e le differenze permette di capire meglio sia i microsistemi che i sistemi più vasti, il generale ed il particolare. Ma nel nostro caso, il confronto con le dinamiche della cosiddetta Commedia dell'Arte non spiega niente d'essenziale. È troppo facile. Riguarda l'uso semplice del mestiere: tipi fissi, pezzi chiusi e composizione veloce del montaggio. Per vedere di più, occorre guardare gli spettacoli basati anch'essi sull'uso di materiali previ, ma ad un maggior grado di complessità.

Allora ci si accorge che quanto avviene all'interno della nostra enclave dev'essere comparato non con la Commedia dell'Arte, ma con ciò che nella tradizione del teatro occidentale, almeno dal XVII secolo all'inizio del XX, ha regolato la dialettica fra conservazione e innovazione. In tutto questo lunghissimo periodo, la dialettica si realizzava attraverso la frizione fra culture degli attori e culture degli autori; e quindi attraverso l'alternanza di molte opere "di repertorio" e di alcune "novità". È facile intuire come tale alternanza, che caratterizzò a lungo il teatro europeo, si rispecchi in quella, cresciuta nell'Odin in maniera spontanea, fra "spettacoli principali", per i quali si "comincia da zero"

rivoluzionando il proprio mestiere, e spettacoli basati sul montaggio di materiali previ. Possiamo dunque domandarci: nel microcosmo dell'Ordine si ritrova anche qualcosa di simile alla differenza di potenziale fra cultura degli attori e cultura degli autori? Per rispondere occorre passar oltre il diaframma del termine regista.

Se paragonassimo il ruolo di Eugenio Barba con ciò che correntemente si intende con regista, le differenze e le contraddizioni superebbero di gran lunga i punti di contatto. Per evitare gli equivoci fino ad ora ho usato il nesso regista-drammaturgo. Ma è tempo di osservare un po' più da vicino.

Negli spettacoli basati su materiali previ, la funzione di Barba appare particolarmente evidente, perché il suo lavoro può essere più facilmente isolato dal lavoro degli attori. Ed emerge innanzi tutto la sua funzione di commutatore del senso. Barba può non essere il co-autore dei materiali degli attori; in qualche caso, come vedremo, può non essere neppure l'autore del montaggio, ma lavora materiali e montaggio secondo una tecnica d'autore.

È come se nel lavoro compiuto dagli attori piombasse, innovatore e devastante, il peso d'un poeta, un poeta di compagnia, come furono, per esempio, Goldoni e Wilhelm Meister fra gli altri, con tutta la frizione che questo comporta. Barba tratta i pezzi che i compagni gli propongono non semplicemente montandoli in sequenze coerenti, ma spingendoli in un'altra dimensione, sommovendoli, inquietandoli, immettendoli nel proprio mondo d'immagini solitarie e trasformandoli a quella luce. Luce, però, è un termine assai impreciso, perché si direbbe che il firmamento di Barba sia presidiato da due soli, l'uno ustionante e l'altro un sole nero.

Fra questi due, si salva una zona di grande tenerezza, dove l'essere umano appare nella sua dimensione fraterna, vulnerabile – come per una tregua.

Else Marie Laukvik - Torgeir Wethal - Iben Nagel  
Rasmussen - Roberta Carreri - Tage Larsen - Julia  
Varley - Jan Ferslev - Kai Bredholt - Eugenio Barba

BIODIVERSITÀ  
NOVE RACCONTI SUL TRAINING

I

Else Marie Laukvik  
1964

*[Dall'intervista del 25 aprile 2009]*

MIRELLA SCHINO: Else Marie, lo so che hai già parlato altrove del giovane Odin, ma ora vorrei chiederti di raccontarci gli inizi: l'Odin quando ancora non esisteva. La nascita di un teatro così famoso è stata spesso raccontata, per esempio il fatto che Eugenio Barba, appena tornato dalla Polonia e dalla lunga esperienza con Jerzy Grotowski, nel 1964, non avendo trovato lavoro in nessun teatro norvegese, si fosse rivolto ad attori che non erano stati presi dalla scuola di recitazione. Mi farebbe molto piacere se tu invece ci parlassi di quello che a posteriori è stato il primo giorno di un teatro che avrà una vita così lunga e una così grande influenza. Siamo a Oslo, nell'autunno del 1964 – la data di nascita ufficiale dell'Odin è il primo ottobre, ma Torgeir [Wethal] ha detto che in realtà quella è una data simbolica, a Eugenio piaceva, un tempo era quella dell'inizio delle scuole, e che in realtà probabilmente avete iniziato qualche giorno dopo. Come vi è sembrato, questo teatrante italiano sconosciuto, che viso aveva, che teatro vi ha proposto, come avete iniziato il lavoro? Che è stato, da quel che so, subito lavoro per il training, per addestrarvi. Un lavoro fisico, a cui gli attori di allora non erano affatto abituati, e che Eugenio aveva ripreso dal Teatr Laboratorium di Grotowski.

ELSE MARIE LAUKVIK: Il primo giorno, il primissimo giorno... Prima mi aveva chiamata una mia amica. Ero stata rifiutata dalla scuola di recitazione norvegese, e lei mi telefona e mi dice: "Tutta! (che era il mio soprannome in Norvegia) Tu vuoi fare teatro: c'è un uomo, un italiano, di nome Eugenio Barba! Abbiamo chiesto per te e sei accettata! Telefonerò ancora più tardi per altre informazioni!". Il giorno dopo siamo arrivati in una piccola sala, io e gli altri partecipanti, in una vecchia scuola che ora non esiste più. Gli altri avevano calzama-glie nere, come quelle per il balletto, erano più preparati, forse Eugenio aveva detto loro qualcosa. Io sono arrivata in pantaloni e maglia, non avevo idea di che si trattasse. Abbiamo iniziato con esercizi di balletto moderno, ci insegnava uno che aveva lavorato con Rikki Septimus per *West Side Story*. Dovevamo fare quel che faceva lui. Poi però vennero altri esercizi, molto più strani. Penso che in parte venissero da Grotowski. Per esempio, dovevamo andare giù, accucciati, in terra, come nani, e intanto dovevamo far ruotare le spalle [*mostra come dovevano ruotare le spalle. Le basta questo movimento per far riapparire l'intero primo giorno di lavoro dell'Odin. In parte, ma solo in parte, per ovviare al suo italiano di straniera, che pure è fluente, si aiuta mostrandoci gli esercizi di acrobatica seduta sulla sedia. Imita le persone di cui parla, gesticola, parla col busto, con le gambe. Si alza in piedi, sembra cercare i ricordi nell'aria della vecchia sala da lavoro dell'Odin in cui stiamo parlando, la sala bianca, si risiede, torna a guardarmi. Poco più che sessantenne al tempo dell'intervista, Else Marie è bionda, con grandi occhi chiari, imprevedibile. Fa finta di non sapere quanto ci sta facendo ridere, o quanto è evocativa*]. Ora non so se riesco a mostrartelo, quello di cui ti dicevo, andare giù e muovere nello stesso tempo le spalle, adesso ho le gambe un po' rigide. C'erano anche altri esercizi, un po' di yoga, mettersi sulla testa, forse un po' di pantomima. Ma la maggior parte erano esercizi "plastici", ed erano molto duri e molto nuovi, davvero difficili. Siamo andati avanti così per almeno per tre ore. Il quinto giorno, quando sono tornata a casa, mia madre ha dovuto farmi i massaggi. Non riuscivo neppure a salire le scale! E la mattina dopo non avevo nessuna voglia di tornare. Ma poi sono andata, e ne sono stata contenta. Parecchi, però, non sono tornati. Dopo un mese di training in questa scuola di Halling, tre ore a sera, siamo rimasti solo in cinque [*scuote la testa*].

Le altre persone in sala non le conoscevo. Eugenio, invece, l'ho raccontato per il libro di Exe Christoffersen<sup>1</sup>, l'avevo già visto all'università, dove studiava storia delle religioni. L'avevo incontrato in ascensore. Quindi mi sembrava di conoscerlo... Ma è un'altra storia. Ma insomma, quando sono entrata, mi sembrava di conoscerlo già, e allora sono andata verso di lui e gli ho detto: "Mi chiamo Else Marie". E gli ho detto di come fossimo stati insieme in ascensore dall'undicesimo piano dell'università fino al primo, mentre lui parlava con un amico di induismo e di come il sanscrito sia una lingua viva. E lui mi ha guardato con una faccia che sembrava una maschera di pietra. Mi guardava... Così ho pensato: niente sorrisi, qua. Niente [*fa in un lampo la caricatura di Eugenio con la faccia di pietra*]. E poi c'è stato l'esercizio delle spalle di cui ti dicevo, e io per tre volte non ci sono riuscita, mi diceva di sollevare le spalle e non ci riuscivo.

Negli altri giorni abbiamo continuato così, con altri esercizi di jazz-ballet e di yoga, e poi abbiamo cominciato molto presto con le improvvisazioni. Più o meno la seconda settimana, non so se questo è interessante, che dite? Va bene, è interessante, anche se non riguarda il training. Eugenio ha detto: "per domani dovete preparare un'improvvisazione a casa". E io mi sono chiesta: ma cos'è un'improvvisazione? Ho domandato a un'altra ragazza, e lei ha detto: "devi fare tutti i movimenti *come se* tu stessi facendo qualcosa; perciò, cerca qualcosa che sai fare bene". Cosa so fare molto bene? mi sono chiesta. Qualcosa che comprenda movimenti delle mani, e non solo... Ah! faccio una torta – quando ero piccola amavo molto fare le torte. Così non sarebbe stato difficile.

E allora, quando è toccato a me fare l'improvvisazione, ho fatto *come se* mettessi la farina e l'uovo e tutto quanto, e alla fine mi sono leccata un dito, così, e tutti ridevano. Ma lui non diceva niente, Eugenio, aveva sempre un viso sempre molto duro, come una maschera [*Il volto di Else Marie mostra l'espressione severa del giovanissimo regista, l'atmosfera concentrata del giovane gruppo ai suoi inizi. Poi si lecca un dito, e ci mettiamo tutti a ridere. Ma non è un gesto così semplice, in realtà – potrebbe essere una bambina che fa un dolce, ma anche la strega di Hansel e Gretel, o un segno più inquietante ancora.*

<sup>1</sup> Exe Christoffersen, *The Actor's Way*, London and New York, Routledge, 1993.

*È qualcosa nei suoi occhi a fare la differenza, anche se ride. Ride, ma non sta scherzando, sta raccontando qualcosa di molto serio*].

Più tardi abbiamo iniziato a lavorare con la voce. Di questo ho un ricordo orribile, davvero: dovevo fare dei versi come un uccello, “uh” “uh”, non so se già avesse a che fare con *Ornitofilene* [il primo spettacolo dell’*Odin Teatret*, 1965-1966]. Dovevo salire su una sedia e fare questo verso da uccello. E non ci sono riuscita. Per minuti e minuti, davanti a tutti.

Due giorni dopo, invece, Eugenio mi ha chiesto “devi fare una mendicante, ma arrabbiata”, e forse quel giorno ero nervosa, e così ho detto, con voce veramente furiosa “Give me one dollar!” No, no, dovevo dire “dio ti benedica”, e io l’ho detto così, furiosa, rabbiosa “dio ti benedica”. Quella è stata la prima volta che mi ha detto “va bene”. E allora mi sono sentita un pochino meglio.

Ma faceva solo un cenno, così, non diceva altro.

Dopo Natale abbiamo iniziato a lavorare dalle nove del mattino fino alle cinque in una sala all’Associazione architetti. Training e improvvisazioni. E abbiamo iniziato le prove per il nostro primo spettacolo, *Ornitofilene*.

Avevamo avuto il manoscritto di *Ornitofilene* da Jens Bjørneboe<sup>2</sup> prima di Natale, ed Eugenio mi aveva detto di copiarlo, e lo avevo battuto a macchina tutto io. Poi, prima di Natale, ci siamo incontrati all’università. Questo te l’avevo già raccontato, me lo ricordo: nel testo c’erano tredici personaggi, ma nel nostro spettacolo dovevano essercene solo quattro: un amante degli uccelli, un padre, una madre e una figlia. Noi eravamo in cinque. Eugenio è stato lì a lungo, un’ora, a dividere le battute, le quarantacinque pagine che avevo battuto a macchina con tanta fatica. E a me non ha dato neanche una battuta. Ha detto solo: “Forse qui Else Marie si muoverà un po’ come un uccello”. E basta. La sera, tornai a casa, in tram, e facevo tanta fatica a non crollare... Nel mio spettacolo, *I miei bambini di scena* [2004] lo racconto.

MIRELLA SCHINO: Ha distribuito le parti e a te niente!

ELSE MARIE LAUKVIK: Niente. Ed ero così triste, perché il mio “Dio ti benedica” gli era piaciuto, e invece le battute non me le voleva dare.

<sup>2</sup> Jens Bjørneboe era un autore veramente importante, in Norvegia. Ho ricostruito almeno in parte il suo rapporto con Barba in *Lo schema del secondo giocatore. Jens Bjørneboe, il diavolo e l’Odin Teatret*, «Teatro e Storia», n. 34, 2013, pp. 21-74.

Abbiamo finito la prima versione dello spettacolo a maggio. Io facevo una scena in cui cantavo, era la scena di un funerale, un po' sconvolgente. E facevo anche un'azione con le monete, le porgevo, poi le mettevo giù, e ridevo, così... Jens Bjørneboe, l'autore del testo, che era uno scrittore molto famoso, venne a vedere, e disse a Eugenio, che dopo lo ha detto a me, "È incredibile, questa piccola ragazza ha una forza così grande, più grande di lei".

Poi dopo l'estate una delle attrici, Torill, ci ha lasciato, ed Eugenio ha detto "Else Marie, devi fare anche la sua parte". E all'improvviso ho avute tantissime cose da fare, perché avevo già la mia scena con le monete, e la scena del funerale, nella quale dovevo portare Torgeir [Wethal] sulle spalle, una scena un po' anche di follia, piuttosto forte. E poi avevo anche tutte le battute della ragazza.

In realtà credo di essere stata molto fortunata a non aver avuto molte battute all'inizio, perché così ho imparato molto guardando gli altri. Avevo visto come faceva Torill "Uh Uh Uh, papa!". Così un po' ho fatto quel che faceva lei e un po' a modo mio.

Andava tutto così velocemente. Abbiamo avuto la prima il 12 ottobre 1965, il giorno del compleanno di un'attrice, Anne Trine [Grimnes]. Eugenio ha la tendenza a mettere le prime nei giorni di compleanno delle persone.

Non ricordo se poi Bjørneboe è tornato a vedere lo spettacolo finito. Mi pare stesse attraversando un periodo difficile, in Norvegia. Aveva scritto un libro, e lo hanno processato: era un libro pornografico che aveva scritto perché aveva bisogno di soldi, sotto un altro nome. Lui invece era uno scrittore molto serio, che trattava temi molto seri, drammatici. Era proprio un brutto periodo, per lui.

Prima di Natale Eugenio aveva iniziato degli esercizi nuovi, però non con me, ma con Anne Trine e Torgeir, e forse anche Tor [Sannum]. Erano esercizi diversi dagli altri, e io ero molto curiosa, perché lavoravano in sala da soli. Erano esercizi di psicofisica. Lui era rimasto in contatto con Grotowski. E credo che Grotowski, dopo che lui aveva lasciato la Polonia, avesse cambiato alcune cose del suo training, provando cose nuove, e forse anche Eugenio voleva provare cose nuove.

No, con me non ha mai fatto un lavoro di tipo psicofisico, non so perché. Posso solo raccontarti questo: l'unica volta che ha fatto con me una cosa, diciamo, "psicodinamica" è stato per una scena di *Ornitofilene*. Era un'improvvisazione per una scena in un ghetto. Eugenio aveva

messo un disco di vecchi canti ebrei, che gli ebrei cantavano andando alle camere a gas. Io l'ho ascoltato – li conoscevo. E all'improvviso mi sembrava di vedere cose della Bibbia. Vedevo un muro, e mi sembrava di vedere delle donne, donne che cantavano e piangevano. E tutto questo è successo dentro di me, sentivo il lamento di Rachele sui figli morti, e vedevo, vedevo le persone e il muro, come se potessi vedere cose di duemila anni fa. E mi sono bloccata, non riuscivo a muovermi, né niente, accadeva tutto dentro di me. E dopo non ho più fatto niente di simile.

Penso, da attrice, che un tipo di esercizi del genere possa anche bloccare alcuni attori, sono proprio le cose che ti succedono dentro che possono bloccare. Mentre un processo creativo ti deve portare a un'azione. Ma è stata un'esperienza molto forte, e non la dimenticherò mai.

Poi ricordo un'altra cosa curiosa: a Oslo lì, forse già a novembre, c'era un gruppo di danza coreana, che ha fatto uno spettacolo al Teatro d'Opera di Oslo, ed Eugenio è andato, e ha fatto venire da noi una di loro, una danzatrice coreana. Ci ha fatto insegnare da lei alcuni movimenti, e questo ci ha aiutato a sviluppare diversi modi di camminare. E poi dovevamo mischiare queste cose con quello che già avevamo trovato, scoprire noi. Per noi era la prima volta che facevamo qualcosa del genere, simile alle cose che si sarebbero fatte anni dopo nell'ISTA [*International School of Theatre Anthropology, fondata e diretta da Eugenio Barba nel 1979*].

Alla fine del periodo di Oslo, eravamo già molto più...

MIRELLA SCHINO: Ecco, queste fotografie sono del periodo di Oslo.

ELSE MARIE LAUKVIK: Qui si vede che stiamo facendo pantomima, no? E questa è proprio la stanza della scuola di Halling di cui ti ho detto, e, come si vede nel libro con i programmi dei primi spettacoli, facevamo anche esercizi con gli occhi, e esercizi di pantomima e facevamo anche una specie di *mudras*. Per me era difficile, ho sempre avuto le dita molto rigide.

Non vi ho detto che quando eravamo in sala, sul pavimento, dovevamo collegare tra loro tutti gli esercizi, il training era sempre anche un lavoro di composizione. Avrei dovuto riguardare i miei vecchi quaderni di appunti, ne ho tanti. Scrivevamo tutto, anche i nomi degli esercizi, "il salto della rana", "il salto del delfino", "la vecchia", "il cortigiano". Adesso ho un po' dimenticato. E quando li facevamo dovevamo intrecciarli in modo che per noi raccontassero una storia.



Anche Eugenio ha partecipato al training, ogni tanto, non molto, per mostrarci, non per farlo. C'era un esercizio che Torgeir non riusciva a fare, una specie di capriola complicata: una persona saliva sulle ginocchia di un'altra sdraiata, e poi "patapam", faceva una capriola. Torgeir non riusciva a farlo, non ne aveva il coraggio, e lui mi ha detto: "Mettiti giù" e poi ha fatto lui la capriola. Sapeva fare anche le cadute dei paracadutisti. Aveva fatto la scuola militare, e lì aveva imparato molte cose. Era anche stato in un circo, per sei mesi, aveva visto gli esercizi che si facevano nel circo.

Facevamo anche molti études, e quello era un lavoro anche molto mentale, per unire fisico e mente. Un étude, per esempio, può essere questo: il compito è fare un salto sulla sedia. Ma poi lo fai come se tu fossi una vecchietta che cammina, e che poi salta sulla sedia, e allora diventa giovane... non so... bisognava inventare.

Dopo *Ornitofilene* c'è stato un periodo in cui siamo rimasti spesso solo in tre. Torgeir era andato all'ospedale perché si era rovinato il ginocchio, e noi rimanevamo soli per ore. E allora dovevamo utilizzare la nostra immaginazione per resistere, per riuscire a fare tre ore di training, e un'ora di voce, ed era lungo. Eugenio veniva magari più tardi, dopo che avevamo lavorato tre ore da soli, perché in quel periodo stava scrivendo il suo primo libro *Alla ricerca del teatro perduto* [Padova, Marsilio, 1965], e lavorava anche al primo numero della rivista «Teatrets Teori og Teknikk» [Teoria e Tecnica del Teatro, *pubblicata dall'Odin Teatret dal 1965 al 1974*], e poi doveva anche fare gli esami all'università. E così abbiamo dovuto imparare, abbiamo avuto la possibilità di imparare l'autodisciplina.

Facevamo esercizi per la voce la mattina, per un'ora, poi c'era, per esempio, un training che era una miscelanza di pantomima, e altre cose, magari con un po' di esercizi acrobatici alla fine. Poi, abbastanza presto, abbiamo iniziato il combattimento con i bastoni, come vedi qui, in questa foto, guarda. Questi li abbiamo fatti molto a lungo. Lo chiamavamo "Ah, Ih", non so se li conosci, erano così: si fanno in coppie, e tu devi dare un colpo con il bastone verso la testa dell'altro, mentre l'altro si piega per non essere colpito, oppure alle gambe, e l'altro salta. E quando miri alla testa devi gridare "Ih", quando colpisci verso le gambe gridi "Ah". Il grido è un segnale per l'altro, ma il colpo lo devi dare davvero, con forza. E poi dovevamo correre e fare una capriola. Dopo un anno, ero diventata piuttosto brava, fisicamen-

te. In *Ornitofilene* riuscivo a fare un monologo rimanendo in piedi sulle spalle di Tor.

Poi, a giugno del '66, ci siamo trasferiti da Oslo, in Norvegia, a Holstebro, in Danimarca, e subito dopo c'è stato un seminario con Grotowski nella nostra nuova casa. A Oslo non avevamo una sede. Era estate, e ricordo che anche noi insegnavamo: acrobatica, e i combattimenti con i bastoni.

Non mi pare di aver partecipato a questo lavoro con Grotowski, per me i suoi seminari non sono stati così cruciali come per Torgeir. Credo di aver solo osservato. No, per me c'era stato un altro momento più importante legato a Grotowski, ma non con lui, ed è stato quando eravamo ancora a Oslo, e siamo andati al suo primo seminario fuori dalla Polonia, a Skara, in Svezia.

Grotowski era venuto con Rena Mirecka e un altro attore, forse Cieślak, non sono sicura. Ricordo invece che Anne Trine e io siamo andate nella scuola dove doveva esserci il seminario, abbiamo aperto la porta, e c'era Rena Mirecka che faceva gli esercizi di "plastica" e ci ha guardato con occhi che volevano uccidere... Abbiamo fatto un salto, così! Mamma mia, non lo dimenticherò mai. Da allora quando penso agli esercizi di plastica mi viene in mente sempre lei, la Mirecka. Lei è stata un esempio così importante, per me. Dopo l'abbiamo vista lavorare, faceva il serpente, con le mani, così... come un cobra... sono tutti gesti di Rena Mirecka... [*Con le mani mostra il training "da cobra" di Rena Mirecka, con gli occhi il suo sguardo fulminante*].

Negli ultimi anni ho ripreso a fare training, e mi sembra un privilegio riuscire ancora a farlo di nuovo, ancora per un po', un dono. E sento che quello che mi piace di più è proprio la plastica, e mi viene tutto da Rena Mirecka, che aveva un modo di muoversi... così forte. Dura. Mi colpì, è stato come trovare un mio filo, il mio modo... Più tardi ho fatto un po' di kabuki, avevo visto un film, e l'ho fatto perché anche lì c'era questo modo di muoversi con una forza particolare... duro. Emanava una sensazione come di minaccia, è un tipo di movimento "pericoloso". E mi viene da lei.

Sai: penso che ogni attore, ogni persona, ha alcune cose che gli piacciono di più, non tutto va bene per tutti. A me piacevano i combattimenti, l'acrobatica, per quel che riuscivo a farla. E il karate. Venne un americano, Stanley Rosenberg, e ci ha insegnato esercizi di karate. E io li uso ancora, questi esercizi, anche se sono difficili da fare. Devi tenere

il piede a quarantacinque gradi, e devi fare proprio gesti precisi. Anche le camminate alla Marcel Marceau sono difficili per una persona che non le ha mai fatte prima.

Ma più di tutto mi piaceva Rena Mirecka, e proprio la ringrazio. Era bellissimo anche vedere Ryszard Cieślak che faceva gli esercizi di plastica, ma lo ha fatto più tardi, non tanto in questo nostro periodo iniziale. Ma per me l'esempio fondamentale è stata Rena.

E poi ogni persona rielabora a modo suo quel che l'ha colpita di più. Rimane qualcosa – un'immagine, non so. Un'impronta. A me è rimasta un'immagine "pericolosa"... non so. Forse viene da quella prima volta che ho visto la Mirecka. Ma è stata importante, per me, anche dal punto di vista del lavoro, mi ha fatto capire. Anche è importante per me, lo spiego quando insegno, non fare movimenti con il viso durante il training, è il corpo che deve parlare. Mi piace che ogni tanto il corpo sia "pericoloso" nei movimenti. Ed eccitante.

C'è un'altra cosa che mi piace, e quella non viene dalla Mirecka, e sono i salti. Doveva essere il '68: c'è una nostra fotografia di salti. Mi piace moltissimo, saltare. Adesso quando faccio il training ci sono dei momenti... quando si è in velocità, e puoi bloccare la velocità e spostarti nello spazio. E poi saltare. Per me è la cosa più bella. Il salto ha qualcosa di magico.

MIRELLA SCHINO: Ma perché?

ELSE MARIE LAUKVIK: Se tu vedi il balletto Bol'soj cosa ti piace di più da vedere? I salti, perché sono la cosa più drammatica. Anche per l'attore. È bello, è un po' come volare. Come quando scio, e faccio lo slalom. Non sono molto brava a saltare, ma i movimenti un po' rischiosi sono i più affascinanti.

MIRELLA SCHINO: Questa cosa che dici, del corpo pericoloso, è bellissima. È importante, dà un'idea tutta diversa del training, di quello che si può insegnare all'attore.

ELSE MARIE LAUKVIK: Se provo a guardare me stessa quando faccio training, la cosa più interessante è la differenza rispetto a quella prima volta, quarant'anni fa. Adesso ho il coraggio di seguire quello che sento. Salto, ballo, faccio quello che ho voglia di fare. Mentre quella volta, quarant'anni fa, mi sembrava che dovessimo fare le cose "giuste", gli esercizi, e imparare la tecnica. L'attore si preoccupa troppo di quello che è giusto, che è sensato. Di seguire i principi corretti. Adesso, quando faccio il training, non mi importa. Lo faccio solo per me, è come

buttarmi in un universo, con la musica. Faccio cose “magiche”, cioè cambio una cosa, scopro una cosa. E questo è magico. Il training fa apparire cose.

E poi mi diverto. Non soffro. Non soffro [*me lo grida, ma ridendo*].

PIERANGELO POMPA: Tutti gli esempi che hai fatto sono di cose che ti ho visto fare, sono le cose che ancora ti piacciono: le camminate di Marcel Marceau, le camminate del kabuki, il karate, lo “slow motion”, la campana, sono proprio le cose che fai ancora, il serpente... sono le cose che ti piacciono e che ti sono rimaste.

ELSE MARIE LAUKVIK: Ognuno di noi attori dell’Odin ha un suo modo di muoversi. Ogni tanto vedo negli allievi una preoccupazione, sono preoccupati, come lo ero io una volta, e si chiedono: “Ma cosa è giusto fare?” Oppure: “cosa vuole il regista? Cosa si aspetta il pubblico?”. Sono preoccupati, e si chiedono se è giusto o non è giusto, se è solo tecnica, se sono bravi o no, invece di dimenticare tutto questo, di buttarsi, buttarsi in un altro universo, per scoprire le cose che per te sono importanti, scoprire cos’altro può apparire.

SOFIA MONSALVE: Nei periodi in cui stavi creando materiali per uno spettacolo, non sentivi mai una carenza – non ti dicevi mai: devo proprio lavorare su questo perché mi servirà per lo spettacolo?

ELSE MARIE LAUKVIK: No, io no. Mai. Invece sono stata un po’ in crisi subito prima di *Min fars hus* [La casa del padre, 1972–1974]. Forse cominciavo a trovare il training un po’ noioso. Farlo per ore e ore mi annoiava. Annoiarmi non mi piace, io ho bisogno di scoperte, della catena di associazioni, ho bisogno di fare un viaggio magico nello spazio e nello sconosciuto. Se questo non c’è, allora mi annoio. Forse per questo avevo difficoltà a seguire i pedagoghi, come Ingemar Lindh, stare lì per ore a guardare... e la mente non c’è. Forse per questo non sono mai stata brava nel training come lo sono Roberta [Carreri], o Iben [Nagel Rasmussen].

Il periodo dei trampoli, poi, mi ha rovinato la schiena, e non ce la facevo più, fisicamente, e questo è triste. Poi mi sono ammalata, nel 1987, e non potevo più fare tutte e due le cose nello stesso giorno, non potevo fare training e poi fare spettacolo la sera, come gli altri. Non ce la facevo. Forse per questo c’è stato un buco nello sviluppo del mio training, non ce la facevo.

Ma, tornando indietro, quando ho cominciato ad annoiarmi, ho fat-

to un anno sabbatico, e quando sono tornata ho visto gli altri lavorare con i bastoni e con la velocità. Senza il peso della tecnica, della logica, e mi è piaciuto, mi è piaciuto molto. Perché dopo *Min fars hus* è cominciato un tempo un po' diverso, c'è stato un po' di caos, le regole erano cambiate, c'era un clima nuovo. Iben era diventata molto brava nel training. Usava la velocità. E per me era molto affascinante da vedere, era come nella danza, si potevano usare ritmi diversi, forze diverse. Lei ha dato una grande spinta per lo sviluppo del training.

Era tutto diverso, e mi ha ispirato e questo è importante: vedere cosa fanno gli altri, ed esserne ispirata. Ho fatto training fino al '79, ma a quel punto ero malata, ed era troppo duro. Ero in un periodo molto creativo, ma col training non ce la facevo e questo era brutto, perché in realtà farlo mi divertiva, ma non ce la facevo. Così ho cominciato a odiarlo. È stato durante il periodo de *Il Vangelo di Oxyrhincus* [1985–1987], l'ultimo spettacolo che ho fatto con tutto il gruppo. Ero malata... volevo fare training e non potevo. Ecco perché il fatto di poterlo fare di nuovo oggi, alla mia età, mi sembra un privilegio. Ho ripreso qualche anno fa... non so, non ricordo mai le date... almeno da quattro anni.

MIRELLA SCHINO: E adesso quando fai training che cosa fai?

ELSE MARIE LAUKVIK: Quando faccio training? Vuoi vedere?... Ma non so, vestita così... Non so, è tanto che non lo faccio... Va bene, ma allora adesso non dovete più filmare. Oppure filmate ma poi guardiamo tutto e decido io cosa usate... faccio la censura! [*Else Marie fa venti minuti di training con la musica e le due ragazze del gruppo di ascolto, Valentina Tibaldi, che sta lavorando con me agli archivi e Sofia Monsalve, che sta lavorando con l'Odin per il nuovo spettacolo, La vita cronica. Il training fatto da tutte e tre insieme è molto bello, si percepisce una grande gioia. Alla fine Else Marie mi dice: "Sei contenta, signora? La prossima volta faccio training con te"*].

MIRELLA SCHINO: In un seminario come fai, prima spieghi i diversi elementi e poi fai mescolare tutto quanto?

ELSE MARIE LAUKVIK: Quello che faccio è soprattutto fare training insieme ai partecipanti. Per esempio, posso dare un tema come "Adesso siamo in una foresta". E poi se non funziona, o se mi va, posso cambiarlo. L'ultima volta è stato molto bello, lavoravo con una ragazza sudamericana, abbiamo lavorato su un tema per tutt'un'ora. Devo essere molto concentrata, e in forma, e allora è un po' come un'improv-

visazione. È molto importante per un attore, e può essere molto bello, è come un viaggio nello sconosciuto, nello spazio. Il training... ma per me è soprattutto un modo per far apparire cose magiche. Nella mente, voglio dire, per chi lo fa: mondi mentali, mondi magici. Come posso spiegarvi? È come essere in un posto che cambia, che fai cambiare attraverso i tuoi movimenti, e al tempo stesso, quando ci sei dentro, puoi inventare storie e viverle – per esempio: siamo tutti pupazzi, come in *Petruška*, o come ne *Lo schiaccianoci* – tutto è possibile. Il training di composizione è davvero molto vicino a un'improvvisazione. Come base bisogna riscaldare il corpo e fare ogni giorno dei movimenti precisi. [*Poi Else Marie tira fuori alcuni vecchissimi quaderni di appunti dei primi anni, e ce li mostra*]. Guarda questo quaderno, questi sono i pesci che saltano nel mare, questa è biomeccanica, c'è il pesce, l'asino. Sì, questo deve essere il quaderno di biomeccanica. Qui c'è scritto: "l'attore deve essere vuoto". Ma senza contesto non capisco più niente neppure io.

MIRELLA SCHINO: Qui c'è scritto "Barba". È qualcosa che stava dicendo Eugenio?

ELSE MARIE LAUKVIK: Dice: "Perché lavorate? Non serve a niente, dovete trovare gli impulsi dentro di voi". Ritmo. Sì probabilmente stavamo facendo le catene di esercizi, abbiamo deciso come farle e le abbiamo appuntate, per ripeterle, come una partitura. Ecco la caduta del paracadutista che ci ha insegnato Eugenio, il salto del circo, cadere in avanti. A me piaceva fare il salto della tigre, quello che si fa in due. Adesso però non voglio farlo.

MIRELLA SCHINO: Non c'è neppure il tappeto.

ELSE MARIE LAUKVIK: Si può fare anche senza tappeto... piano piano.

*[Else Marie Laukvik è nata nel 1944 a Oslo, in Norvegia. È stata una dei cinque giovani che hanno accettato di lavorare con l'allora sconosciuto Eugenio Barba a Oslo nel 1964 e ha poi seguito il gruppo a Holstebro, in Danimarca. Ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin fino a Il vangelo di Oxyrhincus (1985-1987). Dopo, pur continuando a far parte del gruppo, ha lavorato per i suoi molti altri progetti: per esempio è stata regista per il Teatret Mar-quez di Aarhus, in Danimarca, dal 1981 al 1991 e dal 1993 al 2004; attrice, con il Teatro tascabile di Bergamo (Italia), nel 1996; regista*

*freelance con Munin Teatret (Danimarca) nel 1997, con il Teatro Actores Alidos (Italia) nel 1999, con il Rogo Teatro (Italia) nel 2002, con l'Associazione Culturale Teatro dell'Albero (Italia) nel 2003. Ha fatto regie teatrali anche in Turchia, USA e Colombia: nel 2013 Caveflowers – poi Seagreen Story (con Hazal Selçuk, Turchia), e, nello stesso anno, Metamorphosis (Samka Teatro, Italia/Colombia); nel 2014 Arctic Hysteria (con Abi Basch e il Kinderdeutsch Projects, San Francisco, USA) e KNOTS – Regole per essere felicemente infelice (con Julia Filippo, Itinera - Arte en expansión, Italia/Messico); nel 2019 Flor de Mármol (con Mérida Urquía, Mi Compañía Teatro, Colombia). Per l'Odin Teatret Else Marie ha creato nel 2004 I miei bambini di scena, uno spettacolo autobiografico. È protagonista di Memoria (1990), regia di Eugenio Barba, “due storie a lieto fine dai campi di sterminio”, e poi de La casa del sordo (2020), uno spettacolo su Francisco Goya.]*

Gennaio 2024

Cara Mirella,

sono passati tanti anni dall'intervista del 2009. Non voglio leggerla. Mi annoierebbe. Io non vivo nel passato, vivo tutta nel presente, e un pochino nel futuro. O forse moltissimo nel futuro! Forse sì o forse no? C'è un costante dialogo con me stessa nella mia vita artistica! È come giocare agli scacchi con sé stessi.

Adesso, devo ripassare il testo dello spettacolo su Goya, *La casa del sordo*, in spagnolo, per Città del Messico, e fra un po' dovrò farlo con l'italiano, per Milano. Se andremo in Romania dovrò risvegliare la versione in inglese. Se dovessi farlo Norvegia, a giugno, dovrei imparare una versione tutta nuova, in norvegese. *La casa del sordo* è uno spettacolo che mi fa lavorare continuamente, è una sfida continua. E intanto lavoro con Eugenio e l'Odin Teatret per il nuovo spettacolo.

Ho un rispetto enorme per Eugenio e Julia [Varley] che lavorano senza mai fermarsi, mostrando una dedizione completa al lavoro e ai compagni dell'Odin Teatret.

*Memoria* (che ho fatto in cinque lingue) per ora è in pausa. Frans [Winther], che mi accompagnava nello spettacolo con il violino, si trova a Copenaghen in una casa per anziani – dove organizza incon-



tri di poesia con musica. Elena [Floris], che è stata l'altra mia musicista, dopo di lui, ha avuto una bambina, Anita, bellissima, e voleva una pausa (ma è sempre interessata a fare *Memoria*, quindi non è una storia finita). Ho presentato in Polonia ad agosto la mia dimostrazione spettacolo, *I miei bambini di scena*, che faccio in quattro lingue, ma ora anche la dimostrazione è in pausa fino alla prossima estate quando faremo una "Odin Home" e un Transit Festival. Le faremo in un bel posto a Ringkøbing, visto che ora non possiamo più farle in quella che era la nostra casa a Holstebro. Stiamo lavorando a molte cose, io quest'estate sono stata per esempio in Italia a lavorare con il mago Bustric. E poi ho continuato a sviluppare il lavoro fatto con lui con l'aiuto di Eugenio. All'inizio, quando siamo andati via dalla vecchia sede, lavoravamo a casa di Eugenio, oppure da Rina [Skeel] e Ulrik [Skeel]. Più tardi in una sala che chiamiamo "La clinica", perché si trova nell'ex-ospedale di Holstebro. Lì stiamo provando un nuovo spettacolo: *Le nuvole di Amleto*. Siamo: Julia, Ulrik, Rina, Antonia [Cezara Cioaza], Jakob [Nielsen] e io. Antonia e Jacob sono allievi all'Odin Teatret da un anno, Eugenio ha lavorato con loro, e anche io, su training e composizione. All'inizio nello spettacolo c'era anche Tage [Larsen], ma ora non più. Julia ha finito un suo nuovo spettacolo, *Compassion*, sempre con la regia di Eugenio. E intanto loro due fanno tantissimi viaggi, conferenze, seminari intensivi. In Danimarca diciamo: "giù il cappello!" quando vogliamo mostrare grande rispetto e grande ammirazione. La loro generosità artistica è impressionante.

Ed ecco finita la mezza pagina che mi avevi chiesto!

Cara Mirella, ho capito benissimo che volevi saperne di più a proposito del divorzio fra Odin Teatret e Nordisk Teaterlaboratorium. Lavorando con Eugenio Barba la realtà teatrale cambia, si sviluppa sempre velocissima. È molto più di una sfida artistica. Riprendere così, da Zero – anche senza una lira – crea nuove situazioni, nuovi risultati. È come lavorare con e nella natura: ci vuole una nuova biodiversità!



II  
Torgeir Wethal  
1964

[*Dall'intervista del 16 settembre 2009*]

Ti ho portato questi elenchi degli esercizi dei primi anni, però non sono quelli dei primi giorni di lavoro, c'era un altro quaderno che non trovo più. A prendere appunti sugli esercizi abbiamo cominciato quasi subito – si faceva così al Teatr Laboratorium, era una delle tradizioni che Eugenio si è portato dietro da Grotowski. Più tardi, quando Eugenio non seguiva più il training e abbiamo cominciato a lavorare da soli, eravamo diventati proprio molto bravi a prendere nota di ogni novità: cosa che voleva dire fermarsi, sedersi per terra, e scrivere per una mezz'ora... [*ride*]. Il training è duro. È faticoso, ed era diventato molto più duro da quando Eugenio aveva smesso di venire in sala. Non solo perché la sua presenza era importante, ma perché lui sviluppava continuamente tutto ciò che succedeva, trasformava il lavoro sulla base di quel che gli veniva in mente guardando. Cambiava, fermava, interrompeva, arrivava con nuovi principi.

Quando ho iniziato, avevo già alle spalle esperienze di attore, ma non avevano avuto niente a che fare con il corpo, quelle erano “teatro”. Non c'era un livello fisico consapevole, per gli attori di allora. Ricordo – ero ragazzo – un attore che mi aveva molto colpito: doveva aver studiato danza. Non faceva mai prime parti, ma lavorava continuamente, in tutti i tipi di spettacoli, ogni volta che c'era bisogno di un tipo più vivace, divertente. Faceva di tutto, dall'Opera alla commedia o alla tragedia. Mi aveva colpito.

Ho sempre guardato molto i filmati con attori di varietà, di cabaret, anche da giovanissimo. Se ci ripenso oggi, mi rendo conto di quanto alcuni di loro, i migliori, in realtà usassero il corpo. Sicuramente non ne erano consapevoli, non ci pensavano da un punto di vista tecnico, seguivano altre logiche. Ma avevano questa esperienza e capacità che li faceva “diversi”.

Per esempio, in un vecchio filmato c'è uno di questi attori che entra. Normalmente si entrava così [*si alza per mostrare il movimento*], invece lui entra, e si blocca così [*mostra il gesto*] creando una serie di

tensioni, di aspettative, già solo per il fatto che questo, in genere, “non si fa così”. Oggi può sembrare una cosa banale ma era molto efficace, e anche estremamente... netta.

Sono stato un attore ragazzo con il mio primo maestro Erik Trumler<sup>3</sup>. Lui divideva i ragazzi in tre fasce d'età: coi bambini lavorava giocando, ma dando sempre una struttura a quel che faceva. Coi “giovani” lavorava come si lavorava normalmente in teatro, solo con un'altra qualità e un altro livello di fantasia. Andava molto bene, per quel che ho visto. Invece il lavoro con gli adulti, che erano soprattutto insegnanti, non funzionava. Non era capace di eliminare il livello più grossolano, la sovra-espressività, le “facce”. E non solo. Aveva un grande senso musicale, che lo guidava nel comporre le scene. Nei gruppi di teatro che facevamo a scuola, però, si lavorava come lavoravano tutti i registi. Si iniziava dalle prove a tavolino, quelle in cui si legge il testo, tutto come si fa di solito. Anche le altre indicazioni che dava, oltre alla pura organizzazione dello spazio, erano quelle che si usavano allora in teatro, più o meno psicologiche, indicazioni anche molto semplici. Per esempio: “Con rabbia!”.

Poi ho incontrato Eugenio. Ci siamo incontrati due volte, mi pare, una da soli, e poi una con tutto il gruppo degli interessati. A questo secondo incontro arrivò portando con sé Jens Bjerneboe<sup>4</sup>, ci disse che avrebbe messo in scena con noi un testo che Bjerneboe ci avrebbe dato. Della sua esperienza in Polonia, invece, mi sembra abbia parlato la prima volta, quando l'avevo incontrato da solo. Ricordo, credo che fosse proprio al primo incontro, di avergli sentito raccontare di un attore che poteva rimanere su una gamba per dieci minuti, facendo un monologo. Era uno spettacolo di Grotowski, il *Doctor Faustus*.

La prima volta mi aveva telefonato e ci siamo incontrati in un ristorante. Mi aveva mostrato fotografie di esercizi, come quelli per gli occhi del Kathakali, o alcuni esercizi acrobatici del Teatr Laborato-

<sup>3</sup> Torgeir Wethal ha parlato dell'inizio del lavoro con l'Odin (soprattutto per quel che riguardava le improvvisazioni) e del lavoro precedente all'Odin in *Frammenti del mondo di un attore*, «Teatro e Storia», n. 6, aprile 1989, pp. 107-144.

<sup>4</sup> Cfr. nota 2. Ma ripeto: Bjerneboe era un autore di primo piano, amato, discusso, problematico. Il fatto che Barba l'avesse portato con sé gli conferiva immediatamente uno status particolare, particolarmente importante, in quegli anni, per uno straniero.

rium. Cose pazzesche, non sembravano avere niente a che fare con il teatro. Anzi, nessuno mai aveva sentito pronunciare prima la parola training – training fisico, o altro – a proposito della formazione dell'attore. Quando abbiamo cominciato il lavoro facevamo cose varie, ognuno insegnava quel poco che sapeva, uno di noi aveva fatto un po' balletto, altri un po' di ginnastica... Per esempio, un esercizio poteva essere mettersi con le gambe dritte, e le mani sotto i piedi, facendo suoni strani. Poi, più avanti, questo tipo di esercizi si sono sviluppati come forme di composizione relative al corpo. Per esempio: usare le gambe come un uccello mentre la testa viene usata come lo farebbe una gallina e il torso come... Il lavoro sulla voce era diretto da Eugenio, si basava su quel che lui aveva imparato in Polonia, solo anni dopo sono nati esercizi che abbiamo inventato noi, partendo da qualche sua idea.

Potevano essere cose relativamente semplici, ma per me allora niente era semplice, ero un vero pezzo di legno, benché così giovane. Sapevo correre, saltare, nient'altro. Quando si facevano gare di atletica a scuola, mi ero occupato dell'organizzazione, e quindi non le facevo. Avevo trovato un microfono nell'ufficio di mio padre, serviva per la segreteria telefonica, era uno dei primi sul mercato. Lo attaccavo all'amplificatore della radio e potevo dirigere tutto l'evento.

Altri esercizi che facevamo venivano dal lavoro del Teatr Laboratorium. Eugenio li ricordava, ma non ne aveva esperienza a livello fisico, sul proprio corpo. Sapeva insegnare molto bene, ma non aveva idea di come far trovare l'equilibrio, di come far lavorare il bacino... Gli esercizi quasi sempre erano acrobatici, spesso in coppia. Impararli richiedeva molto tempo, non sapevamo nulla, le prime volte dovevamo trovare noi tutte le regole. Ho impiegato due anni per imparare cose che ora posso insegnare al più difficile degli allievi in due giorni e mezzo.

Queste esperienze così lente e difficili possono sembrare assurde, ma è proprio lì che ho imparato quel che oggi mi è più utile per insegnare, o per il mio lavoro di ricerca di attore, e lo è proprio perché l'ho imparato così lentamente. Forse quando imparare è un processo troppo veloce il corpo non capisce davvero, non rimane nessuna vera esperienza, a parte la frustrazione di non capire nulla. Non dico che sia sbagliato insegnare nel modo in cui lo facciamo oggi, sarebbe assurdo impiegare altrettanto tempo quanto ne è servito a noi per le cose più elementari. Però quando ci riesci è una vittoria incredibile. Ha avuto un senso.

Io partivo dal nulla, non avevo mai fatto nulla di fisico, i primi tempi il corpo faceva un male incredibile. Il locale dove lavoravamo era in una vecchia scuola. C'era una lunga scala per arrivarci e faceva un male... incredibile.

Fin da subito, però, non abbiamo fatto solo training. Venivano create piccole scene, cose semplici: "coffee party". Usavamo piccoli testi, anche questi molto semplici, inventati da noi, su cui poi lavoravamo, non ricordo come. Abbiamo iniziato subito un lavoro di études teatrali, molto semplici, ma solo in apparenza. Qualcuno lo ricordo ancora: entri in un bosco, passi attraverso una ragnatela, ne esci, cammini sulla terra bagnata, salti sulle pietre per attraversare un fiume... Poi l'étude veniva fissato [*cioè i movimenti venivano memorizzati e ripetuti sempre uguali*] ma continuando a svilupparne dettagli. Non ricordo nulla delle azioni, però le immagini le ricordo tutte. Erano come viaggi [*si ferma per ricordare*]. Sono piccole cose, ma ti danno una esperienza enorme, se continui. È un modo di lavorare con un altro tipo di parole, e con altre parti del cervello, rispetto a quando si lavora su problemi tecnici, o sulla creazione di esercizi. Naturalmente c'era anche il lavoro puramente tecnico, quasi ginnico, per esempio gli esercizi che chiamavamo biomeccanica, li abbiamo chiamati così per parecchi anni, prima di scoprire cosa fosse davvero la biomeccanica.

Nel frattempo, quasi tutti gli altri se ne erano andati, perché era un lavoro troppo duro. O forse perché non capivano cosa stessimo facendo.

Neppure io pensavo di rimanere, all'inizio. Mi ero semplicemente detto: perché no, è un buon modo per usare questo anno, dopodiché posso riprovare ad entrare nella scuola di teatro. Eugenio ha sempre raccontato di aver reclutato attori respinti dalla scuola di recitazione, ed è vero, ma a me avevano detto solo di riprovare l'anno successivo perché ero troppo giovane. Dalla scuola ero stato indirizzato a piccoli lavori per film e altro. Cosa che ha irritato Eugenio terribilmente, perché almeno uno di questi lavori si è incrociato con l'inizio dell'Odin ed è continuato parallelamente per un po' di tempo.

Per anni mi sono chiesto perché fossi rimasto. Certo è cresciuta una fiducia in quello che stava facendo, nel modo in cui lo stava pensando. E c'era una grande fascinazione, Eugenio era estremamente affascinante, allora, convincente, anche se la disciplina era molto dura, e non era quello a cui eravamo abituati. Però eravamo tutti parte di una

stessa generazione, l'ultima di quelli che si alzavano in piedi quando entrava un insegnante nell'aula. Cosa che rapidamente è sparita. Sarebbe stato sicuramente molto più difficile, per Eugenio, far accettare le sue regole se avesse iniziato anche solo cinque anni dopo.

Però faceva capire il perché, di quella disciplina.

In parte il fascino di Eugenio veniva anche dalla sua prima mossa, geniale, quella di presentarsi con Bjørneboe, uno scrittore per cui tutti avevamo un grande rispetto, o quanto meno io, prospettandoci di lavorare su un suo nuovo testo. Bjørneboe seguì anche qualche prova.

Abbiamo fatto nascere l'Odin Teatret ufficialmente il primo ottobre – ma penso che in realtà fosse il dieci. Eravamo rimasti in cinque o sei, credo, dei quindici partecipanti originali. Eugenio è arrivato con una proposta di nome, e abbiamo iniziato a pagare venti corone a settimana, o forse al mese, non ricordo più, per avere soldi per poter pagare l'affitto del locale. Si lavorava a mezzo tempo, l'altra metà della giornata la usavamo per guadagnare qualcosa. Non ricordo quando è stato, probabilmente quando abbiamo cominciato a lavorare in modo impegnativo per lo spettacolo, ma abbiamo presto capito che non ci si poteva dedicare al teatro solo mezza giornata. Del resto, noi attori eravamo tutti giovani, abitavamo a casa e avevamo da mangiare. Eugenio invece si cercava dei lavori da fare la mattina presto, prima di cominciare.

Tra noi non c'erano rapporti che potresti chiamare di amicizia, ma uno degli altri attori, Tor [Sannum] era un mio vecchio amico, dai tempi della scuola, avevamo provato a entrare nella scuola teatrale insieme, ci vedevamo sempre, anche alle feste. Devo averlo portato io al primo incontro collettivo con Eugenio. O forse il suo nome era nell'elenco dei giovani rifiutati dalla scuola teatrale. Il mio no, come ti ho detto.

Probabilmente Tor e io abbiamo parlato molto tra di noi di Bjørneboe, anche se non lo ricordo. E credo che più tardi avessimo discusso insieme se rimanere o no. Ma quello che invece ricordo bene è la fiducia crescente, di tutti, il fatto di cominciare a pensare "Mi piace. Ci credo". E questo è aumentato al punto che, un anno dopo, quando si è ripresentata la possibilità di entrare nella scuola teatrale, solo una di noi ci ha provato. Avevamo finito il lavoro per *Ornitofilene* in cinque, lei è andata via, e abbiamo dovuto ricominciare da capo, dopo l'estate. È strano, e forse era un po' stupido, a ripensarci, ma davvero non so se ci sentissimo isolati. Semplicemente non avevamo tempo per pensarci. Lavoravamo verso un risultato. Abbiamo cominciato molto presto, fin

dal primo anno e mezzo, a mostrare di tanto in tanto il lavoro ad amici di Eugenio o a gente che lui conosceva. Un giornalista norvegese, buon amico di Eugenio, e più tardi anche nostro, disse: “A me piace moltissimo quello che fate, ma non mi verrebbe mai in mente di pagare qualcosa per vederlo”. E naturalmente aveva ragione. Era quasi impossibile vendere il nostro lavoro in Norvegia. Abbiamo trovato qualche posto dove fare lo spettacolo e abbiamo perfino guadagnato qualcosa, ma non era facile. In Danimarca è stato un po’ più facile, ma anche perché c’era Christian Ludvigsen [studioso danese, poi consigliere letterario dell’Odin], e tutto l’ambiente intorno a lui, l’Università... In Danimarca tutto l’ambiente intellettuale – artistico, più che teatrale – era molto vivace, molto più di quello norvegese. Forse non lo dovrei dire, perché non sono affatto sicuro di aver ragione.

La situazione teatrale di Oslo non era particolarmente aperta, che io ricordi. Qualcuno aveva invitato Marcel Marceau, tutti noi lo vedemmo, e vedemmo anche un gruppo coreano. Ci fu una tournée di Grotowski, ma quella l’abbiamo organizzata noi, l’ha voluta Eugenio. C’era però un teatro dialettale norvegese che aveva un direttore più vivace e curioso, e lui invitava ogni tanto qualche pedagogo. Il che era veramente strano, in quel periodo. Hanno invitato anche qualche insegnante di pantomima.

Tutto quel che siamo riusciti a organizzare noi è stato fatto a partire da amici di Eugenio o da persone che aveva conosciuto andando in giro cercando chi poteva pubblicare i suoi articoli, per far conoscere Grotowski, prima di far nascere l’Odin. Era rimasto in contatto con questi intellettuali, li ha usati anche come primo comitato di redazione della rivista [«Teatrets Teori og Teknikk»]. Era una specie di rete interscandinava di amicizie, ha funzionato anche per la Finlandia, dove abbiamo fatto una tournée. È così che è stato fatto il filmato televisivo – noi non facevamo assolutamente mai filmare, neppure fotografare, i nostri lavori, ma ci servivano i soldi per tornare a Oslo, perché non si poteva tornare se non si prendeva il traghetto. Fortunatamente, si può dire oggi, perché così è rimasta una testimonianza importante.

Per la tournée in Danimarca ci aveva aiutato Ole Sarvig, lo scrittore danese che poi ha fatto il testo di partenza per il nostro secondo spettacolo, *Kaspariana* [1966-1969]. Era amico di altri organizzatori, e voleva portare questo spettacolo in una Højskole, una scuola popolare d’arte. Nella Højskole, però, non potevano pagarci il prezzo giusto.

Eugenio era in Norvegia, e allora, in quanto cassiere, ho deciso io, ho detto che sì, il loro prezzo andava bene. Un'altra fortuna: così abbiamo fatto lì lo spettacolo, Iben lo ha visto, ed è stato il motivo per cui è voluta entrare da noi, all'Odin. Ecco che risultati può avere il fatto di essere cassiere!

Quando ho parlato con coloro che hanno visto *Ornitofilene*, magari dopo venti anni che lo avevamo fatto, ho incontrato molte persone che ne hanno parlato come di un punto di svolta, qualcosa che segnava un capovolgimento in loro. Il lavoro era iniziato quasi subito, dopo le prime esperienze di improvvisazioni individuali, che io non ho mai considerato come parte del training. Erano qualcosa che non si poteva "insegnare", perché tutto partiva da immagini interne. Ho già raccontato la mia prima improvvisazione. Eugenio mi ha spiegato a lungo. Era chiaramente un lavoro che aveva visto fare nel teatro di Grotowski, sapeva bene che tipo di cose si potevano suggerire per far sviluppare immagini interne. Mi aveva detto anche: "Trovati una posizione comoda e prenditi il tempo necessario prima di iniziare". E io mi sono sdraiato per terra, e credo di essere rimasto lì immobile per più di un'ora, facendo un viaggio interno fantastico [*ride*]. Amici che hanno avuto una esperienza di vita molto diversa dalla mia non hanno mai fatto un viaggio così! In seguito, naturalmente Eugenio ha imparato a spiegare come queste immagini dovessero manifestarsi anche nello spazio, e lentamente si è sviluppato questo mondo, questo modo di pensare in improvvisazioni individuali, molto individuali. Per parecchi anni, almeno per me, non so per gli altri, era un lavoro che facevo tenendo gli occhi chiusi. Per cui era molto difficile cominciare poi a usarlo per il lavoro per lo spettacolo. Non era solo mettersi in relazione con gli altri ad essere difficile, quanto proprio orientarsi, vedere lo spazio reale e allo stesso tempo tenere vivo quello interno, cosa molto più facile da fare a occhi chiusi.

Ma quello che volevo dire – mezz'ora fa – era che, quando si iniziava il lavoro sullo spettacolo, c'erano due modi di pensare, uno "freddo" e uno "caldo". Quello "freddo" riguardava il lavoro delle costruzioni o composizioni, potevano essere composizioni del gruppo o composizioni di azioni. "Composizione" poteva essere mille cose diverse, anche i modi di camminare in situazioni diverse, che tipo di passi usare, eccetera, sempre però in relazione con qualcos'altro: non solo camminare, ma camminare ad esempio come se la terra fosse bagnata...



Con il tempo, facendo improvvisazioni, ti abituavi a reagire in modo molto differente con il corpo.

Per molto tempo non c'è stato un rapporto consapevole tra i due modi. Ma in realtà c'era.

Se uno guarda le foto [*le mostra*], ecco, queste sono di pantomima, questo lavoro ti insegna a usare le gambe e l'equilibrio in modo diverso. Ti insegna ad esempio, anche se non ne sei consapevole – alcuni miei colleghi non lo sono ancora – che non devi mai stare con tutti e due i piedi per terra, perché è noioso, e rende estremamente difficile agire, non riesci ad avere la *potenza* di un'azione, nel corpo. La pantomima è stata importante. Quando siamo arrivati in Danimarca abbiamo cominciato a lavorare con persone che la sapevano fare davvero, all'inizio Stanisław Brzozowski, un attore di Henryk Tomaszewski, che ha insegnato in uno dei nostri seminari d'estate, probabilmente non nel primo, credo nel 1967. E poi dopo Yves Lebreton e Ingemar Lindh [specializzati nel *corporal mime*, cioè nel mimo astratto]. Anche se non è durata molto, un paio di mesi, è una esperienza che ancora adesso sta alla base di tutto quello che faccio. È una cosa che si incorpora, diventa conoscenza incorporata quasi da sé, e poi la usi quasi ogni giorno. Il corpo imparava a lavorare in più direzioni allo stesso tempo. Se devo mostrare che tiro una fune non lo faccio più in modo “reale”, come facciamo qui [*mostra una foto*], ma mostro l'azione del tirare solo attraverso il modo in cui sposto il bacino in senso opposto [*lo mostra*]. Insegna moltissimo, il problema è che se non l'abbandoni in tempo si sviluppa come una tecnica indipendente. Da noi non è successo. Non è successo per me, e penso che non sia successo per l'Odin.

Il training teatrale – il nostro, quantomeno – è un'altra cosa. È del tutto diverso anche da quello dei danzatori. I danzatori imparano cose che sono state inventate da altri, non da loro. A noi, prima generazione di attori dell'Odin, questo non è mai accaduto, non abbiamo mai imparato cose a cui non eravamo arrivati da soli. Siamo stati coloro che pulivano il bosco, che aprivano la strada. E per farlo abbiamo impiegato molto tempo. Molte cose le abbiamo anche copiate, ma dovevamo comunque *inventare* come farle. Alcune cose le abbiamo anche imparate da persone che le sapevano fare – un paio di esercizi li abbiamo presi dai fratelli Colombaioni [*famiglia di clown italiani*], quando abbiamo lavorato con loro, ma... quasi tutto l'abbiamo inventato, e diventava anche un modo diverso di pensare.



Da questo punto di vista l'acrobatica è molto importante perché rompe il modo normale di pensare il corpo, e anche le sue capacità. Per alcuni diventa presto naturale, perfino un'abitudine. Per Iben, molto di quello che facevamo nell'acrobatica era facile, cose che faceva fin da bambina, giocando. Per me era molto difficile, ma poi si è sviluppata in modo abbastanza veloce, ed è diventata un campo estremamente libero, quasi un gioco. È fantastico quando arrivi al punto per cui puoi usare gli esercizi di acrobatica come esercizi di rilassamento. Un modo per rilassarsi tra due momenti in cui sei per aria. Per Roberta, invece, l'acrobatica è semplicemente sempre rimasta un incubo.

Sì, hai ragione, nel training c'era anche qualcosa che puoi chiamare una forma di piacere. Dopo i primi mesi al corpo era accaduto qualcosa, ed era un grande cambiamento. Prima non sapeva fare proprio nulla, a livello fisico, e poi era arrivato a fare le cose che Eugenio mi aveva mostrato in quel primo incontro al ristorante, quello in cui mi aveva fatto vedere fotografie di attori polacchi che sapevano “volare”. Arriva un giorno in cui sai volare anche tu e ti senti... bene [*ridono*]. E queste esperienze rimangono, fortissime, nel corpo.

### *Dopo i primi incontri con Grotowski*

Lavorare con Grotowski ha avuto un livello diverso di importanza per ognuno di noi, anche se per tutti era importante. Durante i primi seminari, l'ho già raccontato, quando Grotowski parlava a tutti i partecipanti, c'era uno, io, che stava sempre in prima fila, ascoltando e guardando tutto quel che poteva, e naturalmente scrivendo. Ma ero così concentrato sull'essere presente – e anche sul far vedere quanto ero presente – che in realtà... forse non sentivo una parola [*ride*]. Non ho nulla contro la gente che copia quello che vede negli spettacoli o nel training, purché lentamente siano capaci di svilupparlo e trasformarlo in qualcosa d'altro, che sia proprio loro. I nostri primi spettacoli erano pieni di citazioni dagli spettacoli e dei lavori di Grotowski, talvolta non ce ne accorgevamo neppure. Nei nostri seminari estivi per attori scandinavi, alla fine degli anni Sessanta, si era arrivati al punto che alcuni attori svedesi mi chiamavano “il piccolo principe” [*il riferimento è a Il Principe costante di Grotowski*]. È naturale, ero così pieno di cose che copiavo. Il punto è non fermarsi lì.

Abbiamo seguito quasi tutti i loro cambiamenti, e abbiamo preso centinaia di idee da loro, abbiamo preso e assorbito moltissimo, ma contemporaneamente sviluppavamo un nostro lavoro, spesso molto diverso. Già alla fine degli anni Sessanta, facevamo una catena di esercizi fisici con un ordine fisso, lavorando però sulla vita interna, sulla storia parallela. C'era una catena di esercizi, l'abbiamo chiamata "la catena del gatto": erano esercizi fissati, che ormai conoscevamo bene, per i quali non avevamo più bisogno di pensare a come farli, e allora tutto seguiva una storia personale, importante, profonda, nella quale tutte le azioni dell'esercizio erano tradotte in azioni vere, possiamo benissimo dire "tradotte", come si fa tra una lingua e l'altra. Quel che faceva la differenza era il *come* si faceva.

La stessa passeggiata nel bosco di cui ti ho parlato prima si poteva fare attraverso esercizi fissi, proprio come la posso raccontare attraverso parole che siano sempre le stesse, ma poi erano il modo di camminare, la velocità, i cambiamenti di intensità a farne cose completamente diverse. Quello che non ricordo è se già a Skara<sup>5</sup>, o solo a Holstebro, ma probabilmente anche a Skara, gli attori del Teatr Laboratorium avessero sviluppato gli esercizi plastici, che noi ancora non avevamo. Quello degli esercizi plastici era un training che poteva essere fisicamente duro, ma non lo era necessariamente, e aveva una dinamica molto diversa da quella del training fisico, fatto di verticali, ponti e cose così. Il training plastico era fluido in un altro modo, poteva seguire altri ritmi e giochi senza tutta quella resistenza tecnica. Potevano cambiare completamente, da attore ad attore, il ritmo, la velocità, l'energia con cui venivano eseguiti, proprio come erano diverse le improvvisazioni di ognuno di noi. Sicuramente per qualcuno è stato un lavoro molto astratto, un gioco fisico, o, potremmo dire, una musica fatta di azioni fisiche, perché si lavorava con tutti i possibili ritmi e pause. Per molti, però, era ben più di un gioco.

Con il tempo, in quella strana zona dove la stanchezza fisica si fonde e si mischia con il modo di pensare dell'attore, se l'attore continua e non si ferma, si sviluppava qualcosa che poteva diventare molto più personale, che traeva la sua acqua da quel pozzo privato dal quale tiri

<sup>5</sup> A Skara, in Svezia, nel 1965, era stato organizzato un seminario di Grotowski, con alcuni attori del Teatr Laboratorium e l'intero Odin Teatret. Ne ha parlato anche Else Marie Laukvik.

fuori cose tue, nascoste. La forma esteriore è fissata, ma il modo in cui tu le sperimenti dall'interno può avere una vita parallela, molto personale. Si vede qualcosa del genere nel film che ho fatto con Ryszard [Training at the Teatr-Laboratorium in Wrocław, 1972, regia di Torgeir Wethal, con Ryszard Cieślak, Malou Illmoni, Tage Larsen]. Verso la fine, quando Ryszard sviluppa da solo gli esercizi plastici, il training diventa qualcosa di completamente diverso, lui è di fronte a qualcosa che noi non possiamo vedere.

Nel girato questa parte era molto più lunga. Loro, gli attori del Teatr Laboratorium, avevano sviluppato un training un po' diverso, e avevano finito *Il Principe costante*. I due tipi di esperienza – e di espressione – si mischiavano completamente in Ryszard, quando raggiungeva quel livello di stanchezza – o di doppia vita – che a qualcuno che non sa potrebbe sembrare perfino una forma di trance. Era una parte molto bella, ma per ragionare sulla tecnica, e su come la tecnica potesse essere sviluppata, avrebbe solo creato confusione in chi non aveva esperienza. È stato necessario tagliarla, perché il film era sugli esercizi plastici, e questo diventava tutt'altro.

Mentre giravamo è arrivato un momento in cui gli esercizi erano completamente sciolti, completamente evaporati, può essere che esistessero come impulso nel corpo, ma il resto era come un'improvvisazione super-personale, bellissima, che però non c'entrava più col training, ed era anche chiaramente mescolata con la sua esperienza del *Principe costante*, c'erano alcune delle sue espressioni come Principe costante che venivano fuori. L'accordo che avevamo, con Ryszard e con Grotowski, era che il mio compito fosse difendere la situazione. Non so se ci sono riuscito. Come ha detto Grotowski, quando ho finito il film: "È molto bello. Pensa che avrebbe potuto essere vero". [Ridono].

Ricordo l'ultima danza dello spettacolo *Il libro delle danze* [1974-1980]: non poteva funzionare se non mi portavo a quel punto – puoi chiamarlo stanchezza, qualcosa per cui non ti controlli più – anche se controlli assolutamente tutto. Esercizi come la caduta finale [*sempre de Il libro delle danze*] ovviamente non puoi farli, se il corpo non ha imparato come farli. Ma se facevo invece la caduta che ci hanno insegnato i fratelli Colombaioni, quella giusta, che loro chiamavano il *pâté*, non era la stessa cosa. Riguardando il filmato di questo spettacolo mi sono accorto che in quella caduta non facevo nessuna cosa nel modo "giusto". Anche se non mi sono mai fatto male.

Te lo dico per spiegarti cosa succede nel cervello quando arrivi a quel punto. Per qualcuno era importante, perfino necessario arrivare a quel punto, a un tipo di stanchezza che non è stanchezza, che ti fa entrare in un'altra dimensione mentale, prima di cominciare un lavoro diverso, come se questa stanchezza fosse un punto di partenza da cui si può iniziare un lavoro più profondo, che non si basa sulle tecniche che hai appena eseguito. Per Cieślak forse non era neppure necessario arrivare alla stanchezza, lui probabilmente poteva entrare in quel mondo quando voleva – e avevo l'impressione che lo facesse fin troppo bene. Era molto di più uno spettacolo, aveva una direzione diversa da quella che era la mia – ma anche la sua – definizione del training.

Ho fatto training regolarmente per circa sette anni, dal '64 più o meno fino a quando ho iniziato a fare anche film, nel 1971 o '72. Dopo non più, tornavo ogni tanto in sala, ma solo per alcuni periodi. Poi ho diminuito ancora, e alla fine ho smesso completamente. Facevo solo quel tanto di allenamento necessario a imparare cose che potevano servire per gli spettacoli. Lavoravo anche sui film, avevo bisogno di più tempo, ma non era solo questo. Per altri è stato diverso – per Iben, che ha inventato una cosa tutta diversa, per Roberta, che ne ha fatto il suo “giardino”, un luogo dove inventare e coltivare cose per lo spettacolo o per il training, ma soprattutto cose *tue*. Ma io non riesco a scoprire più niente, sulla strada del training. Come se l'avessi percorsa fino in fondo.

*[Torgeir Wethal è stato attore, insegnante, regista cinematografico e teatrale. Era nato nel 1947 a Oslo, in Norvegia, è stato uno dei fondatori dell'Odin Teatret, è morto nel 2010. Ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin fino alla propria morte. È stato responsabile della produzione dell'Odin Teatret Film e ha diretto diversi film sugli spettacoli e i viaggi dell'Odin Teatret, oltre a film sulla formazione degli attori, tra cui documentari sul Mimo Corporeo di Étienne Decroux, sul Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski e sull'Odin Teatret. Ha seguito da vicino il progetto Regula contra Regulam in collaborazione con Raúl Izaia e il Teatro della Madrugada (Italia) e il Centro Grotowski (Polonia). Negli anni Novanta ha seguito la rete di gruppi teatrali Natasha Project e nel 2008 e 2009 ha lavorato con Roberta Secchi come regista consulente per uno spettacolo su García Lorca.]*

*Gennaio 2024*

Quando è stata fatta l'intervista da cui è stato tratto questo testo, Torgeir Wethal già sapeva di avere un grave tumore. Lo aveva annunciato qualche tempo prima ai compagni, stappando champagne. Ugualmente ha voluto aiutarci nel nostro lavoro, con una disponibilità – benché già fosse molto stanco – di cui gli siamo stati profondamente grati. Le interviste erano lunghe e faticose.

La sua morte ha avuto grandi conseguenze, anche se è difficile definire quali: non era una persona che si rendesse visibile, che parlasse molto o che si occupasse di cose specifiche. Centrale fin dal primo spettacolo, per decenni alter ego in scena del regista, Torgeir era un grandissimo attore, capace di comunicare quel senso di necessità, di essenzialità del teatro che è appannaggio degli artisti più grandi. Era un uomo molto bello, affascinante e affabile, di grande leggerezza di tocco, di lentezza notoria ed estrema in tutto quel che faceva. Era capace di una ironia e autoironia – anche in questa intervista – che è stato impossibile trasmettere alla carta. Non perdeva mai di vista l'essenziale. Consapevole della morte che si avvicinava in fretta, si è lasciato cogliere da essa apparentemente senza paura, durante le prove di uno spettacolo a cui ha lavorato tranquillamente fino alla fine, in mezzo ad analisi, cure mediche, vuoti di memoria. Eppure, al tempo stesso, l'impressione che dava era di non crucciarsi troppo per non poterlo finire. L'Odin lo ha concluso senza di lui nel 2011, l'ha chiamato *La vita cronica*, ed è stato uno dei grandi spettacoli del gruppo, per me il più grande degli ultimi decenni. Forse è un modo di ragionare più da amica che da spettatrice, ma mi sembra che il dolore per la sua scomparsa abbia regalato allo spettacolo uno spasimo in più. La vita del teatro si è poi richiusa sopra la ferita, apparentemente senza che ne rimanesse traccia.

Pure, dopo questa morte qualcosa è cambiato. Credo che Torgeir fosse il garante di quella gravità mortale che è stata tanto importante nell'Odin giovane e maturo. Ho ritrovato questa sensazione nel passaggio di uno scritto in sua memoria dell'attrice Roberta Secchi, con cui Torgeir ha lavorato a lungo. Roberta ha scritto che in scena «spiccava per la sua invisibilità»: era come se, pur essendo sempre al centro, non volesse farsi notare, e questo faceva sì che tanto più lo sguardo sprofondasse in lui. Parla poi della sua presenza a un seminario:

Dopo quel seminario gli scrissi una lettera. Gli scrissi che tutto il tempo, lavorando con lui, avevo avuto la sensazione del *pericolo* e del *ridicolo*: i lavori che lui proponeva ci mettevano di fronte a queste due cose da cui, istintivamente, uno vorrebbe tenersi lontano. Poi avevo capito che le due cose erano legate: c'era il *pericolo di rendersi ridicoli*, e il *ridicolo di sentirsi in pericolo* in un semplice seminario di teatro, lontano dai rischi veri della vita. Eppure, per me, lui riusciva a portare nella sala il senso del rischio di chi si gioca tutto. Il suo sguardo, il suo sorriso, le sue frasi dette a mezza voce erano sempre gentilissime ma vi avvertivo un leggero sfottò verso chiunque non mettesse tutto sé stesso in quel che faceva – cioè noi tutti, noi partecipanti [...]. Mi rispose con una cartolina che diceva: Gioca con questo («Play with it»), come uno può giocare con quel che trova sulla spiaggia. Non star lì a pensare se ne farai buon uso o meno<sup>6</sup>.

I gruppi teatrali sono un'alchimia: la sparizione di una persona, anche centrale, può passare inosservata. O può dar vita a un processo di cambiamenti, magari all'inizio impercettibili, e del tutto sottocutanei (*M.S.*).

### III

Iben Nagel Rasmussen  
1966

[Dall'intervista del 24 aprile 2009]

Credo che sia necessario partire ancora una volta da quello che facevo prima di entrare all'Odin. Da tutta la mia esperienza con la droga e l'esperienza con... come si dice? Precarietà, sì.

Stavo male, quando sono venuta qui. Se non fossi entrata all'Odin non so che cosa sarebbe successo di me. Sarei finita in un ospedale psichiatrico. La droga ha due facce, una di completa apertura, e una di chiusura. Io ero molto, molto aperta, verso cose come la spiritualità. Però avevo anche una grande paura, e non solo paura. Angoscia:

<sup>6</sup> La *Lettera* di Roberta Secchi è stata pubblicata in «Teatro e Storia», n. 31, 2010, all'interno del Dossier *Per Torgeir Wethal, attore*, pp. 209-236: 210-216. La citazione è a p. 211.

sarebbe potuta finire in una malattia della mente molto grave. Credo che attraverso la droga si possano spalancare porte normalmente chiuse, nella nostra società. Chiuse perché non le usiamo. Io avevo questa apertura, che non era stata una cosa voluta, ma mi era capitata, e poteva diventare una malattia, oppure qualcosa di fertile. È stata la faccia dell'apertura, a portarmi all'Odin. All'Odin è diventata fertile. Quello che succede con la droga è che ti permette di saltare il lavoro, il lavoro che tu devi fare per arrivare a questo stato d'animo. Ma poiché lo salti, e non lo fai, è molto più facile perdersi, con la droga. Perciò entrare all'Odin, per me, voleva dire trovare una strada verso quello che avevo cercato con la droga all'inizio.

Sentivo che qui potevo fare qualcosa. Ed Eugenio mi dava un appoggio, una sicurezza, in spagnolo si dice "era come una roccia". E adesso, che sono passati tanti anni, penso a che ruolo importante, di vero potere, può avere il regista. Ho visto persone, dopo Eugenio, che lo hanno usato soprattutto per mostrare quante cose sapevano, quanto erano intelligenti, forti. Ma l'allievo che arriva è totalmente vulnerabile, praticamente dà la vita: se vuoi fare questo mestiere, se vuoi essere attrice, almeno all'Odin, devi dare la tua vita. Per me almeno è stato così, davo la mia vita, ero totalmente indifesa nella mia fiducia verso Eugenio. Credo sia importantissimo sapere e capire tutto questo, prima di cominciare a parlare di training.

Quando sono arrivata, venivo in teatro un'ora prima degli altri, allora lavoravamo in una scuola, qui vicino. Cominciavamo alle sette di mattina, e io arrivavo alle sei: c'era una finestra aperta, per i gabinetti, e così riuscivo a entrare, e incominciavo il riscaldamento. Non ricordo neanche cosa facessi.

Avevo visto il loro spettacolo [*Ornitofilene*, 1965–1966], e fin da subito ho pensato "Ah, ah!" – ho già parlato altrove del "corpo trasparente"<sup>7</sup> che ho intravisto, e che c'era sia nello spettacolo che nell'allenamento. Quando vedevo quegli attori lì, era come... non sapevo che potesse esistere una cosa del genere. Vedevo incarnato negli attori dell'Odin quello che stavo cercando attraverso le droghe. Lo vedevo nello spettacolo, e dopo l'ho visto nel training. Ho desiderato di unirmi a loro dal momento in cui ho visto lo spettacolo. Non pensavo che fos-

<sup>7</sup> *Alla ricerca del corpo trasparente (The Transparent Body)* è un documentario con Iben Nagel Rasmussen ed Eugenio Barba, regia di Claudio Coloberti, 2002.

se possibile. Invece la direttrice della scuola, a cui Torgeir aveva forse detto che avrebbero accettato allievi quando si sarebbero trasferiti in Danimarca, chiese a me e a mio fratello se volessimo andare. E lui ha detto “No, non è per me” – non è così propenso a cose fisiche, mio fratello – e io ho detto “Sì!”. Subito sì. E poi sono partita per un viaggio, prima di Natale, e ho fatto cose tremende, ed è un miracolo che sia riuscita ad arrivare qui, alla fine.

Sono arrivata a settembre del 1966. Avevo scritto una lettera chiedendo se potessi venire al teatro e Agnete [*Strøm, prima organizzatrice dell’Odin Teatret*] mi aveva risposto che il seminario con Grotowski era pieno. Ma io non sapevo niente del seminario e non sapevo neanche chi fosse questo Grotowski. Avevo immaginato che fosse necessario un periodo di apprendistato e prova: per rimanere. Se mi avessero accettata.

Agnete mi aveva scritto anche che, se volevo, potevo venire al teatro da settembre. E mia madre continuava a dirmi: “Hai risposto? Ricordati!”, e diceva: “Scrivi bene, scrivi in stampatello, non come al tuo solito”. Voleva che uscissi, che mi mettessi a fare qualcosa di... stavo per dire di “normale”.

Quando sono arrivata c’erano solo Torgeir, Else Marie ed Eugenio, e poi noi quattro allievi. Io ero venuta, come dicevo prima, già per la vita, pronta a dare la vita. E dopo una settimana ho sentito una degli allievi, che aveva partecipato al seminario di Grotowski, dire: “Io non sento la libertà di cui ho sentito parlare durante il seminario”. E io pensavo: “Madonna, ma hai lavorato solo una settimana!”. Perché io pensavo di impegnare qui tutto il resto della mia vita. Poi c’era un’altra ragazza, che era anche arrivata insieme a noi, bravissima, non so perché non l’abbiano presa. Hanno accettato solamente me, di noi quattro. Lei era venuta con tutti i suoi mobili, aveva affittato una stanza, pronta a vivere a Holstebro, e io le ho detto “ma come? Se non sai se ti accettano”. C’era un mese di prova prima di sapere se eravamo stati accettati. E c’erano Torgeir, Else Marie, Eugenio e poi siamo entrate dentro, prima io e dopo lei, eravamo rimaste solo noi due, e a me hanno detto “sì”, e sono uscita molto contenta, e poi è uscita lei, piangendo, “no non mi vogliono”. E non ho mai capito perché: aveva fatto tanto mimo, era tanto preparata. Hanno detto che era troppo “di testa”, troppo cerebrale, sì.

I primi giorni stavo da Else Marie. Ricordo che dormivo vicino



a Else Marie, in uno di quei lettini pieghevoli, sai? E la mattina ero a pezzi, tremendo, tremendo, un male, mi faceva un male... poi ho avuto subito una stanza, piccolissima, vicino al teatro.

No, quando sono arrivata non ero affatto allenata, ma lo ero sempre più di quanto non lo fossero stati Torgeir o Else Marie agli inizi. Da piccola avevo fatto ginnastica acrobatica. Ero debole, però, per la droga. Eugenio dice di no, ma io lo ricordo. Noi allievi lavoravamo molto, la mattina facevamo l'allenamento con Torgeir, che faceva la "catena del gatto", poi c'era Else Marie che insegnava una specie di pantomima. C'erano anche esercizi di balletto, per la posizione delle gambe.

Quando ho visto per la prima volta Torgeir fare la catena del gatto, ho visto questa energia luminosa che lo stava attraversando, come una fiamma, e allora non pensavo più all'esercizio, vedevo un corpo che non era né bello né brutto, era come trasparente. E quando Eugenio ci ha detto "Fate anche voi la stessa cosa", non sapevo che fare. Sì, certo, avevo visto Torgeir mettersi sulla testa, però quello che era importante, per me, era stata un'altra cosa, e pensavo che non avesse senso mettermi sulla testa, perché non sarebbe stata la stessa cosa di quel che faceva Torgeir.

Penso che la differenza fosse nella serie di immagini che aveva dentro di sé, e nel fatto che gli esercizi seguivano queste immagini, e ogni esercizio, per lui, aveva una specie di storia, come un film.

Ma poi naturalmente abbiamo dovuto cominciare a imparare la serie degli esercizi, metterci sulla testa, fare il ponte, eccetera, eccetera.

Torgeir ce li ha mostrati senza spiegazioni. Non ha neppure fatto prima i singoli esercizi e poi la catena. Ha fatto la catena, e basta. E poi Eugenio ha detto: "Fate la stessa cosa". E allora gli altri si sono messi ad andare sulla testa, etc. e io alla fine ho capito: "Ah! Si tratta di rifare gli esercizi".

Per molti anni, per quattro anni, ho continuato a cercare le immagini, immagini come quelle che vedevo dentro il training di Torgeir. Però vedevo che non corrispondevano, che erano come due cose separate – ho le immagini e poi faccio l'esercizio – invece dovevano essere una sola cosa, non due. L'immagine doveva stare dentro, come questa cosa luminosa dentro Torgeir, e non la trovavo, non la trovavo e non la trovavo. È arrivata molto più tardi, e per me non erano immagini, ma un'altra cosa. Torgeir può perfino ripetere le sue immagini interiori: per me non è stato così. Io dentro di me ho trovato quello che chiamo

con una parola stupidissima, il “flusso”, che puoi modellare, e che era molto diverso, era uno stato d’animo, e non erano più esercizi, diventava un’altra cosa.

Quando Eugenio aveva detto di rifare quel che aveva fatto Torgeir aveva aggiunto: “Dovete seguire un percorso anche interiore”. Anche quando Else Marie ha fatto gli esercizi di pantomima, Eugenio ha detto: “Lavorate sempre con le associazioni. Dovete avere sempre qualche associazione che giustifica, non potete fare soltanto il movimento, se fate questo gesto è perché state ascoltando qualcosa, se fate quest’altro è perché state toccando qualcosa”. Diceva: “Devi sempre avere dentro di te una motivazione! – su questo si arrabbiava moltissimo, “Non limitarti a ‘fare’, devi avere sempre la motivazione, dov’è la motivazione?”. Lo diceva sempre, all’inizio, soprattutto per la “catena del gatto”. Eugenio parlava di “un film interiore”, un film interiore che tu vedi. Non è la stessa immagine che usava Grotowski, però così diceva Eugenio.

Non so quante ore di training facevamo, forse cinque. Poi c’era un intervallo, forse dovevano usare la sala nella scuola. La sera, c’era il lavoro sulle improvvisazioni, per le quali cominciamo da zero. Eugenio dava un tema come: “Andate nel bosco, potete essere soli, potete essere con qualcuno, state cercando il vostro principe o la vostra principessa”. Ho cominciato a lavorare sulle improvvisazioni fin dal primo giorno. E abbiamo sempre lavorato a uno spettacolo mentre lavoravamo sul training. Ed era importante, penso. Ci sono dei gruppi che lavorano, lavorano, uuh... anni, quasi, per il training. Invece, per noi, subito, dal primo giorno era chiaro qual era lo scopo finale: lo spettacolo, uno spettacolo sulla breve vita di Kaspar Hauser [sarà *Kaspariana*, 1966-68]. Eugenio aveva molte idee, e le spiegava, era entusiasta: per terra dovevano esserci stoffe bellissime, perché quello era il mondo dei ricchi, oppure dovevamo buttare pane ovunque, pane per terra. Aveva immagini precise già dall’inizio, ci spiegava le sue visioni per lo spettacolo.

### *La mattina, al training*

La mattina, al training, stava seduto, aveva la sedia, il tavolo, le sue sigarette che fumava in sala. Forse il tavolo era quello che ora sta sopra nel suo ufficio, un tavolo nero, o forse non era quello, però aveva

un tavolo in sala, un tavolo piccolo, dopo, ma all'inizio abbastanza grande. E lui guardava. E poi non so, forse era perché mi stancavo, ma nel mio ricordo il lavoro del training era lunghissimo. Non so, forse era perché io ero così giovane, può darsi che sia per questo, però io ricordo un lavoro lunghissimo. E lui correggeva *dopo*, non interveniva mai *durante*, correggeva sempre dopo. Magari si trattava solo di venti minuti, però parlava sempre *dopo*.

Diceva cose generali. Per esempio, diceva di non essere pesanti: "Ho sentito che avete fatto troppo rumore con i piedi". Oppure "Quell'esercizio potete svilupparlo in un'altra maniera". Non è che veniva a toccarti, l'unico momento in cui toccava qualcuno era durante il training vocale.

Facevamo la "catena del gatto" tutti insieme. Poi mi sembra che la ripetessimo uno alla volta. Tantissime di queste cose sono rimaste importanti per me fino ad ora, le uso quando insegno. Perché se l'attore durante un seminario sa che dopo deve mostrare qualcosa davanti agli altri partecipanti, anche se devono farlo in quattro alla volta, si concentra in un altro modo. Anche il fatto di fare training tutti insieme era importante.

I giovani mi vengono sempre a dire: "È molto difficile lavorare da solo, da soli". E a me viene da dire: è chiaro. Se stai dando energie, stare insieme ad altre persone che fanno lo stesso aiuta, anche se non c'è una vera relazione – ma aiuta il fatto stesso che sai che un'altra persona sta lì, mentre tu stai lavorando, e riempie lo spazio con la sua energia. È evidente. È difficilissimo lavorare da soli.

Ancora più importante era la presenza di Eugenio. Il fatto che ci sia un occhio esterno, e anche il fatto di essere più persone nella sala. Ricordo una sera in cui c'erano solamente Eugenio e Torgeir, e ho fatto un'improvvisazione. Sentivo di prendere la mia forza da queste due persone sedute, crescevo con rami e foglie come un albero che aveva le sue radici in loro. Era così, non mentivo, non esageravo. In quel caso ero sola, però normalmente nel training eravamo sempre insieme, non esisteva un training che facevamo da soli. E poi avevamo il seminario con Grotowski, d'estate, e lì seguivamo il progresso o la ricerca che avevano fatto gli attori del Teatr Laboratorium, e noi dietro, i primi anni. Nel primo che ho visto c'erano solo Grotowski e Cieślak. Gli altri attori non c'erano, solo quei due. Era fantastico, e per me era quasi più commuovente vedere il training che non lo spettacolo, *Il Principe*

*costante*, che ho visto dopo. Siamo andati insieme in treno a Berlino, Torgeir, Jens [Christensen] e io, solo per vederlo, ma forse non mi ha entusiasmato del tutto perché quello dell’Odin mi aveva colpito così tanto, ed era molto diverso dal loro spettacolo. Quello dell’Odin aveva un’energia più simile a quella di Eugenio, e più vicina alla mia.

Else Marie e Torgeir avevano un ruolo molto importante. Eugenio era “gli occhi da fuori”, ma anche Else Marie e Torgeir erano responsabili. Ti ricordi la famosa faccenda, quando Eugenio e Judy [Barba] sono andati da qualche parte, e Torgeir era il responsabile di tutto e siamo usciti prima, perché il lavoro era finito – non lo so, una mezz’ora prima? Eugenio ci ha visto camminare e “uarghhh” [*urlo di rabbia*]. È stato allora che ci ha messo in punizione, domicilio coatto per sette giorni. E poi è venuto a parlare con ognuno di noi.

E noi eravamo arrabbiati, ma era anche un po’ comico. Eugenio non si rendeva conto che... figurati, per noi scandinavi una “punizione” era una cosa assurda, anche un po’ ridicola. Nando [Ferdinando Taviani] diceva sempre che se Eugenio fosse stato scandinavo, forse non l’avremmo seguito, ma lui era così *diverso*, di un altro Paese, di un’altra situazione. E penso che anche noi per lui, eravamo “diversi”. Questi attori strani, tranquilli. Forse Eugenio non sarebbe stato capace di lavorare con un gruppo italiano. Una punizione era una cosa seria, molto seria, ma allo stesso tempo era anche una cosa comica, per noi era così lontana, altrove, era la logica della luna. Torgeir diceva che aveva le valigie in mano, era pronto ad andarsene. Poi venne a parlare con ognuno di noi.

Del lavoro non si parlava. Eugenio diceva chiaramente che non bisognava parlare di queste cose fuori della sala, diceva di non andare a casa e cominciare a discutere, specialmente per quel che riguardava lo spettacolo. Era come un luogo sacro.

Dopo qualche anno, il training era diventato molto, molto duro ed è stato allora che Torgeir e Else Marie hanno smesso di farlo. Era poco prima di *Min fars hus* [1972-1974], no, era prima, al tempo di *Ferai* [1969-1970], ed era durissimo, duro duro duro. Eugenio diceva sempre “Ah, ci sono attori dell’India che si procurano perfino ferite tanto lavorano duramente”, ma anche noi avevamo buchi sulla testa e ammaccature, era tremendo. Cominciavamo con lo “*Janne-bro*”, il ponte di Jan (Jan Erik Bergström) che era un attore di *Kaspariana* [1967-1969]. Era il periodo tra *Kaspariana* e *Ferai*. Dovevi fare il ponte e poi “tac” sul

lato [*mostra con le mani*], e sempre più velocemente. Era dura. E poi c'era una cosa tremenda: Eugenio stabiliva volta per volta chi avrebbe guidato il training, e gli altri dovevano seguirlo. Quello che guidava era sempre più forte degli altri, così dovevi sempre seguire uno che aveva più forza, era veramente terribile...

Era tanto duro che Torgeir ha smesso di farlo. Era troppo duro, lo diceva lui e lo dicevo anche io. Tanto duro che mi veniva da piangere, perché c'era sempre qualcuno più veloce di te, sempre.

Quando il training è diventato così duro, un po' per volta è scomparso anche il lavoro con le immagini. Eugenio non diceva più: "Prova a mettere le immagini!". Immagini! Ciao! Mi fa male la testa già solo pensarci! Era troppo duro per un lavoro psicofisico. Era impossibile – infatti a un certo punto lo chiamavamo una prova di resistenza.

Questo non significa che il training deve essere dolce, dovete capirlo bene, non è che deve essere una cosa dolce, che siamo tutti amici, e ci bacciamo. Non è questo il punto. Ma deve essere utile. Molte nostre abitudini che sembrano chi sa che sono semplicemente utili. Una volta Nando ci ha chiesto: "Ma perché tutto questo silenzio? Perché non parlate durante il lavoro in sala?". Il fatto è che il silenzio *serve*, non è sacro, non è che stiamo entrando in una chiesa. È utile. Non è una cosa mistica.

E sempre in questo periodo, quello in cui il training è diventato così duro, Eugenio ha smesso di esserci. Lui dice sempre che ricordo tutto sbagliato, e può essere. Però questo è il mio ricordo. Nel mio ricordo, è stato lui, Eugenio, a dire: "Non m'interessa più il training".

Era... ho sempre problemi con le date, ma mi sembra che fosse la fine degli anni Sessanta, il '69 o il '70. È stato quando ho inventato quelli che abbiamo sempre chiamato "esercizi svizzeri" perché Eugenio li ha visti in Svizzera. Però non sono stati inventati lì. Eravamo in tournée ad Aarhus, e non so perché Eugenio non ci fosse, però non c'era, e Torgeir veniva in sala, qualche volta, però a guardare, non a fare il training. C'ero io e qualche altra persona, non ero sola.

Sì, deve esser stato durante *Ferai*. E lì mi sono fatta la domanda: "Che cosa è un'azione drammatica *per me*?". E ho incominciato a fare questi esercizi: andare in ginocchio, poi diversi modi di cadere, di girarmi, e soprattutto diversi modi di andare fuori equilibrio e poi tornare in piedi. Ne parlo ne *Il corpo trasparente*: mi butto, perdo l'equilibrio, totalmente, può succedere di tutto – e mi rialzo. E quando mi rialzo sono rinata, e anche il training è rinato, per me, finalmente ho trovato il

mio fluire, quello che avevo cercato per tutti gli anni precedenti, quattro anni. Prima, quando guardavo Else Marie, vedevo sempre questo flusso, questa fiamma *dentro*, ed era per questo che mi arrabbiavo tanto per il fatto che io non trovavo, non trovavo, non trovavo. Ed Eugenio diceva sempre: “No, no, non è questo”. No, non diceva così, però lo sentivo che non ero arrivata, lo sentivo io. E poi è stato chiaro quando ho trovato, e quale fosse la mia direzione.

Ho inventato da sola questi esercizi. Poi, durante una tournée in Svizzera c’è stata una crisi molto privata, con Eugenio, grave, ma io volevo, volevo, volevo continuare. Gli altri sono andati via dalla sala, io sono rimasta. E in sala c’era Eugenio, ed è stato allora che ha scoperto i miei esercizi.

Per me era *drammatico* soprattutto il fatto di andare fuori equilibrio e poi “rinascere”... in quel periodo cadevo fino a terra – e lì è nato... ho sentito... È per questo che insegno in un modo particolare, perché so che quello che più è stato importante per me, per farmi diventare “una”, sono stati gli esercizi che ho inventato. E se devo insegnare a qualcun altro, è importante che loro imparino. Io do loro alcuni esercizi molto semplici, che devono ripetere, ma devono imparare da dentro, devono sperimentare, devono essere loro a cercare e io non devo interrompere il processo. E non è che non si può correggere, o che non si può correggere mentre stanno lavorando, è che non devi rompere il processo, quel flusso che gli esercizi hanno sviluppato. Come attore, sei all’interno di un processo che deve portarti a qualcosa. Posso insegnare, perché so molte cose, con tutto il mio corpo: ho fatto tanti sbagli, prima, e ho raggiunto qualcosa, perciò so cosa *non bisogna* fare. Devo avere la capacità di stare *zitta* e dare indicazioni molto precise. Per esempio, nella “danza del vento”, quella che abbiamo inventato con il gruppo Il Ponte dei Venti, puoi fare solo una cosa: uno due tre, uno due tre. È questo. Ma da lì puoi svilupparla in un altro modo, come abbiamo anche fatto quando avevo due “Gruppi del Vento”: ogni gruppo sviluppava la danza in un modo diverso. E dentro il gruppo anche ogni attore. Lo vedi subito se l’allievo o l’allieva capisce *da dentro*, o se è una cosa che viene solamente dall’esterno. È stato questo il mio apprendistato. Gli esercizi che mi venivano dall’esterno mi stancavano tantissimo, “Ah, mamma mia” [*esclama, per indicare la stanchezza*] e anche se eravamo in due, questo non mi dava energia, pensavo: “Adesso dobbiamo stare in due per un’ora”. Era tremendo, faticosissimo.

Anche dopo, con i miei esercizi, mi stancavo, però in un'altra maniera, totalmente diversa, perché seguivo una logica *mia*. Potevo continuare e continuare. Quando Eugenio aveva visto il mio training mi aveva chiesto: "Ma come puoi continuare così per un'ora?"

Penso che sia stato importante che il training fosse intenso, però non so se è necessario che sia *così* forte. Deve esserci una resistenza, questo sì. Anche con la "Danza del Vento" lo vedi, almeno quando la fa un gruppo, quando è una persona sola non lo so, non è la stessa cosa. Però in gruppo... è come quando vai a ballare, la sera, e non senti la stanchezza. Con la "Danza del Vento" anche se ti fanno male le gambe all'inizio, vedi che le persone possono veramente volare, quando pensi di non avere più energia, alla fine "paum!" [*un verso per indicare l'energia che decolla*]. Quando stiamo quasi per terminare, dico: "Adesso al massimo". E vedi le persone che volano, è incredibile.

È per questo che... non lo so, questo è il mio modo di insegnare: tu devi guardare l'allievo, capire quello di cui ha bisogno lui, non quello di cui hai bisogno tu di dire o spiegare, tu quasi quasi non esisti. Io me ne sto lì, sulla sedia, non esisto. Sto lì, e anch'io sono trasparente, e dico solamente le cose che aiutano. Se cominci a fare un lungo discorso sul peso, per esempio, non serve. Tu devi dire solo "il peso". Perché tutti sanno, tutti lo sanno benissimo che non devono fare rumore sul pavimento, è inutile fare una lunga spiegazione.

Ho capito moltissimo sull'insegnamento quando ho imparato a guidare. L'istruttore era un vecchietto che mi sedeva vicino, non so a quante persone aveva già insegnato. Stava lì, mi dava una caramella: "Vuole una caramella?". Poi: "Bene, cominciamo". Poi spiegava: "Deve guardare lo specchietto, perché dietro possono esserci biciclette che vengono", come succede specialmente in Danimarca. Poi ha spiegato come stringere, in curva, così le biciclette non vengono a sbatterti contro, se devi girare, e un paio di altre cose. Poi, quando eravamo in macchina, lui diceva solo: "specchio", "destra", senza rimettersi a spiegare, perché sapeva che poi, quando avrei guidato, sarei stata sola, non avrei avuto lui vicino a me a gridare. Allora dice solo, è stanco, e dice: "specchio", o "destra", nient'altro. Penso che una persona così aiuti a crescere.

Il problema non è essere duri o no. Io l'ho visto molto tempo fa, all'inizio dell'influenza dell'Odin, ho visto registi che erano *tremendi*, proprio animali contro gli attori. Ma tu, attore, dai tutto, sei



totalmente indifeso, non hai niente per proteggerti. E hai addosso degli occhi che sono per te come gli occhi di Dio, gli occhi di questa persona che ti guarda, da fuori, e dice: “Questo no, questo sì, questo no”. Può veramente usare questo potere per far crescere il gruppo, è allora che devi essere intelligente, e capire cosa fa veramente crescere una persona.

Ed Eugenio allora era come sono io adesso. Molto paziente, con una pazienza enorme. Ricordo una scena che dovevamo fare: Else Marie doveva fare un canto con Torgeir, e dovevano mettersi addosso un pezzo di stoffa lunghissimo, tutto intorno, in modo che rimanessero fuori solo le loro teste. E hanno provato ore, ore, ore... “Ah, adesso si vede il verde, adesso si vede il vestito di Torgeir, adesso si vedono i capelli di Else Marie, e adesso si vede questo e quell’altro”. E lui provava e provava e non si metteva a gridare mai, era stranissimo.

L’ultima piccola cosa che ti racconto è un’altra crisi, e un’altra uscita da una crisi, finiamo così. Erano i tempi di *Min fars hus*, Ulrik [Skeel], che era uno degli attori dello spettacolo, era andato in città, un sabato sera, e ha fatto un salto, per strada, tipo balletto classico, ma aveva gli zoccoli, è caduto e si è rotto la gamba. È andato in ospedale, ed Eugenio si è arrabbiato moltissimo. Ha detto: “Basta. Lo spettacolo non esiste più perché Ulrik sta in ospedale”. Diceva: “Non vengo più in sala”.

Ma anche allora io volevo, volevo continuare il training, era così importante per me, e mi sono detta: “non voglio smettere”. Non è che ho pensato “Ah! Devo continuare il training”, semplicemente per me era continuare il *lavoro*, continuare il training, era indispensabile, altrimenti non ci sarebbe stata più quell’energia che teneva insieme il tutto. È stato allora, sia dentro lo spettacolo che nel training, che ho sentito “Adesso sono tutta qui”. Ho avuto una visione, un sogno, in cui ho visto lo schermo della televisione, e in un angolino c’era scritto: “Adesso stai diventando quello che sei”.

Avevo incominciato a cucire vestiti da training, da usare al posto della calzamaglia nera degli inizi, e ho cominciato a fare diverse altre cose, mi allenavo insieme a Jens [Christensen]. Durante una tournée in Svezia, a Stoccolma, io, Jens e Torgeir, vivevamo in una casa fuori città, da un amico di Eugenio, ed era inverno. No, primavera. E abbiamo cercato di sviluppare il training. Guarda in questa fotografia, puoi vedere il costume da training che ho fatto per Jens e per me. Eravamo



solo noi, facevamo training la mattina presto, mentre Torgeir continuava il suo lavoro con il film. Ogni sera facevamo lo spettacolo, *Min fars hus*, e la mattina facevamo questo allenamento.

Poi c'è stato l'incidente di Ulrik, e lui ha detto che non sarebbe più venuto in sala ed era arrabbiatissimo. Io ho cucito i nuovi costumi per il training, per Jens e per me, e anche per Torgeir e Tage e un giorno abbiamo detto a Eugenio: "Vieni a vedere il nostro training.". E lui è venuto, ha detto che era *fantastico*, come fa lui, e ha detto: "Allora facciamo un film, visto che Ulrik sta male!", e infatti non c'è Ulrik, nel film, ci sono Jens, Tage e Torgeir. Ho colorato perfino la camicia che Eugenio indossa nel film. Abbiamo fatto il film, e lui era contentissimo, e ha chiesto la collaborazione della RAI, ed è il filmato che Torgeir sta montando in questo periodo [*mostra una foto*], mentre Eugenio sviluppa il nuovo training a Holstebro, con quel gruppo, che sarà l'inizio del nuovo lavoro che poi faremo a Carpignano<sup>8</sup>, quando iniziano anche gli spettacoli di strada, e una fase diversa.

[*Iben Nagel Rasmussen è attrice, regista, insegnante e scrittrice. È nata a Copenaghen nel 1945, da due scrittori, Ester Nagel e Halfdan Rasmussen. All'inizio degli anni Sessanta ha partecipato alle massicce manifestazioni pubbliche per la pace, contro la bomba atomica e la guerra in Vietnam. Come molti altri giovani ribelli di quella generazione, anche lei faceva uso di droghe. È entrata all'Odin nel 1966. All'inizio degli anni Settanta, ha inventato quelli che ha poi chiamato "esercizi svizzeri", che si rivelano una svolta radicale nella cultura della formazione all'Odin Teatret. Il lavoro sugli esercizi si trasforma in un'esplorazione dei confini tra la perdita e la ripresa del controllo sul proprio corpo, tra la caduta e lo spostamento dell'energia dell'attore. Nel 1980 ha fondato, parallelamente al suo lavoro all'Odin, il gruppo Farfa con attori provenienti da diversi Paesi, esperienza che si è conclusa nel 1988. Dal 1989 dirige Il Ponte dei Venti (Vindenes*

<sup>8</sup> Nel '74 l'Odin passa diversi mesi a Carpignano Salentino, preparando un nuovo spettacolo, che sarà *Come! And the day will be ours*. Nel corso di questa permanenza, in una zona allora molto isolata, molto lontana dal teatro, era stata inventata la pratica del baratto, e l'Odin aveva fatto i suoi primi spettacoli e interventi di strada. È stato un momento di snodo e cambiamento molto importante nella vita del gruppo.

Bro), un progetto annuale ricorrente con attori provenienti dall'America Latina e dall'Europa che condividono la loro esperienza artistica e creano spettacoli. Ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin Teatret creati dopo il suo arrivo, con l'unica eccezione de Il vangelo di Oxyrhincus.]

*Gennaio 2024*

Cara Mirella,

Mi hai chiesto di descrivere “in breve” la nuova situazione dopo lo scioglimento dello storico ensemble dell'Odin Teatret. Ho risposto che non riesco perché il dolore è stato troppo forte e la benda da lutto che si nasconde dentro di me non si può ancora toccare senza lacrime, rancore o senso di incomprensione per il modo nel quale la nostra storia unica è finita.

Sto qui nel salotto di casa mia. Fuori è tutto bianco di neve, gli uccellini mangiano sulla mangiatoia e il fuoco arde nel camino dietro di me.

Nell'edificio accanto ho una sala di lavoro costruita insieme a Kai Bredholt più di trenta anni fa.

Di sera guardo il telegiornale. Le rovine in Ucraina e Gaza mi saltano addosso. Milioni in fuga, migliaia di bambini mutilati, operati senza anestesia, uccisi. Sono seduta sola con il mio gatto grasso sulla poltrona e mi viene la nausea. Benda da lutto?

*“Strofinati gli occhi per aprirli e conservare l'immagine del cuore”.*

Così dice una frase nello spettacolo *Itsi Bitsi*. Mi chiedo se è proprio questo che ho bisogno di fare: rompere il guscio duro che in questo momento ci separa e ritrovarci nella storia meravigliosa che ci unisce – per sempre.

Ufficialmente sono in pensione. Dal febbraio 2023 non faccio parte del NTL e neanche del (nuovo) Odin Teatret. Mi manca l'ensemble. Mi manca Eugenio. Ma togliendo la benda: i nuovi progetti a cui partecipo mi fanno sentire in vita professionalmente. Scopro piccole sfaccettature che mi sorprendono e situazioni divertenti e diverse da quelle che già conoscevo.

Ho contribuito alla messa in scena di due spettacoli (uno con San-

dra Pasini e Parvathy Baul per il Teatret OM, l'altra con Donald Kitt che sta ancora lavorando al NTL). Li ho scoperto il piacere di lavorare con attori formati in una lingua comune.

Ho fatto un riassunto della figura del Fantasma di Edipo, che era il mio personaggio nel nostro ultimo spettacolo, *Tebe al tempo della febbre gialla* [2022]. L'ho presentato in un bosco a un evento al Teatret OM e al giardino di meli al Teatro Ridotto (ogni albero rappresentava un compagno di teatro deceduto).

Ho elaborato il pezzo sul fantasma di Edipo con altre figure che ho portato in Colombia, invitata da Sofia Monsalve e dal suo Teatro della Memoria.

L'anno scorso con il mio gruppo Il Ponte dei Venti siamo stati invitati a Lecce da Salvatore Tramacere direttore del Teatro Koreja dove con i venticinque attori, musicisti e una scenografa [Anteonella Diana] abbiamo visitato, con uno spettacolo di strada e una parata, tanti di quei luoghi nei quali eravamo stati con l'Odin Teatret nel 1974<sup>9</sup>. Più persone mi hanno stranamente riconosciuto. Emozionante rivedere la piccola Angela che stava sulle mie spalle – immortalata in una foto di Tony D'Urso – adesso donna matura con smalto sulle unghie.

Con Il ponte dei Venti andiamo avanti con il lavoro e continuiamo a vederci una volta all'anno. Provo una grande serenità nel sapere che ognuno di loro porta avanti l'eredità di una lunga esperienza di allenamento, montaggio di scene e spettacoli, e soprattutto come e dove mettere i propri risultati. Non dimentico che i primi incontri sono stati a Holstebro in una sala all'Odin. Siamo stati protetti dalla fiducia che Eugenio aveva in me e nel mio lavoro. Sono migliaia le cose che non dimentico e che non voglio che vengano sepolte sotto la triste fine. Qui – Mirella – poche parole non bastano.

E adesso? Sola – in sala di lavoro a trasformare ed espandere le mie scene in uno spettacolo.

Vediamo dove mi porterà il fantasma.

Il prossimo anno avrò 80 anni.

*Il mio viso è tutto rughe  
Le mie mani stanche*

<sup>9</sup> Cfr. la nota precedente.

*Nel buio c'è una luce  
Sono stelle o è neve?*

(Dalla canzone che più spesso ho cantato all'Odin, con testo di mio padre).

Ti mando tanti abbracci  
Iben

IV  
Tage Larsen  
1971

[Dall'intervista del 20 aprile 2009]

Sono nato in un paese senza teatro, nel senso almeno di teatro in senso tradizionale. Nessuno della mia famiglia andava a teatro. Mai. Il teatro l'ho conosciuto attraverso la televisione, ho visto un film, *Les Enfants du Paradis* [film del 1945 di Marcel Carné, sul mimo Jean-Baptiste Debureau, interpretato nel film da Jean-Louis Barrault]. Avevo circa dodici anni.

È stata la prima volta che sono entrato in contatto con qualcosa che si può chiamare "teatro". E vedere quel film è stata anche la prima spinta a fare teatro. Ero affascinato dall'ambiente, da queste persone, questi attori, che litigavano, avevano i loro amori, i loro problemi. Per me era un mondo pieno di fantasia anche nel modo di comportarsi. Mi ricordo molto bene l'attore, Barrault, i passi che faceva, e penso di aver cominciato subito a imitarlo. Ho inventato un mio piccolo teatro, riprendevo i monologhi degli attori danesi, che vedevo in televisione e li imparavo a memoria, imparavo anche a imitare le loro voci. Mi dicevano che ero molto preciso... il respiro, ogni movimento di questi attori. Andavo in giro mostrando queste nuove capacità in molte situazioni, quando si creava una nuova sala per lo sport, o se qualche associazione faceva una festa. Andavo, e facevo un po' di spettacolo. Cantavo persino un po' di opera, e anche canti popolari, ma sempre con personaggi divertenti, un po' clown.

Il paese in cui abitavo era molto piccolo. Pensavo che il teatro fosse irraggiungibile, un po' troppo lontano. Poi cominciarono a farsi in paese spettacoli amatoriali, partecipavo anche mio padre. Anzi: tutte le persone che conoscevo partecipavano a questi spettacoli, che erano molto divertenti da fare – e anche molto banali. A un certo punto cominciai anch'io, dovevo avere quattordici o quindici anni. Mi occupavo anche della regia, facevamo piccoli spettacoli comici. Abbiamo perfino fatto qualche giro in altri paesi. Eravamo una compagnia, io ero il più giovane, ma ero il regista. Era divertente.

Per andare in giro avevamo un carro tirato da cavalli. Io curavo anche i cavalli, e cavalcavo. Il carro era molto grande, serviva per trasportare la paglia, era tirato da due cavalli. Ricordo le notti in cui trasportavamo il nostro spettacolo sul carrello, per montarlo in un altro posto. Più tardi, quando ero diventato allievo muratore, ci prestavano la struttura di base per le case, che è prefabbricata, da lì si parte per poi alzare i muri. Per le scene usavamo palanche, assi di legno già tagliate e pronte per la costruzione, che ci prestava il capo-muratore con cui lavoravo. Dopo lo spettacolo smontavamo palcoscenico e scene e restituiamo le assi.

Eravamo un vero teatro, serio, di dilettanti: facevamo tutti altri lavori: c'era il direttore di una grande ditta, e una maestra, loro erano i più adulti, gli altri erano studenti. Io ero allievo muratore, non pensavo affatto di fare teatro, come professione, volevo diventare architetto. Non sono una persona così, un attore. Sono una persona seria [*ridiamo, come spesso con Tage, per tutta l'intervista*]. Sì e sicuramente i miei genitori non prendevano sul serio il teatro. Anche se una volta mio padre, a una persona del paese, una persona importante, con una decorazione, che gli aveva chiesto cosa sarei diventato da grande, ha risposto, subito: “Attore del teatro reale di Copenaghen!”. Avevo diciassette o diciotto anni.

Ne avevo ventuno quando sono entrato all'Odin.

Prima ero stato in uno studio di architetti, durante l'estate, e lì avevo scoperto che le case, in Danimarca, ormai erano quasi sempre composte con elementi prefabbricati. Non c'era grande spazio, dunque, per la fantasia di un architetto, così ho smesso di pensarci. Sono tornato a scuola, ho fatto il liceo in due anni, ho fatto teatro anche a scuola al liceo. Ho fatto la regia di un testo di Arrabal, con un gruppo di altri studenti che aveva molto tempo perché erano per la maggior par-

te del tempo in punizione, qualcuno perfino era stato espulso, perché infrangevano le regole, andavano nel cortile delle ragazze... Abbiamo lavorato due anni insieme. L'ultimo lavoro è stato uno spettacolo satirico sulla scuola, in cui prendevamo in giro anche gli insegnanti, e il preside. Abbiamo avuto molto successo. Il preside era un uomo gentile, molto religioso e attento alle regole, ma giusto e cortese. Dopo aver finito il liceo sono andato all'Università, ad Aarhus, a studiare teatro, presso l'Istituto di Drammaturgia, pensando poi magari di entrare in una scuola di teatro.

Poi ho visto l'Odin.

### *All'Odin*

Ho visto uno spettacolo che si chiamava *Ferai* [1969–1970], ad Aarhus. Qualche mese dopo, Torgeir, Eugenio ed Else Marie sono venuti a fare un intervento all'università. Ci hanno fatto fare un po' di training, un po' di lavoro sulla presenza. E allora ho pensato: ma lasciamo stare la scuola di teatro! Ho scritto all'Odin, volevo entrare da loro...

Non ho idea se l'Odin fosse famoso, in Danimarca, allora; era lì relativamente da poco. Però avevo saputo una cosa, e cioè che avevano organizzato un seminario proprio con Barrault. Avevo letto la notizia sul giornale, c'era una sua foto, faceva l'uomo-cavallo [*nel mimodramma* Autour d'une mère]. Era un segno importante, per me. Dovevano essere persone serie, se avevano invitato Barrault.

Sì *Ferai* mi era molto piaciuto, quando l'ho visto. Ma credo che in realtà volessi soprattutto entrare in questo mondo, all'Odin. Ho scritto una lettera, ma poi sono venuto qui a Holstebro senza aspettare la risposta. E mi hanno subito detto di no, che non era possibile. Eugenio mi ha suggerito di andare qui o là, in altri teatri, perché per il gruppo non era il momento di far entrare nuove persone, e magari avrei intanto potuto iniziare un addestramento in un altro posto. Ma io ho detto di no, ho detto: vorrei venire qua da voi, e forse posso dare qualcosa in cambio, perché sono una persona pratica, so fare molte cose, posso pulire, e posso costruire, se c'è qualcosa da costruire, senza essere pagato, né niente. Prima ancora di essere attore tutto quello che volevo era stare qua e aiutare. E questo mi hanno permesso di farlo.

È stata Iben a prendersi la responsabilità del mio addestramento, a farmi entrare nel training. È stata la maestra con cui ho lavorato di più. Alla fine, stabilimmo di fare sei mesi di prova, per vedere se per loro andavo bene, e loro per me. Anche se in realtà passati i sei mesi di prova non ho mai avuto il permesso ufficiale di entrare. Dopo qualche mese, chiesi a Iben: “Ma il periodo di prova è finito? Come sta andando?”. E Iben non capiva neppure di cosa stessi parlando: “Scusami ma che periodo?”. Perché in quel momento stavano cominciando le prove del nuovo spettacolo, *Min fars hus* [1972-1974], e io già partecipavo, ero uno degli attori...

### *Training*

Eugenio durante il training era in sala, ma non sempre. Per quel che ricordo il training era guidato da Iben, Else Marie e da Torgeir. Facevano a rotazione.

Ci insegnavano esercizi, ma era anche un'esplorazione, una ricerca, si dovevano trovare continuamente cose nuove, anche nel training. Per noi nuovi, Ulrik [Skeel], Jens [Christensen], Malou [Illmoni], Ragnar [Christiansen] e io, c'erano tanti esercizi da imparare, da imitare, c'era sempre un grande quantità di cose da imparare. E inoltre si dovevano trovare anche cose nuove. Penso che questa doppia faccia ci sia stata fin dall'inizio, imparare e inventare.

Per me era tutto nuovo, il training, il movimento. Per me il punto di riferimento era il ballo, perché in quel periodo ballare rappresentava una grande libertà. Ballare serviva per affascinare le ragazze, per sorprenderle. Non solo per mostrare quanto si era bravi. Era una forma di comunicazione.

Invece non ho mai fatto un seminario con Grotowski, anche se ce ne è stato ancora uno nel '71, quando il Teatr Laboratorium è venuto con l'ultimo spettacolo, *Apocalypsis cum figuris*, e anche se ho lavorato con Ryszard nel film *Training at the Teatr Laboratorium in Wroclaw*<sup>10</sup>. Lui era una persona molto bella, molto forte e durante la lavorazione del film abbiamo fatto una vita speciale, molto intensa.

<sup>10</sup> 1972, regia di Torgeir Wethal, con Ryszard Cieślak, Malou Illmoni, Tage Larsen.

C'era un festival in città e andavamo lì prima e dopo il lavoro per il film. Mi ricordo anche tante feste che abbiamo fatto. Abbiamo guardato insieme Joe Frazier e Muhammad Ali, cioè Cassius Clay, il famoso match di pugilato. Cieślak era molto coinvolto, mentre guardava, come se volesse indurre Frazier ad aprire la sua guardia, in modo che Cassius Clay potesse colpirlo. Beh, tutti eravamo dalla parte di Cassius Clay. Per quel che riguarda il lavoro per il film, invece, ha mostrato un esercizio, noi lo abbiamo imitato, almeno così ricordo. Quando abbiamo imparato un paio di esercizi li abbiamo messi insieme, e facevamo una specie di dialogo fisico, con lui e fra di noi, con questi elementi e poi, man mano, con nuovi elementi. C'erano gli esercizi "sul pavimento", e c'erano gli "esercizi plastici", e così alla fine sono venuti fuori due film. Uso ancora qualcosa, di questi esercizi. Abbiamo lavorato quattro giorni, e alla fine lui ha fatto una lunga improvvisazione, Torgeir non l'ha usata tutta, diceva che era un po' come se lui tornasse al modo di lavorare de *Il Principe costante*. Era bellissima. Cieślak ci aveva insegnato a separare gli elementi, e poi ha fatto l'improvvisazione che noi non potevamo fare. Ne fummo affascinati. Ma quello che ci insegnò è stato separare ogni movimento.

Per me, che poi ho lavorato un po' con i sistemi di Decroux, o Lecoq, Lebreton – ho imparato da Yves Lebreton – con le tecniche del mimo, insomma, gli esercizi plastici sono un modo di pensare a tutti i possibili piegamenti del corpo, tenendoli separati, per poter controllare: adesso faccio questo, adesso quell'altro. Perché non diventi tutto un flusso incomprensibile. Cieślak era come un animale molto mobile, molto forte. Io cerco piuttosto di segmentare le diverse parti del corpo per poterle controllare e utilizzare quando è necessario. Per me è importante la dinamica, ma non tanto quella che ti porta da un elemento a un altro, è più importante la segmentazione.

Certo, con gli anni il training si è trasformato. Non uso più gli esercizi troppo duri per le gambe. Non ho più le gambe per farli, ma non era solo una questione di forma. Importante era anche il modo di farli, di costruire storie attraverso gli esercizi. Importante era il fatto di farli con ritmi diversi. E tutto questo mi è rimasto. Quanto agli esercizi plastici, lì c'è un mondo senza fine, perché gli esercizi plastici determinano forme che si possono utilizzare per le improvvisazioni. Li uso in un modo molto dinamico, anche quando faccio un seminario con altri. Li uso per far sviluppare l'impiego di ogni parte del corpo e per far muo-



vere il corpo nello spazio, così che l'azione diventi un movimento, che va in avanti e indietro. E poi insegnano a essere *imprevedibili*. Se hai delle azioni messe in successione, con un ordine, devi farle vedere una sola volta, e poi mai più. Perché la volta dopo nessuno deve pensare di poter prevedere quello che fai. È importante conservare la voglia di sorprendere, di non ripetere lo stesso ritmo. Non bisogna stare sempre in un certo angolo dello spazio, non bisogna rimanere troppo tempo in una direzione. Tutto questo, che mi è stato insegnato dal training, è rimasto in tutto quel che ho fatto dopo. Il training è anche un modo di pensare, la prima cosa che si capisce è il motivo per cui gli esercizi sono importanti. Servono per creare una logica diversa di muoversi, un modo di *pensare* diverso per quel che riguarda il movimento del corpo.

Il training è un momento di libertà, in un certo senso. Ma la libertà è anche cercare come essere liberi, non è semplicemente "libertà", è un compito... il compito di avere la libertà di utilizzare tutto lo spazio, in tutte le direzioni. Allora la libertà è anche una grande sfida.

Ho studiato anche un po' di pittura, ho studiato diverse arti. E Picasso, per esempio, descrive sempre una libertà che bisogna trovare e fissare. Lui non parla di "cercare, cercare", ma di "trovare", e questo è tipico suo, in lui c'è ricerca, ma c'è anche una grande capacità di scegliere, di fissare, di trovare qualcosa che sarà un risultato, e non sempre una ricerca continua, una grande improvvisazione. E questo mi ha fatto capire, a poco a poco, ma anche abbastanza presto. E penso di averlo capito in un modo semplice già fin dall'inizio.

Il training, almeno all'inizio, i primi anni, era un momento di stabilità e di sicurezza, un posto dove senti un po' di calma, di tranquillità. Mentre nello spettacolo è diverso, lì devi sempre creare e poi devi essere fiero di ciò che hai creato... e questo fa una grande differenza. Devi utilizzare quello che stai cercando, cercando, in modo molto concreto. Anche se ognuno di noi, nello spettacolo, crea una sua propria storia, un suo filo, esiste anche una storia collettiva, che per me è particolarmente importante. Io sono abituato a sentire o a creare storie comprensibili, non storie come quelle dei sogni, che possono saltare da un argomento all'altro, da un'immagine a un'altra. Le mie storie sono più collegate a una specie di storia grossolana. Semplice, come quelle che si raccontano, che si scrivono. E per me tutto deve essere molto logico. Io sono molto logico. Amo anche il teatro tradizionale e l'arte del Rinascimento.

*Dopo Min fars hus*

Sono andato via subito dopo *Min fars hus*, nel '74, sono stato via per un anno, perché con *Min fars hus* comincio una vita fatta di viaggi, e non era per me. L'ho sentito in modo molto forte, per me viaggiare non andava bene, ho un'anima contadina [*sorride*]. Ancora adesso ho molta difficoltà a viaggiare. Mi piace il lavoro, ma i viaggi, cioè i *trop-pi* viaggi, no. E ne abbiamo fatti davvero troppi. Ho provato a utilizzare l'esperienza con l'Odin per fare qualcosa d'altro, ho ripreso a studiare, sono riuscito a fare qualcosa d'altro. E poi sono tornato. Disperato perché non ero riuscito a crearmi un'alternativa. Ho chiesto di avere un'altra possibilità. Sono restato dal 1975 al 1987, più o meno. Tredici anni. Poi ho di nuovo lasciato l'Odin per dieci anni e poi di nuovo sono tornato. In tutto questo periodo ho sempre continuato a fare training e a insegnarlo, anche quando ero lontano dal gruppo.

Una cosa molto importante, che insegno sempre, è rompere quello che si fa. Essere capaci di cambiare colore, ritmo, altezza della voce, di cambiare proprio la voce, o argomento, tanti cambiamenti. E poi di fissare una combinazione di questi cambiamenti. Per me molto importante è anche il lavoro per coppie, per stabilire relazioni e ritmo di relazioni.

Lavoro molto su qualcosa che non è stato mai molto importante, negli esercizi dell'Odin, e cioè la collaborazione. Anche per quel che riguarda la voce, collegando movimenti fisici e voci, piccole melodie che si cantano o si gridano, o si sussurrano, che devono interagire con altre melodie, che entrano da un altro gruppo. È un po' complicato da spiegare, però è un lavoro basato sulla collaborazione. Per me è un problema il fatto che all'Odin si facciano tanti monologhi, negli spettacoli, e troppo poco dialogo.

In questo ho un gusto un po' diverso. Non siamo uguali, qui. Non siamo stati messi dentro una forma per essere uguali, siamo molto diversi tra noi, anche chi sta qui da moltissimi anni. A me ha sempre interessato la forma dialogo. Anche quando insegno cerco di far lavorare insieme corpo e voce da subito, perché per me funziona così. Forse non è così per gli altri. Perciò devo cercare di usare questo sistema lo stesso, un po' di straforo. E devo cercare di adattarmi. Bisogna saper – non proprio mentire, ma saper collaborare, per poter continuare a lavorare con gli altri. Ma quando lavoriamo negli spettacoli cerco di costruirmi

delle storie logiche. E mi piacerebbe che ci fossero più storie, di quelle in cui i personaggi hanno una relazione tra loro, sono amici, o nemici... logiche. Io sono una persona molto logica.

Questo non vuol dire che non riesco a lavorare in altro modo, in un modo che mi è immediatamente meno congeniale. Penso al lavoro per *Dentro lo scheletro della balena* [1997], uno spettacolo strano, che è nato da *Kaosmos* [1993-1996], a cui non avevo partecipato: siamo partiti dalle partiture fisiche di *Kaosmos*, però senza i costumi, le scene, e abbiamo aggiunto un testo un po' diverso, che viene in parte da *Kaosmos*, in parte da *Oxyrhincus* [*Il Vangelo di Oxyrhincus*, 1985-1987], in parte è fatto di altri testi, completamente nuovi.

Io ero appena rientrato all'Odin, dopo dieci anni di lontananza. Eugenio ha detto che dovevo far parte del nuovo lavoro, ma non aveva idea di come. E mi ha detto di riprendere un frammento dallo spettacolo *Come! And the day will be ours* [1976-1980], in cui c'era una tavola su cui inchiodavo un libro. Non credo che avesse programmato molto più di questo. In *Come!* il libro era la Bibbia. Per *Dentro lo scheletro della balena* ha detto che potevo prendere il programma di sala di *Oxyrhincus*. Ho portato un programma, e, dato che a un certo punto dello spettacolo Iben lo leggeva, Eugenio mi ha detto di inchiodarlo solo alla fine. Mi ha dato anche un testo. E l'altra cosa che mi ha detto è stato di andare da un capo all'altro della scena con questa tavola, nel corso dello spettacolo. Potevo nascondere la tavola o utilizzarla per qualcosa. Questo era il compito, più o meno. E alla fine dovevo inchiodare il programma. Non c'era niente di molto concreto, nessuna storia logica. E non dovevo collegarmi a quello che facevano gli altri. Neanche questa volta.

A un certo punto ho incominciato a improvvisare, a guardare l'asse come se ci fosse scritto qualcosa, a tenerla come un ombrello. Ho fatto un lento spostamento nello spazio, un po' a zig zag, per poter avere un percorso un po' più lungo, e alla fine dello spettacolo, dopo un'ora, attraverso tutto lo spazio. Ho improvvisato anche con il pubblico. Ci siamo resi conto che c'era bisogno di una pausa, a un certo punto, e allora io faccio un cerchio sul pavimento, poi Torgeir fa un passo e io salgo sulla tavola. Questa parte è fissata, è l'unica parte fissata, a parte il finale. In realtà, però, col tempo ho fissato diversi punti. A un certo punto, per esempio, c'è una canzone del raccolto, e faccio tutti i gesti di tagliare il fieno. Ho fissato dei punti, però dentro questi punti fissati

posso anche improvvisare. Dato che non ho nessun rapporto con il resto, improvvisare mi piace.

Solo a poco a poco ho cominciato a capire cosa fanno gli altri. Ma non li guardo mai. Non guardo nessuno, perché sto sempre facendo le mie cose.

Nel passato sono sempre stato molto disponibile, disposto a questa sfida: dare un nuovo significato a quello che faccio. Però devo dire che dopo tanti anni, a volte mi sono un po' stancato. Adesso, con la nostra esperienza, mi piacerebbe proprio aprire la prima pagina di un dramma, e poi farlo dall'inizio alla fine. Capisci? [*Ridiamo insieme*]. Sono arrivato a questo, e adesso ho questo sogno. Lo faccio, fuori dall'Odin, ma non qui, perché l'Odin ha questo bisogno, perfino fisico, di allontanarsi da qualsiasi logica, da qualsiasi modo tradizionale. Eppure, fare, alla fine, una cosa molto logica. Ma questo a volte lo capiamo solo alla fine.

In alcuni nostri spettacoli la logica di cui ho tanto bisogno era più chiara. Per esempio, in certe scene dello spettacolo su *Brecht* [*Ceneri di Brecht*, 1982-1984]. C'erano dei momenti di dialogo, si capiva chi fossero gli amici e chi i nemici. Anche perché spesso erano personaggi storici precisi. Invece ne *Il vangelo di Oxyrhincus* in una scena potevi frustare un personaggio, e la scena dopo eravate amici. Come mai? In quel caso la spiegazione forse era che si trattava di un rito. Ma adesso sento il bisogno di lasciare i riti per fare invece una storia...

Probabilmente uno tende a tornare a quello che voleva fare all'inizio. Si può cambiare molto, però si rimane sempre quello che eri all'inizio. Cosa sono, io, all'inizio? Il lavoro con i dilettanti, o Barrault? O forse un muratore.

Ricordo che il mio modo di improvvisare era molto verbale, da bambino. Mia madre mi raccontava storie per farmi dormire, ma spesso si fermava, e non riusciva a continuare, non trovava una conclusione. Io, poveretto, piccolo così, ho cominciato a raccontarle al posto suo. E così quando lei si addormentava, potevo dormire tranquillo anch'io. A volte si faceva una specie di piccola lotteria, si prendeva una carta da una scatola, con su scritta l'indicazione di un passaggio della Bibbia, per leggerlo prima di dormire. La mia mamma aveva questa scatola, così qualche volta abbiamo preso un passo della Bibbia, e poi, mi hanno raccontato, io continuavo la storia della Bibbia, magari inventandola. Ma cercavo di trovare una fine o una continuazione della

storia. E poi hanno tolto la scatola. Mi piace vedere l'inizio di un filo rosso. L'Odin è fatto di tanti elementi, non tutti uguali. E sicuramente io sono diverso.

[*Tage Larsen è nato a Randers, in Danimarca, nel 1949. Tra il 1987 e il 1997, nel periodo lontano dall'Odin, ha lavorato con un gruppo proprio, Teatret Yorick, ha insegnato al Nordisk Teater Skole ad Århus, ha lavorato come attore con il Theater La Balance e per il Cantabile 2. Dopo essere tornato all'Odin Teatret per lo spettacolo Mythos (1998-2005), ha continuato qualche volta a lavorare anche altrove come attore e regista. Ha diretto diversi grandi spettacoli, come quelli, con più di duecento partecipanti, per la Festuge di Holstebro. A partire da Min fars hus è stato presente a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin eccetto Talabot, Kaosmos, L'albero, Tebe al tempo della febbre gialla.*]

*Gennaio 2024*

Cara Mirella, cerco di riassumere per te questi ultimi anni. Intorno al 2010 stavo dirigendo spettacoli in Malesia e in Italia, a Kuala Lumpur un grande spettacolo d'insieme, un *Otello* con quindici attori e poi *Lady Swettenham*, un assolo con Sabera Sheik, e *Putteri Sadong*, con Sabera e due musicisti (gli ultimi due spettacoli vengono ancora replicati). In Italia ho fatto: *Bim Bang Bum* con Elena Vanni, oltre a *Sancho Panza e non Chisciotte* con Mario Barzaghi, due spettacoli da solista ancora in vita. In Danimarca e Inghilterra ho diretto uno spettacolo di danza: *Insomnia* con Mia Theil Have e Irene Scioni al piano e Nikola Kodjabashia al pianoforte e *Intermezzo for Piano and Stick* con Mia Theil Have e Nikola Kodjabashia. Ho continuato a fare workshop e dimostrazioni di lavoro.

Con l'Odin ho continuato a essere presente ne *Il sogno di Andersen* [2004-2010], *La vita cronica* [2011], *Le grandi città sotto la luna* [2003], *Dentro lo scheletro della balena* [1996]. Come sai, abbiamo dovuto sostituire Torgeir Wethal, che si è ammalato di cancro ed è morto. Abbiamo dovuto sostituire Augusto Omulù, morto nel 2013. Non ho fatto parte de *L'albero* [2016-2019]. Eugenio aveva voluto che si unissero all'ensemble Bawa [I Wayan Bawa], attore danzatore balinese e Parvathy [Baul]. Entrambi avevano collaborato molte volte

con l'ISTA, soprattutto Bawa. Ovviamente era difficile e costoso avere due attori orientali in uno spettacolo, e *L'albero* non ha vissuto a lungo. Non ho partecipato neppure a *Tebe al tempo della febbre gialla* [2022].

In quel periodo avevamo avuto sollecitazioni dalle autorità per avere un nuovo direttore per il NTL, e per il lavoro fu scelto Per Kap, che già conoscevamo come direttore amministrativo e creatore di progetti. L'Odin Teatret avrebbe dovuto far capo al NTL insieme a diversi altri gruppi e individui residenti. I nuovi arrivati avevano molti progetti: Carolina Pizarro, che era stata attrice dell'Odin insieme al marito Luis Ernesto Alonso González, ormai guidava da tempo un suo gruppo di persone molto musicali, Ikarus Stage Arts, che faceva spettacoli di intrattenimento per situazioni diverse. Sono stati fatti anche spettacoli per bambini e per adulti e molto lavoro pedagogico. E poi c'era un grande progetto legato alla Corea. Ho cercato di dare una mano a tutti, ma non ha funzionato.

A un certo punto Eugenio si è sentito privato del tempo e dello spazio che gli erano necessari, e c'è stata una separazione tra Odin Teatret e Odin Teatret - Nordisk Teaterlaboratorium.

Eugenio si è trasferito nel vecchio ospedale di Holstebro, dove ha iniziato le prove di un nuovo spettacolo con Else Marie, Rina [Skeel], Ulrik [Skeel], Julia e due giovani attori, Antonia [Cezara Cioaza] e Jakob [Nielsen], e poi Jan [Ferslev] e io. Jan si è presto ritirato perché ora vive alternativamente tre mesi in Brasile e tre mesi in Danimarca. Le mie vecchie gambe hanno fatto sì che anch'io mi ritirassi e mi presentassi solo qualche volta in dimostrazioni di lavoro. O per farmi vedere a funerali e occasioni speciali.

Jan e io ora viviamo della nostra sudata pensione, ma abbiamo fatto un concerto piuttosto popolare, suoniamo la chitarra e il basso, e cantiamo soprattutto vecchie canzoni popolari danesi. Ci piace.

V  
Roberta Carreri  
1974

[Dall'intervista del 24 aprile 2009]

Quando ho conosciuto l'Odin avevo diciannove anni, era il maggio del 1973. Non avevo mai fatto teatro ma ne avevo visto tanto. A quell'epoca, a Milano, la mia città, potevi andare al Teatro Lirico o al Piccolo, comprare solo l'ingresso per poche lire, e poi vedere lo spettacolo in piedi o seduti sulle scale. Lì sedevano tanti giovani, che non avevano i soldi per un posto in poltrona. Ho visto moltissimi spettacoli, così. Questo interesse per il teatro mi veniva in gran parte da un mio professore: frequentavo una scuola professionale di grafica pubblicitaria, e il mio professore di storia e di letteratura era Renzo Vescovi, che era anche regista del Teatro tascabile di Bergamo. Era un bravissimo professore, e ci aveva educate al piacere e all'importanza del teatro. Ci ha fatto amare Manzoni, ma ci faceva anche leggere molto altro, di tutto – da Molière alla rivista «L'Espresso». Mi ha aperto il mondo della cultura. A casa mia cultura era lo sceneggiato *Il mulino del Po* che si vedeva alla televisione. I libri sono entrati quando ho cominciato a comprarli io, dopo aver incontrato Vescovi. Avevo quattordici o quindici anni. Le mie scelte, anche quelle teatrali, come dove andare a teatro, e a quale teatro, sono state influenzate moltissimo da lui. Andavo al Teatro Uomo, al Teatro del Trebbo, al Piccolo, al Lirico... al Teatro del Trebbo ho avuto la mia prima grande esperienza teatrale vedendo Toni Comello in *Serva Italia*. È stato veramente uno shock per me. Sono tornata a casa emozionatissima, mi sono seduta al tavolo di cucina, mentre mia madre preparava da mangiare, e le ho detto di aver visto qualcosa di incredibilmente, tremendamente emozionante. Ma mia madre non sapeva che dire, non poteva capire quello di cui parlavo, queste esperienze le puoi comprendere solo se ne hai fatto parte, sono indescrivibili, come la musica. Non sono qualcosa che si può descrivere, non si può dire: "Era alto bello e dietro c'era la scenografia del Castello di Versailles". Non era né alto né bello, le scenografie non esistevano. Ma Toni Comello era un sole. Lui, quello che diceva e come lo diceva.

Ero colpita non dalla sua incredibile tecnica, non capivo niente di tecnica della voce, ma dalla sua presenza e dal fatto che dilatava la voce in un'emozione. Non pensavo alla tecnica quando andavo a teatro. Ero solo una spettatrice e ancora oggi sono un'ottima spettatrice, la tecnica continuo a non vederla, sono rimasta un'ingenua, so dire "Ah! Che meraviglia!" e basta. Con Comello la tecnica si faceva carne, diventava uno strumento di seduzione. È stata e un'esperienza molto forte.

L'importanza di Renzo Vescovi, per me, come pedagogo è stata enorme, potrei dire che sono una sua creatura. Senza di lui non avrei mai trovato il coraggio di fare quello che ho fatto.

Ci parlava degli esistenzialisti e ci faceva leggere Camus e Sartre. Queste cose a quattordici anni sono essenziali, perché quella è l'epoca in cui sei in una crisi di crescita, una delle tante della vita. Di questa metamorfosi continua che è la nostra vita. Cominci a prendere coscienza, a fare le tue scelte, e saranno determinanti per il resto della tua vita. Renzo ti poneva domande rilevanti, non ti trattava come una quattordicenne. Ci dava del lei, a tutte quante. E forse è per questo che ho continuato a dargli del lei anche dopo quarant'anni che ci conoscevamo. Ci prendeva sul serio e non in modo paternalistico. Aveva un grande senso dell'umorismo. Tirava fuori da noi cose che non c'erano ancora; forse solo un vago malessere, qualcosa come una leggera nausea. Fino a che lui finalmente le formulava e faceva nascere in me il bisogno di rispondere e di rispondere non con parole, ma con azioni.

Una delle risposte che ho dato a Renzo è stata venire all'Odin.

Sarei potuta forse entrare nel suo Teatro Tascabile. Avevo conosciuto Beppe Chierichetti sulle scale del teatro Lirico, vedendo *Santa Giovanna dei Macelli* di Brecht messa in scena da Strehler, in uno di quei pomeriggi in cui andavo a teatro, con una compagna di classe, anche lei era alunna di Renzo. Divenne il mio ragazzo. Quando Beppe è entrato a far parte del Teatro Tascabile era come se questo significasse, non so come dire, d'accordo, adesso arrivo anch'io. Si stava creando una strada. Ma non c'era un vero bisogno da parte mia, non sentivo il bisogno di fare l'attrice. Mi piaceva assistere, mi piaceva far parte della cerimonia teatrale ma come spettatrice, non avevo mai veramente pensato di fare l'attrice.

Neanche quando ho visto il primo spettacolo dell'Odin, *Min fars hus* [1972-1974] ho pensato di fare l'attrice. Però mi ha colpito. Intanto era il primo spettacolo che vedevo così da vicino. Fino a quel mo-



mento tutti gli spettacoli, anche quelli di avanguardia, che avevo visto accadevano sulla scena mentre noi spettatori eravamo seduti in platea piacevolmente avvolti nella semioscurità, illuminati dal riflesso delle luci della scena. Anche al teatro del Trebbo, Toni Comello usava una scena all'italiana. Era lì che si celebrava il rito teatrale e noi spettatori – anche se su panchette – eravamo sempre dall'altra parte della barricata. Invece quando ho visto *Min fars hus* sono entrata in una sala rettangolare, dove c'era un rettangolo di panche senza schienale, sovrastate da una ghirlanda di lampadine nude. Noi spettatori siamo stati invitati a sedere su queste panche, che non erano contro il muro, ma all'interno dello spazio. Sessanta spettatori. E in questo spazio avveniva lo spettacolo. Gli attori erano vicinissimi: davanti a noi, o dietro di noi. Una cosa che non avevo mai sperimentato. Sentire dietro di me il suono, il fruscio delle azioni, il vento causato dal passaggio veloce di qualcuno, stare nella luce con gli attori e nel buio con gli attori è stata una grande sorpresa e una grande esperienza. E poi gli attori erano bellissimi! Erano ragazzi di venticinque, ventisette anni, belli come il sole. Era il 31 maggio 1973.

Renzo non mi aveva preparata, aveva detto solo: “Roberta ho invitato Eugenio Barba a Bergamo, al Teatro Tascabile, deve venire a vedere questo spettacolo perché è un'occasione che non si può perdere”.

Nel frattempo, avevo finito la scuola ed ero arrivata all'università, studiavo arte, e proprio in quel momento stavo facendo un corso di storia del teatro. Ci eravamo divisi in gruppi di studio, sono capitata in quello sul teatro sacro e sul teatro della crudeltà. Leggevamo Artaud, Grotowski, e Barba.

La mattina dopo *Min fars hus*, Iben e Jens [Christensen] sotto la direzione di Eugenio, hanno fatto una dimostrazione del loro training, sempre al Teatro tascabile di Bergamo. Sono andata a vederla. Non eravamo in molti, ma c'erano anche alcuni dei miei compagni di corso all'università. Sono state fatte molte domande, che certo Eugenio si era sentito fare mille volte, in quei primi anni Settanta, sull'elitarismo dell'Odin Teatret che lasciava entrare soltanto sessanta spettatori, invece di fare un teatro per le masse, per il popolo. Erano problemi presi molto sul serio, allora. Mi colpivano perché io facevo parte dei Comitati Unitari di Base di Avanguardia Operaia, e condividevo pienamente questa visione politica del teatro. Non ero stata affatto contenta di essere stata messa nel gruppo di studio del teatro sacro, avrei voluto oc-

cuparmi del teatro politico, di Piscator. Ora mi sentivo spaccata in due. Da una parte condividevo in pieno quello che diceva il mio compagno, dall'altra una parte di me si ribellava profondamente perché la forza di quell'esperienza era stata possibile, per me, solo perché eravamo così pochi. Perché avevo potuto quasi toccare gli attori, sentire il loro odore, quello della birra sul pavimento. Potevo sentire la loro presenza dietro di me, potevo sentire i suoni più sottili, ero parte dell'evento. Se fossi stata in un palco con altre 1500 persone, non avrei potuto fare quest'esperienza, che era stata per me così preziosa.

Quando ho visto il training che facevano, stando in verticale sulla testa, sulla spalla, cose che sembravano dover fare un male terribile... mi chiedevo "Come fanno a fare queste cose?". E mi sono un po' spaventata. Però sentire Eugenio parlare e vedere loro fare, era un po' come se quel che sentivo e guardavo fosse "per me". Era come se quell'esperienza mi aprisse una finestra su un panorama completamente nuovo, da dove entrava aria fresca. E quest'aria fresca era la coerenza tra le parole di Eugenio e quel che vedevo, tra quello che dicevano gli attori e quello che facevano.

Nel 1973, quello che vivevo quotidianamente nella mia vita, specialmente in politica, era una grande discrepanza fra ciò che la gente diceva e ciò che la gente faceva. A quell'epoca tu "eri" quello che dicevi – mentre adesso forse sei quello che possiedi – e più belle parole dicevi, più eri una persona fantastica. E quello che realmente facevi, nella tua vita, che relazione avevi con gli altri, o con il tuo lavoro, questo appariva secondario. E perciò si poteva vedere un sacco di gente che parlava bene e agiva meno bene.

E ora improvvisamente mi trovavo in una situazione in cui c'era coerenza tra ciò che veniva detto e ciò che veniva fatto. E per me era come sentirmi a casa. Trovavo pace. Il giorno in cui ho visto il training degli attori dell'Odin, di Iben e Jens, mi venne l'idea di una tesi di laurea sull'Odin Teatret. Doveva intitolarsi: *Dal corpo come statua al corpo come musica*.

Facevano un teatro diverso da tutto quel che avevo visto fino allora, ma erano anche persone in un certo senso molto vicine: andavo tutte le settimane al cinema d'essai, a vedere film tipo *Fragole e sangue*, questo tipo di film, ed ero innamorata della cultura alternativa americana, di quei ragazzi hippy con i capelli lunghi. Ascoltavo Cat Stevens... e quando vedevo le foto sulla copertina dei dischi, era come se fossero

miei amici, con quei capelli lunghi. Quando ho visto gli uomini dell'Odin, mi erano famigliari, erano l'incarnazione del mito della libertà.

Erano familiari perché la libertà che sentivo nel loro corpo, la libertà che sentivo nel loro modo di essere presenti, in scena o nel training, mi ricordava di quando giocavo in strada, di quando correvo sul marciapiede insieme agli altri bambini. E la libertà di cui parlo è quella di essere uno con il proprio corpo. Per me la libertà è la mancanza di scissione. La libertà è la possibilità di *incarnare* i propri pensieri, questa è libertà. La presenza degli attori dell'Odin, il loro modo di lavorare, mi ricordava i momenti della mia vita in cui mi sentivo "completa". Quando sono diventata più grande, verso i dieci anni naturalmente mi era stato proibito di andare a giocare in strada con gli altri ragazzi. Dovevo stare a casa, studiare, giocare con le altre bambine, tutte cose noiose. Il pomeriggio, a undici anni, giocavo a canasta con le altre ragazzine bene. Era una tortura. Anche giocare a canasta può essere un buon training per il cervello. Ma lì cominciava la separazione, zack! Il corpo era una cosa e la mente un'altra.

Nel dicembre del 1973 l'Odin è tornato in Italia, sono venuti a fare lo spettacolo alla Triennale di Milano. Hanno fatto anche un seminario all'Università Cattolica, organizzato da Sisto Dalla Palma. Io non ero una studentessa della Cattolica, ma una persona che conoscevo si era iscritta al seminario (lo invidiavo moltissimo), e poi non è potuto andare. Allora gli ho detto: "Vado io! Non ti preoccupare! Il tuo posto non andrà perso".

Quando sono arrivata ero terrorizzata. Era il mio primo incontro diretto con l'Odin: un seminario condotto da Iben, Tage, Ulrik [Skeel], Ragnar [Christiansen] ed Eugenio. Io sono arrivata con i jeans attillatissimi che si usavano a quel tempo e camicia. Abbiamo cominciato a fare verticali sulla spalla e sulla testa. Era terribile. Ma dopo un'oretta di questo tipo di lavoro, Eugenio mette una musica e ci invita a ballare. Ballare ah! L'unico tipo di intensa esperienza fisica che avevo avuto fino a quel momento era quella di ballare. I pomeriggi del sabato – perché mi era proibito andar fuori la sera – andavo in discoteca e lì ballavo con i miei amici. Adoravo ballare. Anche un po' la corsa, nelle gare a scuola. Mi piaceva correre ma per tratti brevi, la mia specialità erano i sessanta metri, le corse di resistenza non erano il mio forte. Quello su cui Eugenio stava lavorando, come ho capito molto dopo, era l'energia: il modo in cui l'energia in un gruppo sale e cala. Talvolta faceva

uscire alcuni di noi per farli riposare, e poi li faceva rientrare quando il gruppo perdeva energia.

Ci fece ballare in gruppo. Eravamo quattro gruppi di quattro o cinque persone. Vari gruppi che danzavano e poi una persona usciva e un'altra entrava e lui guardava la dinamica nei diversi gruppi. Poi ci fece danzare a coppie, e ho danzato per quasi un'ora con Torgeir e con Tage. Due LP interi: *Gimme Shelter* e *Pearl*. Una vera maratona di danza.

Dopo il primo giorno avevo delle vesciche enormi sotto i piedi, e la sera mia madre me le forava con l'ago, perché l'acqua uscisse e io potessi ballare il giorno dopo.

Poi, ad aprile del 1974, Eugenio e Torgeir sono tornati in Italia per andare a presentare il film sul training che Torgeir aveva fatto per RAI 3, e per trovare un posto isolato in cui volevano stare per cinque mesi, per lavorare su un nuovo spettacolo. Dovevano andare a Pontedera, io ci sono andata insieme al Teatro Tascabile, per incontrarli. È stato allora che ho proposto a Eugenio la mia idea di fare una tesi su di loro. E lui, Eugenio, mi aveva sorpresa dicendomi: "Roberta! Come stai?". Si ricordava di me! Perfino il mio nome! Era incredibile. Perché avevo rivisto gli attori e lo spettacolo ma non lui, che era partito subito dopo il seminario. Nel dicembre del 1973, non a Milano, ma a Bergamo, al Teatro Tascabile, dove erano tornati e avevo rivisto *Min fars hus*. Avevo comprato una grande cesta natalizia (era poco prima di Natale), piena di frutta, con bottiglie di vino, ben impacchettata col fiocco ed ero andata in treno da Milano a Bergamo con questa grandissima cesta. Ero emozionatissima. E poi ho pregato Beppe di metterla nel camerino degli attori. Ho visto lo spettacolo, e quella volta dopo lo spettacolo sono andata con gli attori a bere un bicchiere di vino al bar La Marianna.

A Pontedera, quando ho parlato del mio progetto di tesi, Eugenio mi ha detto: "Sì, ma per capire veramente come lavoriamo devi sperimentarlo sulla tua pelle. Devi far parte di uno spettacolo"<sup>11</sup>. Io mi sono

<sup>11</sup> Non è possibile capire davvero il racconto della prima permanenza di Roberta Carreri all'Odin senza tener conto del fatto che, in tutta la prima fase della vita dell'Odin, molto difficilmente erano ammesse persone estranee a osservare il lavoro delle prove, soprattutto quello delle improvvisazioni. Era una forma di protezione per un lavoro che gli attori percepivano come privato e ancora indifeso. Ci sono state eccezioni, come Angela Paladini, la studentessa romana (poi studiosa di teatro) am-

spaventata, gli ho chiesto che tempi avrebbe comportato. E lui mi ha detto: “Un anno per fare lo spettacolo e un anno per portarlo in tournée. Due anni”. Mi sono fatta i miei conti, potevo studiare mentre preparavo lo spettacolo. A Milano lavoravo e studiavo allo stesso tempo. Non vedevo nessun problema nel preparare uno spettacolo, contemporaneamente studiare, e ogni tanto tornare a casa per dare esami. Così gli ho detto di sì, che ero d'accordo in linea di massima, però volevo far loro una visita per vedere che posto era l'Odin Teatret e come funzionava. Ero sprovvista sì, ma non del tutto. Eugenio mi ha detto di mettermi d'accordo con Iben. Il 24 aprile del 1974, trentacinque anni fa, sono arrivata all'Odin Teatret. Esattamente trentacinque anni fa, il 25 aprile, sono entrata in questa sala per fare la mia prima improvvisazione.

### *A Holstebro*

Quando ero arrivata, in treno, a Holstebro, a mezzanotte, c'erano alla stazione ad aspettarmi Iben e Torgeir, che mi avevano poi portato in una pensioncina. La mattina dopo, alle sei, mi sono venuti a prendere e mi hanno portata in teatro. Il lavoro in sala iniziava alle sette. Iben mi ha prestato vestiti di lavoro poi siamo entrate qui, nella sala bianca, dove c'erano Eugenio, gli altri attori e Pierfranco Zappareddu che allora lavorava qui come assistente alla regia. La prima cosa che Eugenio faceva fare ai suoi attori, la mattina, erano improvvisazioni. Uno alla volta.

C'erano altri allievi (ma io non sapevo neppure di essere un'allieva): Odd [Strøm], Elsa, [Kvamme] e Reidar [Nielsson], oltre a Jens, Iben, Torgeir e Ragnar. Perché intanto Tage, Ulrik, ed Else Marie avevano lasciato il teatro. *Min fars hus* era finito. Era rimasto solo un nucleo di vecchi attori, più i tre allievi. Pensavo che mi volessero far vedere come lavoravano, invece Eugenio mi fa fare la mia prima improvvisazione e poi mi dice che Jens sarebbe stato responsabile della mia educazione. Dal mattino dopo io e Jens cominciamo a lavorare

messa a seguire tutto il percorso di *Min fars hus*, ma questa era la regola, ed è stata una delle molte cose che hanno cominciato a cambiare dopo la permanenza a Carpignano salentino. Anche allora, il cambiamento, l'apertura a occhi anche esterni delle prove, non fu vissuto con facilità da tutti gli attori.

alle cinque di mattina con la corsa, esercizi di acrobatica, esercizi fisici. Alle sette arrivavano i compagni e si continuava il lavoro: ancora training, con accessori, composizione, voce. E poi il pomeriggio si facevano maschere e accessori scenici. Jens era responsabile solo del mio lavoro nelle prime due ore, per il resto era tutto sotto la guida di Eugenio.

Sono stati giorni intensi e difficili.

La prima mattina, con la corsa, dopo dieci minuti non ero stanca. Ero distrutta!

Ho continuato a correre, naturalmente: per due giorni ho pensato di morire ogni volta che si faceva la corsa. Il terzo giorno, invece, è successo qualcosa, non era così difficile come i primi due giorni. Ma pensavo comunque di morire ogni volta che si faceva la corsa. E poi immagina: fare acrobatica, io che ero stata seduta sui banchi di scuola per quindici anni. Era durissimo, da piangere. Però la sera era bello, in quei giorni gli attori erano molto socievoli, era primavera, come ora. Ogni sera c'era la cena a casa di uno o dell'altro, cene che si prolungavano fino a mezzanotte, fino all'una. Io abitavo a casa di una ragazza amica dell'Odin, ex fidanzata sia di Torgeir che di Tage, che abitava a quattro chilometri dal teatro. Mi facevo quattro chilometri in bicicletta per arrivare al teatro la mattina alle quattro e mezza. Partivo alla luce dell'alba e con gli uccelli che zampettavano sulla strada. Come nel film di Hitchcock. Un paesaggio spaventoso: c'erano grandi uccelli neri e non c'era nessuno in giro. Solo le luci del mattino e questi uccellacci, e io in bicicletta sulle strade di Holstebro. Arrivare e fare questo tipo di training era molto duro dopo aver dormito solo tre ore. Io dividevo il camerino con Iben ed Elsa, le due donne rimaste all'Odin, e succedeva che mi sdraiassi in un momento di pausa. E ricordo che una volta mi sono addormentata e Jan Torp ha aperto la porta del camerino e mi ha detto: "Questo è un posto per lavorare non per dormire". Mi sono alzata con un gran senso di colpa, e poi mi sono detta "Madonna Santa, io dormo tre ore per notte, lavoro come una matta!".

Era una prova di resistenza. E io ho resistito, ma forse perché pensavo di rimanere solo una settimana. Ma dopo tre giorni che ero qui, hanno fatto una riunione per dire che si doveva fare una vaccinazione contro il colera perché dovevamo andare in Italia a maggio. E io, che avevo paura delle vaccinazioni, ho detto: "Per prima cosa sono italiana, e non ho bisogno di vaccinazioni per andare in Italia. E

poi non vengo in Sud Italia, torno a casa fra tre giorni”. C’è stato un attimo di silenzio glaciale, c’erano solo il direttore di tournée – che a quel tempo era Jan Torp – e gli attori. Non c’era Eugenio, che era nel suo ufficio, mentre la riunione era in biblioteca (l’ufficio di Eugenio era dove adesso c’è la cucina, vicinissimo). C’è stato un momento di silenzio, poi Jan ha detto: “Roberta penso che dovresti andare a parlare con Eugenio”. Sono andata, gli ho spiegato che tornavo a casa. Avevo il biglietto del treno per tornare a casa fra tre giorni, ero venuta solo per vedere come lavoravano, come eravamo d’accordo. “Poi tornerò, per la tesi”. Ed Eugenio mi ha detto: “Ma tu sei parte dell’Odin!”.

Sono diventata rossa come un peperone, è stato come i momenti di cui raccontano, quelli in cui stai per morire e tutta la vita ti passa davanti e il cervello inizia a volare velocissimamente. Pensavo: ho tante cose a Milano, la mia vita, tutti i miei affetti. Però ora ho la possibilità di entrare a far parte di questo gruppo, che è un gruppo importantissimo, è un gruppo di persone fantastiche, fanno cose molto belle, ed è un grande onore per me, una grande possibilità. E tutto questo passava velocissimo nella mia testa. Ma sapevo che era troppo presto, e dissi: “Eugenio, guarda, ti ringrazio veramente ma sento che se lo facessi ora sarebbe come far nascere un bambino prematuro. Sono ancora un feto, non sono pronta”. E lui dice: “Va bene, accetto, però da questo momento non puoi più entrare in sala. Puoi restare per i prossimi tre giorni, guardare, leggere in biblioteca, parlare con gli attori, ma non puoi più entrare in sala”. Naturalmente mi sembrava una grande ingiustizia, però, va bene, accetto.

Dopo, quindi, lavoravo con Jens dalle cinque alle sette, ma non più con i compagni. Stavo tutto il giorno in biblioteca, a pensare. Dopo due giorni di riflessioni, sono tornata da Eugenio. Ho bussato alla porta e gli ho detto: “Se riesco a mettere a posto le cose con la mia famiglia, il mio fidanzato, l’università, posso raggiungervi quando andrete a Carpignano il 19 maggio?”. E lui disse: “Se Dio vorrà ci rivedremo” senza neanche voltarsi, continuando a scrivere al suo tavolo.

Nei due giorni in cui non potevo entrare in sala mi ero resa conto di quanto mi mancasse la comunione con gli altri, e questo lavorare, questo sudare insieme, questo uscire insieme sfiniti, questo condividere il viaggio di apprendistato. Mi mancava tantissimo. Però era anche molto duro lasciare Milano. Sono figlia unica di genitori anziani, mio padre

aveva quarant'anni quando sono nata, tutta la loro vita era imperniata sulla mia presenza. Mi sentivo in colpa nei loro confronti e l'unico modo per giustificare due anni di assenza era fare un buon lavoro anche con l'università, continuare a dare gli esami.

### *Carpignano*

Li raggiunsi quindi a Carpignano e li cominciai a lavorare al mio primo spettacolo con l'Odin, *Il libro delle danze* [1974-1980]. Era uno spettacolo basato sul training, e io non avevo un training. Perciò Eugenio lavorava con me su un training con gli oggetti, per creare una danza che potesse avere senso nello spettacolo, perché voleva inserirmi subito. Dopo sono venuta a sapere che aveva bisogno di più donne nel gruppo, per questo sono entrata così facilmente, perché in quel momento Else Marie se n'era andata e anche Elsa stava per andarsene. Siamo rimaste solo Iben e io.

Eugenio, perciò, lavorava molto intensamente su di me e con me. E io mi sentivo sempre insufficiente. Sentivo che il mio corpo ci metteva un sacco di tempo a imparare, a fare cose che gli altri sapevano fare benissimo. E il corpo doleva, mi faceva male, mi faceva male tutto, mi facevano male le gambe, mi facevano male i gomiti. Lavoravamo con il bastone che continuamente mi beccava il gomito. Avevo i gomiti che sembravano due palline da tennis, pieni di travasi e lividi. E poi c'era il lavoro sulla tecnica del clown. Si doveva saltare a piedi uniti su un tavolo alto. E tutti stavano lì ad aspettare finché non mi decidevo. Naturalmente alla fine lo facevo, e pum! Mi prendevo il tavolo qua, sulla tibia, facendomi male. Tutta questa cura che si prendevano di me non era un calvario minore di quello che hanno passato altri che invece hanno dovuto attendere per entrare. Era un training fisicamente molto duro. Le cadute dei clown se non sai farle, se non stai attento... tock! Mi hanno dovuto ricucire il mento due volte nel giro di quindici giorni. Appena ero pronta per farmi togliere i punti cadevo un'altra volta. E non dimentichiamo che non sapevo il danese, mentre tutto avveniva in danese. La gente parlava danese nei corridoi, nella sala di lavoro, e io non capivo niente di quello che dicevano. Mi avevano vista in un seminario, ed era tutto quello che conoscevano di me, non sapevano chi fossi. A Milano il mio mondo lo sapeva.



Quando ero a Carpignano, in Salento, mi sono sentita ancora di più in bilico, tra mondi diversi. Da una parte ero in Italia, però nel Sud Italia, dove naturalmente non conoscevo nessuno – e dall'altra facevo parte di un gruppo di scandinavi ed ero vista come una straniera. Anche perché comunque sono di Milano, che, come tutti sanno, per il Sud Italia era Germania. Sto parlando di quasi quarant'anni fa.

Insomma, ero straniera in Italia, ma anche nel gruppo, visto che non ne parlavo la lingua. E dovevo imparare, oltre al danese, anche la lingua fisica del gruppo, e dovevo imparare a cantare. Non ho mai cantato prima di venire all'Odin Teatret, da quando avevo otto anni mi hanno detto che ero stonata e non dovevo cantare. Adesso dovevo imparare a usare la voce e a cantare, dovevo imparare a usare il corpo, dovevo imparare la lingua, e a suonare la chitarra. Tutti dovevano suonare uno strumento, e quindi Elsa mi insegnava a suonare la chitarra. Ero in un processo di training totale, dove training significa apprendere. Ma significa anche apprendere a mettersi in relazione con un processo di apprendimento anche di etica professionale, di disciplina e autodisciplina. Questo è il training.

I primi due anni di training, fondamentali per me, sono stati quelli in cui sono rinata dalle mie ceneri attraverso un processo profondo di crisi esistenziale. Dovevo ritrovare chi ero, mi dovevo ricreare.

Era stato molto duro lasciare i miei genitori, la mia famiglia, lasciare Beppe – il mio ragazzo – lasciare Renzo Vescovi, lasciare gli studi universitari che mi appassionavano. Se l'ho fatto è stato perché mi era necessario. Quando ho deciso di andare a Carpignano ho commesso una sorta di... potrei chiamarlo una sorta di suicidio... ho ucciso una mia identità per ricrearne un'altra. Non è stato facile. Durante i nostri primi mesi a Carpignano, fino a che abbiamo fatto *Il libro delle danze*, ogni mattina mi svegliavo pensando di lasciare l'Odin Teatret e di tornare a Milano. Era veramente troppo duro. Anche a Carpignano cominciamo a lavorare alle cinque del mattino. La mattina alzandomi pensavo come dire a Eugenio "Adesso lascio il gruppo, torno a Milano", e intanto mi lavavo i denti, facevo colazione, mi vestivo, inforcavo la bicicletta e cominciavo a pedalare, continuamente pensando a come dirlo. E appena arrivavo: "Buongiorno Roberta, entriamo in sala!". E dimenticavo tutto, e cominciavo a lavorare. E passavo la giornata lavorando. Training la mattina, lavorando sulle danze drammatiche che sarebbero poi diventate *Il libro delle danze*, e il pome-

riggio sulle improvvisazioni per il nuovo spettacolo, che sarebbe poi diventato *Come! And the day will be ours* [1976-1980].

Cucinavamo a turno, e quando era il mio dovevo telefonare per chiedere le ricette a mia madre, perché non sapevo cucinare. La sera stramazavo a letto, e quando la mattina, alle quattro, mi dovevo svegliare, pensavo: “Oggi glielo dico, oggi glielo dico, non ce la faccio più, non è possibile”. E poi arrivavo lì e ricominciavo tutti i giorni la stessa storia.

Durante il training di acrobatica, quando Torgeir diceva: “Devi fare così con la testa e poi dare un colpo così con le reni”, lo capivo benissimo. Ma il problema era il mio corpo, che non capiva. Ed è nel corpo che devi trovare il punto che dà la spinta per fare il salto. Era questa la grande frustrazione: io capivo tutto quello che mi dicevano. Ma il mio corpo faceva qualcosa di completamente diverso.

Tutti i giorni, proprio quotidianamente, per i primi due anni, prima in Salento e poi in Danimarca, dopo il training facevo la doccia, e la doccia era il momento in cui potevo finalmente piangere. Sotto la doccia le lacrime si mescolavano con l’acqua. Qui nessuno mi vedeva, nessuno mi sentiva. I camerini erano in comune, perciò se mi fossi messa a piangere in camerino avrebbe potuto vedermi Iben, e non era giusto, avrebbe pensato “non siamo qui per piagnucolare”. Mi colpiva questo modo di condannare il sentimentalismo da parte loro. Per me, italiana, era molto difficile, ero completamente diversa. Avevo bisogno di dare libero sfogo ai sentimenti. Invece qui – sicuramente anche perché non avevo un linguaggio – non potevo esprimerlo a parole. Ma soprattutto non avevo nessuno a cui dirlo.

La situazione era semplice: o rimani o te ne vai. Se rimani questa è la situazione, altrimenti te ne vai. È per questo che dico che per me i primi due anni sono stati come una forma di rito di iniziazione: se resisto, se riesco a forgiare il mio corpo-mente in modo da riuscire a far parte del gruppo, allora posso rimanere.

### *Training*

Che Eugenio parlasse così poco, mentre lavoravamo al training, per me era solo fantastico, perché ogni volta che mi veniva a dire qualcosa ci mettevo un sacco di tempo per riuscire a farla. Potevo metterci anche tre mesi. Per me parlava fin troppo perché mi correggeva rego-

larmente e avevo così tante informazioni nella testa che mi bloccavo, dovevo pensare alle mani, dovevo pensare allo sguardo... e non avevo ancora metabolizzato come lavoravano i piedi. Per me meno parlava e meglio era. Quando avevo un dubbio gli facevo una domanda, e lui mi rispondeva, mi dava dei consigli. La situazione ideale era questa, ma non potevo mica dirgli di star zitto, e quindi ogni tanto mi dava dei consigli di sua iniziativa. Per me è stata una benedizione quando ha cominciato a staccarsi dal training, dopo due anni, intorno al '76, e a darci molto più spazio. A quel punto il mio training era oramai diventato individuale. E allora, finalmente, ha cominciato a funzionare, e ho cominciato a provar piacere nel farlo.

Durante i primi due anni, gli esercizi di acrobatica, che erano sempre gli stessi, venivano ripetuti, in sequenze diverse. Così anche gli esercizi fisici. Una volta imparati gli esercizi (e io ci ho messo mesi, mesi), bisognava eseguirli con diverse dinamiche e successioni, cioè fare un lavoro che adesso potremmo chiamare di improvvisazione.

Poi c'era tutto il lavoro di composizione con le braccia, con le mani. Cioè sai che devi lavorare con le mani, con le braccia, ma poi quello che fai lo improvvisi, fai delle combinazioni con la testa, con il resto del corpo. Questo lavoro di improvvisazione era anche un lavoro di presa di coscienza del corpo.

Per gli esercizi di acrobatica, durante i primi due anni era sempre Torgeir che dava il ritmo. Si facevano sul materassino – sono stata anche in questo un po' lenta a imparare – ed era Torgeir a dare la sequenza. Anche tutti gli esercizi di equilibrio li guidava Torgeir, per cui bisognava fare quello che faceva lui, saltare prima su un piede, poi sull'altro. E anche lo *slow motion* lo guidava lui...

Poi ho cominciato a creare io i principi su cui lavorare. Ti spiego: gli esercizi di acrobatica e gli esercizi fisici li ho imparati dagli attori più vecchi. Sono esercizi fissi. Lo *slow motion* è un principio, il che significa che in *slow motion* posso fare quello che voglio, purché lo faccia in *slow motion*. Non c'è una serie di esercizi fissi, quando lavoro in *slow motion*. Anche la “composizione” non ha esercizi fissi.

Per due anni ho esplorato i principi che mi hanno insegnato gli attori più anziani, dalla composizione allo *slow motion*, e al lavoro sull'equilibrio. E intanto ho imparato una serie di esercizi, quelli “svizzeri”. Ho imparato e anche inventato una serie di esercizi col bastone: tutte forme fisse che si possono ripetere in sequenze diverse.

Poi Eugenio mi ha detto: “Adesso puoi essere responsabile del tuo training”. E ho cominciato a inventarmi logiche con cui lavorare. La prima che ho trovato è basata sul lancio delle bocce. Sono partita da un libro di fotografie del gioco delle bocce. Da quel momento il training ha cominciato a diventare creativo. Lo era un po’ anche prima, nei momenti in cui improvvisavo la sequenza degli esercizi. Ma lo è diventato molto di più, quando è diventato individuale. Allora ho cominciato, piano piano, a coltivare idee che venivano a me, non erano le idee di Eugenio o dei compagni, erano mie.

Anche quando facevamo training individuale condividevamo lo spazio. Poi è venuto il momento in cui abbiamo cominciato a usare musica, nel training. Ma le mie musiche erano diverse dalle musiche di Silvia [Ricciardelli], o dalle musiche di Iben o dalle musiche di Julia [Varley] e allora cominciammo anche a separarci, a decidere: io lavoro da quest’ora a quest’ora. Oppure: possiamo lavorare nella stanza insieme, però prima con le mie musiche e poi con le tue.

Un’altra grande differenza, per me, fu che nei primi mesi, e soprattutto nel primo anno, la disciplina veniva ancora data da fuori. Io *soffrivo* ad alzarmi la mattina presto per venire a fare il training, soffrivo durante il training. Soffrivo. Quando il training diventò personale, ero contenta di andare a lavorare. Ero contenta di andare a fare il training, e la disciplina veniva da sola. Anche quando sono in un momento grigio, in cui non ho ispirazione, in cui continuo a ripetere quello che ho creato negli ultimi mesi, e non riesco ad andare avanti, e il muro della noia è orribile – l’autodisciplina continua a guidarmi. Dopo due anni, l’autodisciplina è incorporata. So che devo fare training ogni mattina. So che mi serve, so che devo farlo, e so che se continuo a farlo supererò questo muro grigio della noia. Se smetto di fare training, il muro rimarrà.

Ho sempre considerato il training come una possibilità di crescere confrontandomi quotidianamente con la mia motivazione. Di imparare qualcosa che non so fare. Quando alla fine imparo a fare qualcosa veramente molto bene, allora è il momento di lavorare su qualcosa di nuovo.

### *Imparare e insegnare*

Avevo pensato di laurearmi in due anni ma durante il primo anno all’Odin sono riuscita a dare un solo esame perché il lavoro fisico era

troppo forte e non riuscivo ad avere le energie per studiare. Così mi sono resa conto che il mio sogno forse non era realizzabile. E di questo si sono resi conto anche i miei genitori quando, dopo un anno che ero all'Odin, sono venuti a Pontedera, dove facevamo una parata con il Bread and Puppet. Era il '75. Presentavamo anche *Il libro delle danze*. Sono venuti a Pontedera, insieme a mio zio e mia zia per dirmi: “Adesso è ora che torni a casa”.

Ero in un momento molto difficile perché naturalmente lavorare all'Odin era ancora duro. Inoltre, proprio allora avevo scoperto di essere incinta e non era propriamente una cosa che avevo pianificato. Ero sui carboni ardenti, dovevo assolutamente tornare a Holstebro prima dell'ottava settimana, per poter abortire. Era il momento della verità. Cosa fare in una simile situazione, ero incinta e non lo volevo essere, non parlavo ancora il danese, il primo anno all'Odin Teatret avevo cambiato indirizzo sei volte. Eppure, quando vennero i miei genitori, gli zii – ero felicissima di vederli, andammo a pranzo insieme, e cominciammo a parlare – mi ritrovai a ribadire il mio punto, a ognuna delle loro domande. Le risposte che uscivano dalla mia bocca erano: “Non posso tornare a Milano adesso”. Dopo quattro ore, ci hanno buttato fuori dal ristorante perché chiudevano, e a un certo punto mia zia disse a mio padre: “Fausto, lei è più forte di noi, dobbiamo andarcene”. È una cosa che mi è rimasta molto impressa, la sua voce che dice: “È più forte di noi, dobbiamo andarcene”. Una parte di me era straziata, perché stavo dicendo di no alla mia famiglia, e a tutto l'amore che loro nutrivano per me, e questo per continuare a stare in un posto dove la vita era una lotta quotidiana. Ma era quello di cui avevo bisogno, evidentemente, perché altrimenti avrei detto di sì ai miei genitori.

Ci sono momenti, e non sono stati pochi nella mia vita, in cui ho sentito chiaramente di non essere io ad aver preso una decisione, era la decisione che aveva preso me. Ricordo un viaggio in macchina, brevissimo, tra Carpignano e Martano, con Angela Paladini<sup>12</sup>, che era venuta a trovarci in Salento. Parlavamo... di non so cosa e a un certo punto mi ha detto: “Roberta, tu hai un istinto molto saggio”. Queste parole mi hanno sorpresa perché per me era saggia la mente non l'istinto. Mi ha molto colpita, e da allora ho dato retta al mio istinto. E

<sup>12</sup> Cfr. la nota precedente.

qualche volta è come se il mio istinto decidesse per me, invece della mia ragione.

Intorno al '76, come ti dicevo, Eugenio cominciò a non assistere sempre al training. La prima volta in cui non venne in sala è stato un trauma. Ci si sentiva... io mi sono sentita... che mancava l'occhio esterno. Però avevo fatto esperienza della sua presenza per due anni, non per dieci. Per me forse era meno traumatico di quanto non fosse per chi aveva lavorato per più tempo sempre con lui in sala. E d'altro canto, come ti ho detto, questo mi permetteva anche di fare cose che forse non avrei osato fare con lui in sala, di usare musiche che forse non avrei osato usare.

Nel mio caso la sua assenza ha coinciso con un salto nel mio processo di crescita. In un certo senso è stato organico.

Nel frattempo, erano entrati a far parte del gruppo Silvia, Julia, Francis [Pardeilhan], Toni [Cots]: "i giovani". Non ero più l'ultima ruota del carro. Finalmente non ero più la più piccola, c'era qualcuno più inesperto di me. Iniziava un processo pedagogico e di creazione, il periodo che va dal 1976 al 1980, quello de *Il Milione* [1977-1984]. Questi giovani hanno avuto un lungo processo di preparazione, perché sono entrati dopo che abbiamo finito *Come! And the day will be ours* [1974-1980] e per loro c'è stato un tempo di attesa attiva, di training, prima di entrare a far parte de *Il Milione*. In questi due, tre anni, il training è stato molto importante, dividerlo con questi giovani mi permetteva di essere più presente. I più "vecchi", Tage, Else Marie, Torgeir, si allontanarono un po' dal training. Mentre per me era ancora molto importante.

Anche Torgeir si era allontanato dal training. Lo insegnava a noi, ci insegnava l'acrobatica, lo *slow motion*, il lavoro sull'equilibrio, ma credo di avergli visto fare training per l'ultima volta a Carpignano. Quando siamo tornati qui, lo ha fatto solo per insegnare. Non ricordo, dopo il '76, di aver visto Torgeir fare training per piacere suo personale, per usarlo come momento di sviluppo, di crescita, di apprendimento: entrare in una mentalità per cui ti poni nuove sfide. Qualsiasi forma di apprendimento è un processo mentale e fisico – imparare a suonare uno strumento, apprendere una tecnica di danza – sono momenti in cui ti confronti con la tua *inabilità* e in questo modo ti obblighi a superare i tuoi limiti. È qui che, per me, nel training, l'autodisciplina e la necessità si fondono.

Poi, molto presto in realtà, Eugenio mi ha chiesto di trasmettere la mia esperienza, di insegnare. La prima volta è stato durante la prima “Brigata Internazionale”. Ne abbiamo fatte due, una tra il '74 e il '75 e una tra il '75 e il '76.

Era un seminario di sei mesi, in cui sono venuti dieci partecipanti. Silvia [Ricciardelli] è venuta al primo e poi è rimasta anche per il secondo. Iben ha adottato Silvia e Toni, che è arrivato nel 1976. E intanto sono arrivati Julia e Francis.

La prima volta che mi sono trovata a *trasmettere* quello che sapevo fare è stata nell'inverno tra il 1974 e il 1975, ero all'Odin Teatret da pochi mesi, ritenevo di non sapere niente, ma Eugenio mi mette a lavorare con i partecipanti della Brigata Internazionale insieme a Tom Fjordefalk. Lavoriamo con loro con gli oggetti, il bastone e la bacchetta di plastica con il nastro. Io lavoro con la bacchetta e Tom lavora con il bastone, poi tutti e due lavoriamo anche su altre cose – come la corsa di notte nei boschi con loro, cose di questo tipo, un po' a parte.

Non mi sentivo pronta a trasmettere la mia esperienza, ero così giovane. Però nel momento in cui mi sono trovata a trasmettere ho scoperto di sapere molto di più di quello che credevo, ed è stato fantastico, perché formulando la mia esperienza me ne sono appropriata. Era una sensazione indescrivibile, molto forte. Facendolo sono cresciuta di dieci centimetri; non sto parlando di ego, ma di maturazione.

Rivedo in loro quello che non funzionava in quel che facevo io. “Ah! è questo che Eugenio vuole che io non faccia”. E riuscivo a cambiarlo. Ti rendi conto di un sacco di cose quando vedi gli altri fare quello che *non* funziona, e che hai sentito Eugenio ripeterti tutto il tempo.

Finirò parlandoti delle perdite, di chi è andato via in questo mio periodo iniziale. Intanto, dopo Carpignano, Reidar e Jens e Odd ed Elsa erano usciti dal gruppo.

Ma il primo shock l'avevo avuto quando ho incontrato il gruppo venendo qui nell'aprile '74, e ho visto che mancavano Ulrik, Tage, Else Marie. A Carpignano, poi, mancava anche Ragnar, un altro shock per me. Ma come, ad aprile c'era, e adesso, solo un mese dopo, non c'è più? Come è possibile, cosa è successo? Non mi ha detto che se ne andava... cosa è successo? Ed è stato molto strano, nessuno voleva raccontarmi di come se ne era andato Ragnar. Poi ho saputo che è stato invitato ad andarsene da Eugenio.

Con Jens, che quando sono arrivata si occupava della mia edu-

cazione le prime due ore della mattina, si era chiaramente creata una relazione privilegiata. Era l'unico momento in cui ero sola con un'altra persona, in sala o correndo, questo creava un legame. Ci alzavamo tutti e due alle quattro: "Siamo qui insieme, sono io che ti aiuto a oltrepassare questo ostacolo...". Mi ha insegnato tutte le regole non scritte dell'Odin. Jens era la mia "chiave". Dopo due mesi di permanenza a Carpignano abbiamo fatto un mese di vacanze, e al ritorno Jens ha i capelli tagliati. Aveva i capelli lunghissimi, e si presenta con i capelli corti. È stato uno shock. E subito dopo ci ha radunati per dirci che se ne andava. Quando Jens se ne è andato per me è stato... un colpo. Come è possibile? È stato molto duro, e subito dopo sono spariti gli altri allievi. La partenza di Jens è stata la più dolorosa.

Poi ho cominciato a lavorare sul clown, sulle tecniche di clown con Jan Torp, che aveva lavorato con i fratelli Colombaioni [*famiglia di clown italiani*] durante un seminario qui. E nel '76 ho creato il personaggio di Geronimo, lavorando in coppia con Jan. Quando Jan è andato via, nel '78, per me è stata un'altra grande perdita, perché il mio personaggio si è trovato all'improvviso solo. Geronimo era sempre stato un'appendice del personaggio di Jan, un personaggio molto corretto, con la bombetta, con Geronimo, un mocciosetto dispettoso, che lo teneva per mano. Perciò Geronimo, per poter stare sulle gambe da solo, ed essere indipendente, ha dovuto subire una metamorfosi. Ho dovuto cambiare tutta la dinamica del personaggio.

Dunque, c'è stata questa successione di fatti alquanto turbolenti, potrei dire nel '74, dal dissolvimento di quell'ensemble di *Min Fars Hus* che avevo conosciuto, e del quale mi ero innamorata. L'ho detto altre volte: mi sono innamorata di sette persone allo stesso momento. Bellissimi, come angeli dell'Apocalisse. Ed ecco che quest'ensemble si sgretola, io incontro i nuovi allievi che scompaiono a loro volta, e le uniche due persone che rimangono sono Torgeir e Iben, le due persone che mi avevano accolta alla stazione quando ero arrivata. Poi è arrivato Tom, a far parte del gruppo, e poi sono arrivati tutti i "brigatisti" e alla fine delle due brigate sono arrivate le adozioni di Francis, Julia, Silvia e Toni [Cots]. Che sono stati in un certo senso quelli con cui ho condiviso lo spazio del training, perché a quel punto Iben faceva training in un modo suo, molto particolare, e Torgeir non lo faceva più. Tage ed Else Marie non erano in sala con noi a fare training. Ecco, questo è un buon punto di arrivo, per ora fermiamoci qui.



*[Roberta Carreri è nata a Milano nel 1953. Dopo essersi unita all'Odin Teatret, nel 1974, ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme del gruppo, con la sola eccezione di Talabot (1988-84), per la nascita della figlia. Ha creato due dimostrazioni di lavoro, Orme sulla neve (1988) e Il cammino di Nora (2012). Con Torgeir Wethal aveva dato vita a una dimostrazione comune, Dialogo tra due attori (2000-2010); con Jan Ferslev alla dimostrazione Lettera al vento (2004-2022). Ha preparato uno spettacolo da sola, Judith (1987), e uno spettacolo con Jan Ferslev, Sale (2002), di cui parlerà più avanti Jan, entrambi con la regia di Barba. Nel 2020 ha creato e diretto Fiori per Torgeir, sul suo compagno Torgeir Wethal, morto dieci anni prima, di cui Barba non ha potuto o voluto essere regista. Attrice e pedagoga, Roberta Carreri ha anche fatto regie e organizzato eventi, in particolare l'Odin Week, che si teneva tutti gli anni, ha scritto un libro (Tracce, Milano, Edizioni Il Principe costante, 2007) e diversi articoli. La sua formazione iniziale è completamente legata all'Odin, ma successivamente, soprattutto tra il 1980 e l'86, ha studiato con maestri giapponesi: Katsuko Azuma (danzatrice Nihon Buyō), Natsu Nakajima e Kazuo Ōno (danzatori Butō).]*

*Gennaio 2024*

Nel corso degli anni, Eugenio ha creato costantemente dei terremoti che ci hanno costretti a rivedere la nostra posizione. L'ultimo è stato un maremoto nelle cui rovine stiamo ancora vagolando.

Molti si sono chiesti se il cambio di potere al NTL potesse avvenire in un modo più pacifico. Ma esistono belle rivoluzioni? I fatti vengono spesso interpretati a partire dal proprio punto di vista. Qui parlerò solo di me stessa.

Nell'agosto del 2021 Eugenio mi ha convocata per un incontro. Gli ho fatto presente che già da mesi avevo perso la motivazione a continuare il lavoro sul nuovo spettacolo, *Tebe*. Ma per solidarietà nei suoi confronti e nei confronti dei compagni, avrei fatto parte dello spettacolo fino alla fine del 2022.

All'Odin Teatret, come ti ho raccontato, parte essenziale del training consisteva nel saper oltrepassare i propri limiti. In quel momento avevo la netta sensazione di aver raggiunto i miei, e questa volta non

avevo intenzione di superarli. Il mio corpo parlava chiaro: un menisco incrinato e una spalla fuori uso.

Ho oltrepassato i miei limiti fin dall'inizio. Appena arrivati a Cargignano nel 1974, abbiamo cominciato a lavorare al nuovo spettacolo. Iben e io dovevamo portare Elsa Kvamme che poggiava un piede su una spalla di ciascuna di noi; l'ho fatto e la mia spalla destra ha ceduto. Da quel giorno mi ha dato problemi. Durante uno spettacolo di strada sono caduta da cinque metri di altezza, provocandomi problemi alla spina dorsale che mi hanno perseguitata per il resto della vita. Potrei continuare.

Ma i limiti più difficili da superare sono state le partenze in tournée con *Il sogno di Andersen* nei mesi in cui Torgeir veniva curato per un cancro ai polmoni; prima con la chemioterapia e poi, quando sono iniziate le metastasi, con le radiazioni. Ogni partenza mi straziava l'anima. Ma per tutti (e primo fra tutti Torgeir) era chiaro che non potevo rifiutarmi di partire perché il teatro aveva bisogno di fare spettacoli per sopravvivere. La più dura di tutte è stata la partenza nel maggio 2010. Per un mese le sorelle e il fratello di Torgeir si sono alternati a venire dalla Norvegia e dalla Francia per stare con lui durante la mia assenza. Torgeir è morto una settimana dopo il mio rientro.

Grazie a Eugenio, per quasi mezzo secolo ho vissuto del mio lavoro di attrice viaggiando in tutto il mondo con fantastici compagni di lavoro. Ma bisogna capire che, parallelamente ai privilegi, una vita di lavoro con lui ha avuto i suoi costi.

Erano altri tempi: si fumava in sala mentre si faceva training o si lavorava sullo spettacolo. Si guidava senza cintura di sicurezza, bevendo birra. Gli attori che si alternavano alla guida del camion con le scenografie si avvicendavano a dormire su un materasso gettato sulle casse di legno, nel retro del camion, al buio. E non c'erano telefoni cellulari. Erano i tempi prima di *Me Too*.

In quel pomeriggio di agosto del 2021, parlando con Eugenio, ho sentito la mia voce dire: "Fino alla fine del 2022". Non era una frase premeditata. Chi ha parlato era la stessa voce in me che mi aveva fatto lasciare Milano nel 1974 per raggiungere l'Odin Teatret, solo che questa volta mi chiedeva di allontanarmene.

Dopo la morte di Torgeir la mia vita privata e quella lavorativa si sono separate. Non voglio più che mi pesi sulla coscienza la responsabilità di uno spettacolo di ensemble che mi costringerebbe ancora una

volta ad allontanarmi dai miei cari quando hanno bisogno di me. Ora che ho settant'anni e sono nonna questa libertà per me è essenziale.

Guardo fuori dalla finestra della casa del mio nuovo compagno. Vedo i campi brulli sotto il cielo invernale. Aspettano di essere arati, seminati, coltivati per poi dare il raccolto.

Quando Eugenio ha deciso di lasciare nelle mani di Per Kap il Nordisk Teaterlaboratorium per evitarne la morte certa, è cominciato per quest'ultimo il momento di arare per seminare. Cosa Per Kap sta ora seminando lo scopriremo col tempo.

Alla fine del 2022 non ho lasciato il Nordisk Teaterlaboratorium per il semplice fatto che non sono stata licenziata e mi è stata anzi data la possibilità di continuare a fare quello che so e mi piace fare: insegnare, presentare spettacoli e dimostrazioni di lavoro, fare regie, aiutare una giovane generazione di attori a creare il futuro del NTL. Nell'autunno del 2023 hanno visto la luce cinque nuovi spettacoli con artisti del NTL in veste di attori e di registi.

So che Eugenio mi considera una traditrice perché non ho lasciato il NTL quando lui se n'è andato. Ma non l'ho tradito, al contrario: lavoro per far sì che si avveri il suo desiderio di vedere il NTL entrare nel futuro "con gente giovane che farà cose totalmente diverse da quelle che facciamo noi", come dice Julia nel film *Who is Eugenio Barba?* di Magdalene Remoudou (2020).

Abbiamo presentato *Tebe* per l'ultima volta il 19 novembre 2022 a Parigi, al Théâtre du Soleil.

Nell'incontro che sempre facciamo prima dello spettacolo, Eugenio ha detto che dopo tanti anni di lavoro in comune non era necessario spendere parole in ringraziamenti, ma voleva ringraziare Jarek Siejkowski, il tecnico che era venuto dalla Polonia per accompagnarci con *Tebe*. Gli ha dato un manifesto dello spettacolo firmato da tutti noi. Ha ringraziato Anne Savage che ci aveva fatti sentire protetti durante le tournée con questo spettacolo, e le ha dato una bottiglia di vino. E poi ha detto: "Il resto è silenzio".

Chi si congeda da attori che gli sono stati fedeli per decenni in quel modo? Senza una parola di ringraziamento?

Non c'è rancore nel mio cuore, solo tristezza e un pizzico di delusione. D'altra parte, è tipico di Eugenio sorprendere, demolendo le nostre aspettative.

Auguro a Eugenio e a tutti gli attori che hanno scelto di seguirlo

nell'associazione Odin Teatret<sup>13</sup> tutto il bene possibile; che continuino a fiorire e regalare grandi esperienze al pubblico.

Sarò eternamente grata a Eugenio per avermi dato la possibilità di vivere una vita nel teatro. Tutto quello che so, l'ho imparato da lui o grazie a lui. Vivere accanto a lui mi ha permesso di incontrare persone eccezionali e di fare esperienze straordinarie, cosicché oggi posso dire: amo la mia vita.

VI  
Julia Varley  
1976

[Dall'intervista del 23 aprile 2009]

Credo che, per chiunque si accosti al teatro, la prima domanda sia: come posso imparare? La prima necessità è trovare una guida pratica per imparare. Ed è da qui che viene il potere di fascinazione della parola "training", un termine che in inglese indica l'apprendistato, il training, in qualsiasi mestiere. E che noi all'Odin l'usiamo in questo senso, ma anche per indicare una nostra particolare tradizione.

Un giovane agli inizi, anche se fa "performance art", e non ha niente a che fare con il modo di fare teatro dell'Odin, ha comunque bisogno di imparare, per esempio come "essere presente" in scena anche quando non sta facendo niente. È qualcosa che interessa qualunque giovane, non solo coloro che hanno in mente l'Odin, o il Teatr Laboratorium di Grotowski.

Ricordo ad esempio che quando ho cominciato a fare teatro, con il Teatro del Drago, un teatro dilettante di Milano, intorno al '73 – no, al '72 –, non sapevo proprio niente dell'Odin, ma ho chiesto alla mia professoressa di ginnastica di insegnarmi qualche esercizio che poi facevo con i miei compagni.

Sì, come dici questo è un po' quello che si fa nelle normali scuole

<sup>13</sup> Cfr. la mia introduzione, nota 12.

di recitazione, però è diverso se ci hai pensato da solo, se non è il programma di una scuola, in cui la responsabilità non è del giovane che vuole imparare. Una scuola ti guida, decide per te, tu hai deciso solo di andare a quella scuola.

Quando viaggio, incontro dappertutto la stessa realtà: giovani gruppi, o persone isolate, che vanno da un progetto all'altro, tutti cercano di costruirsi una continuità nell'apprendimento che forse non chiamano training, ma... Partecipano a un seminario, ne traggono qualcosa, ci lavorano, poi vanno a un altro seminario. Vedono uno spettacolo, magari li colpisce un dettaglio, per esempio di lavoro di clown, lo fanno... È una realtà che esiste in tutto il mondo. Anche se non hanno idee chiare sulla storia del "training". Siamo stati da poco in Perù, ad Ayacucho, e lì abbiamo incontrato molti gruppi giovani. Alcuni di questi gruppi, che hanno conosciuto l'Odin, usano consapevolmente la nostra terminologia. Ma a volte gli attori più giovani non sanno che sono parole nostre, e parlano di pre-espressivo, di azioni, di corpo presente, di variazione di energia... e per loro sono le *loro* parole, non le hanno mai sentite da noi. Si è tagliato il filo, accade spesso. Ma c'è comunque l'idea che per fare teatro, per andare in scena, sia necessaria un'attività preparatoria. Che non tutto può essere lasciato al talento, all'ispirazione, ma c'è anche un lavoro che si può fare.

Il grande salto, la grossa differenza, sta nel passaggio dall'apprendistato al lavoro *personale* sul training. Prima hai parlato del training all'Odin come di un "condominio", un palazzo comune nel quale ognuno di noi ha il suo appartamento individuale, profondamente diverso. Credo che, in questo "condominio", la diversità tra gli appartamenti cominci ad apparire nel momento in cui il training diventa lavoro dell'attore per sé stesso, e non più semplice apprendistato. L'apprendistato è stato abbastanza simile per tutti gli attori dell'Odin, anche se gli esercizi possono essere cambiati col tempo, e possono essere stati diversi a seconda della fase storica in cui ognuno di noi ha iniziato. Ma quando si passa al lavoro personale, lì le strade diventano assolutamente individuali, e riguardano soprattutto il senso del training. Nella prima fase, quella dell'apprendistato, il senso è imparare. Nella seconda fase, quella del lavoro personale, sei tu a dover dare un senso a quello che fai. Se hai già imparato, a che può servire?

Ricordo quando lavoravamo sullo spettacolo *Ceneri di Brecht* [1980-1984]. Era un lavoro molto difficile, per me, e mi sono detta:

ok, farò training, ma lo farò solo per me. Non per funzionare nello spettacolo, voglio farlo solo perché è il posto in cui sento che mi nutro. In questo caso fare training non è imparare, è qualche cosa d'altro, ha radici nella prima fase, nell'apprendistato, ma è molto diversa, e forse è anche molto meno diffusa.

In genere, chi non costruisce gli spettacoli col nostro sistema pensa al training come momento per la creazione di materiali per un nuovo spettacolo. Per esempio, non so, Danio Manfredini. Mi sembra che per lui la necessità sia quella di costruire spettacoli, di essere quello che in Italia chiamate attore-autore. Perciò per lui un training come mondo separato rispetto allo spettacolo non avrebbe molta importanza. All'estremo opposto c'è la ginnastica, che diventa sempre più necessaria col passare degli anni. Ma la ginnastica non è training. Si fa attività fisica semplicemente perché il corpo è arrivato a un'età in cui ne ha bisogno persino per poter continuare a camminare – non solo per andare in scena. È un caso diverso.

Quando dico che il training ha le sue radici nella prima fase, nell'apprendistato, è perché, se rifletto su me stessa, so che non avrei mai scelto di essere attrice. Quel che mi ha indotto a farlo è stata l'esistenza di un campo di lavoro estremamente pratico, concreto, che aveva a che fare con il mio corpo, in cui quel che decide non è qualche cosa di intellettuale, ma qualcosa che vive attraverso ciò che fai. Mentre fai training, senti che ti sta *portando* da qualche parte. Ma non hai idea di dove ti porta o perché. Però lo sai.

Eugenio dice che il training insegna un modo di pensare. Ma è una spiegazione dall'esterno, da dentro non lo vivi così. Da dentro è come se fosse il tuo corpo a pensare, e a farti pensare in un altro modo. Non è che fai la verticale perché durante lo spettacolo ti farà “pensare per opposizioni”. È una razionalizzazione, la si può fare solo a posteriori. Non ti fai queste domande mentre lavori.

### *Essere attrice*

Ho cominciato a fare teatro solo perché ero stufo di stare a scuola, e sono andata a vedere le prove di uno spettacolo. Allora mi hanno messo una maschera e mi hanno messo a lavorare.

Facevo molto sport, prima di far teatro: sci, pallavolo e andavo

a cavallo. Ero una ragazza che faceva molto sport, e che era anarchica. Vivevo in Italia da quando avevo tre anni. Sono arrivata al liceo, a quattordici anni, era il 1968. La scuola era occupata, fuori c'erano bandiere rosse, e un ragazzo che si chiamava Tito Branca, ancora mi ricordo il nome. Era filo-cinese. E ricordo che un giorno, stavo andando a scuola con mia madre, in Cinquecento, il che era strano, perché di solito andavo in bicicletta, e le ho chiesto: "Ma cosa sono i filo-cinesi?".

Non ricordo la risposta, ma immagino che neanche lei lo sapesse. Poi l'occupazione finì, e ne cominciò un'altra, fatta questa volta dagli anarchici. Le bandiere non erano più rosse, ma rosse e nere. Ero fuori dal cancello del liceo, e in quel momento il padre di una compagna di classe comincia a gridare a un'altra: "Sei una puttana!". Mi infurio con questo padre, e decido di entrare anch'io a occupare. La sera ho telefonato a mio padre, per dirgli che dormivo a scuola. Mio padre mi dice: "Torna subito a casa, adesso, in questo momento", spaventato dalla situazione. Ti racconto questo solo per spiegarti come sono entrata a far parte di un gruppo di anarchici, le cui parole d'ordine erano slogan, ripresi dal maggio '68 francese, sul tipo "la creatività al potere", "la fantasia al potere", oppure "potere all'immaginazione!".

Con loro tutto quello che aveva a che fare con la creatività era importante, e quindi anche il fatto di fare teatro. A diciassette anni mi sono stufata, a scuola tutto procedeva troppo lentamente. Ho deciso di andare a lavorare. Ho lasciato la scuola e mi sono messa a lavorare, prima a vendere patatine fritte, finché la polizia non ci ha rincorso – ricordo che dovevo scappare con un pentolone d'olio bollente fra le gambe. Poi sono andata a lavorare in una tipografia. Poi, rendendomi conto che avrei perso l'anno, sono tornata al liceo, dove hanno pensato che ero rimasta incinta, ed ero andata via per quello.

A scuola un ragazzo mi ha parlato di un teatro underground. Ci vado, sono in un garage: un gruppo di studenti di un istituto tecnico, che aveva lavorato con Massimo Schuster, che aveva lavorato con il Bread and Puppet Theater e, avendo bisogno di soldi per tornare in America, faceva un seminario con quegli studenti, aveva insegnato loro a fare dei grandi pupazzi.

Immagino che non capissi niente di quello che succedeva, però vedevo gente che faceva, che era attiva. Mi hanno messo una maschera sul viso, e mi hanno detto: "Sei l'infermiera della poesia sul soldato morto di Brecht" – è la poesia che uso ancora nel training vocale.

Poi abbiamo cominciato a portare questi pupazzoni fuori, per la strada, a fare parate. Poi abbiamo occupato Santa Marta, nel 1974, e abbiamo fatto una scuola. Se si fa una scuola bisogna pur insegnare qualcosa, e per insegnare bisogna sapere...

All'inizio il nostro non era un teatro particolarmente politico. Lo è diventato dopo un po', perché Marco Donati [1953-1920], che era un po' il leader del gruppo, era in Avanguardia Operaia, e Mario Maffi, un altro responsabile del nostro Teatro del Drago, era in un gruppo trotskista. C'è stata una discussione se il teatro doveva diventare politico o no – era il '72 o il '73 – e il gruppo si è diviso in due. Noi siamo rimasti come “Teatro del Drago” con Marco, Clara [Bianchi] e dopo, nel '73 o '74, è arrivato anche Claudio [Coloberti].

Il Teatro del Drago si legò, attraverso Marco, e poi anche attraverso me, che ero diventata anch'io di Avanguardia Operaia, al Circolo “La Comune”, che era nato inizialmente intorno a Dario Fo. Poi Dario Fo, insieme al collettivo La Comune, si era separato<sup>14</sup>.

I vari gruppi extra-parlamentari<sup>15</sup>, che tanto spesso dall'esterno

<sup>14</sup> Nel 1970 Dario Fo e Franca Rame, insieme a Nanni Ricordi e a Paolo Ciarchi, fondano, dopo la rottura con il Pci e con il circuito che faceva capo all'ARCI, legato al partito comunista, il collettivo La Comune, basato su circoli autonomi sparsi in tutta Italia. La forma giuridica del collettivo era quella della cooperativa, e per Fo e la Rame non doveva identificarsi con una particolare formazione politica. L'attività teatrale era solo uno dei rami della cooperativa, che aveva molte altre attività, culturali e politiche, e che al suo apice arrivò a comprendere quasi settecentomila soci, di cui ventisette nella sola Milano, e circa centocinquanta circoli: un vero circuito alternativo. Alla fine del '73, una serie di divisioni interne, in parte derivate da opinioni differenti sulla funzione più o meno politica degli spettacoli, in parte sulla difficoltà di convivere con una coppia così famosa e carismatica, portò a una scissione. Dario Fo e Franca Rame abbandonarono il Circolo, a questo punto in gran parte molto vicino al gruppo extraparlamentare Avanguardia Operaia. Al Circolo rimase legata la maggior parte degli aderenti (anche se successivamente ci fu una certa dispersione), e rimasero anche oggetti di scena, costumi e attrezzature. Dario Fo e Franca Rame vollero mantenere l'uso del nome per la loro compagnia, che divenne Collettivo teatrale La Comune, diretta da Dario Fo. Un'altra storia che può essere vista da più di un punto di vista. Ho ripreso le notizie di base da Joe Farrell, *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo/Rame attraverso la storia italiana*, Milano, Ledizioni, 2014. Cfr. il capitolo 1973: *l'annus horribilis*, *ivi*, pp. 149-167.

<sup>15</sup> Nel corso degli anni Settanta si è sviluppato in Italia (come in diversi altri paesi europei) un forte movimento giovanile, che in gran parte si identificava con gruppi politici non parlamentari, ma a sinistra di essi, definiti comunemente “extraparlamentari”.



sembrano tutti uguali, erano ovviamente diversissimi. Avanguardia Operaia, tra i gruppi politici, era uno dei meno verticistici: al suo interno, nel mio ricordo, fin dall'inizio degli anni Settanta ospitava anche alcune istanze femministe. E, soprattutto, si basava moltissimo sui "comitati di base" cioè su un tipo di organizzazione del movimento politico, e di lotta che doveva partire dalla base, non doveva essere piramidale, non basata sui "vertici", come era il PCI [Partito Comunista Italiano], a cui tutti ovviamente ci opponevamo<sup>16</sup>.

Appunto da qui credo che sia venuto il nome di "teatri di base", tu dici che c'era già nel 1970, a me sembra che venisse un po' dopo. Il nome è venuto per assonanza, ma anche dall'idea di un tipo di struttura anche artistica che desse spazio e parola alla base, cioè all'intero gruppo, e non solo a un leader, a un regista. Un gruppo in cui ognuno potesse portare il suo contributo, e spesso anche in cui fossero importanti forme di creazione collettiva. In cui ci fosse parità, in cui tutti potessero intervenire e prendere decisioni.

Però per noi Teatro del Drago, e forse anche per molti di questi teatri di base (che però potevano essere di tipo molto diverso tra loro) la cosa più importante non era tanto il teatro in sé, ma quel che il teatro permetteva di fare in termini di lotta politica. Il teatro in quanto forma di lotta politica, che quindi doveva e poteva partecipare a manifestazioni, andare davanti alle fabbriche, parlare di grandi avvenimenti. Facemmo uno spettacolo sul colpo di stato in Cile, funzionava molto, lo portammo moltissimo in giro. Facemmo grandi mascheroni di capi della Democrazia Cristiana da portare nelle manifestazioni, erano molto efficaci.

C'era un clima di grande gioia, di grandi possibilità, in qualche modo di festa.

<sup>16</sup> L'opposizione al PCI di cui parla Julia Varley è una opposizione da sinistra: le varie formazioni "di base", comitati di base o, soprattutto dopo il '76, anche se con precedenti già all'inizio degli anni Settanta, gruppi teatrali di base, propugnavano una gestione del lavoro o delle decisioni non verticistica, ma che doveva invece partire dalla base. Cfr. la nota 13.

### *Santa Marta*

Il Teatro del Drago e il Circolo La Comune occuparono la casa di Santa Marta<sup>17</sup>. Non poteva servire per metterci inquilini sfrattati, come altre case che venivano occupate in quel periodo, a parte il terzo piano, perché era una casa signorile, con grandi saloni. Avanguardia Operaia e l'Unione Inquilini, che avevano occupato l'edificio, incaricarono noi del Teatro del Drago di occuparci delle attività della casa. Aprimmo una scuola di musica, teatro, cinema e grafica. Sono venuti circa cinquecento giovani nella nostra scuola, forse di più.

Noi del Teatro del Drago eravamo una decina, nel Circolo La Comune c'era una commissione cinema, in cui erano in quattro o cinque. Poi c'era la commissione grafica, altri tre o quattro, la commissione musica in cui c'erano gli Area di Demetrio Stratos, e c'era la PFM, la Premiata Forneria Marconi. Il loro violinista, Mauro Pagani, era uno dei nostri insegnanti. Antonio Attisani veniva da noi a insegnare teoria del teatro. E vennero a insegnare da noi il Teatro del Sole, dove c'era Ruggero Cara, un attore che adesso è molto noto, a Milano, e gli attori della Comuna Baires<sup>18</sup>, Eduardo [De La Cuadra], Luciano Fericola e un'altra ragazza, Camila [Botticella]. Li avevamo conosciuti perché il Teatro del Drago era stato a un convegno organizzato dalla Comuna Baires dalle parti di Padova. Eravamo andati lì, avevamo visto il loro modo di lavorare, e quando abbiamo occupato Santa Marta abbiamo chiesto ad alcuni attori di venire ad insegnare. Anche noi insegnavamo, e al tempo stesso partecipavamo alle classi del Teatro del Sole o della Comuna Baires. Facevo acrobatica con Luciano Fericola, credo che nel frattempo fosse uscito dalla Comuna Baires, e più tardi con Mela Tomaselli, che era stata all'Odin. Dal punto di vista strettamente "teatrale", la svolta, per noi, c'era stata soprattutto

<sup>17</sup> Sulla vita del centro sociale Santa Marta si veda il Dossier *Milano, 1974-1980: storia di Santa Marta, Centro Sociale*, a cura di Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei, «Teatro e Storia», n. 32, 2011, pp. 81-135.

<sup>18</sup> Gruppo teatrale indipendente fondato in Argentina da Renzo Casali, con dichiarati intenti antiborghesi, che riguardavano la concezione dell'attore come l'organizzazione e la vita interna del gruppo. Casali crea a Milano nel 1977 la Scuola Europea di teatro cinema e scrittura. Gli spettacoli della Comuna Baires hanno girato in moltissime città europee.

dopo un viaggio a Parigi tutti insieme, nel corso del quale vedemmo uno spettacolo di Ariane Mnouchkine, *1789*. Doveva essere il '72. Ci colpì moltissimo.

Noi avevamo uno spettacolo sulla guerra, in parte creato da Massimo Schuster, a cui avevamo continuato a lavorare dopo la spaccatura politica.

Nel settembre del '73 ci fu il colpo di stato in Cile, e trasformammo il nostro spettacolo in una denuncia su di esso. Lo abbiamo fatto nelle fabbriche, davanti alle scuole... funzionava sempre. Ma una volta ci hanno chiesto di portarlo in un teatro. E lì abbiamo messo delle luci, e una specie di sipario. E uno dei responsabili della cultura di Avanguardia Operaia, che ci conosceva bene ed era entusiasta del nostro lavoro, ci disse che lo spettacolo non funzionava più perché in teatro si vedeva che non avevamo nessuna preparazione. Quello che prima funzionava, l'entusiasmo politico, la freschezza, il fatto di andare in giro, di *fare*, tutto a un tratto non funzionava più. Credo che sia da lì che è cominciata una consapevolezza di dover imparare qualcosa. È stato allora che ho incominciato a insegnare agli altri del gruppo gli esercizi di ginnastica che facevo con la mia professoressa al liceo, anche se la parola "attrice" non era ancora entrata nel mio orizzonte di pensiero. Facevo teatro andando per strade, nelle fabbriche, nelle scuole. Poi ci siamo resi conto che mancava una preparazione. Dovevamo prepararci. Scegliemmo di farci insegnare dalla Comuna Baires, non avremmo mai potuto, che so, andare alla scuola del Piccolo Teatro di Strehler, non tanto per motivi estetici, ma perché era un mondo legato al Partito Socialista e al Partito Comunista. Noi invece eravamo extraparlamentari, eravamo contro a tutto quello che faceva riferimento al mondo politico tradizionale. I maestri che sceglievamo erano quelli che venivano dal nostro campo di battaglia. Eravamo ribelli, e anche loro facevano parte della stessa ribellione. Non sceglievi soltanto un maestro, ma un compagno di strada. E poi ci insegnavamo reciprocamente, a Santa Marta. Il Teatro del Sole faceva spettacoli per bambini, avevano degli esercizi, li mettevano in comune. Io avevo gli esercizi della mia professoressa di ginnastica e li mettevo in comune. Gli altri avevano lavorato con Massimo Schuster sulle maschere, e mettevano in comune questa esperienza.

Abbiamo anche visto il Living Theater al grande festival di «Re

Nudo»<sup>19</sup>, dove, non so come, mi ero trovata a gestire un palco. Avevano fatto il loro spettacolo *Money Tower*, ma non ci piacque, penso soprattutto perché Avanguardia Operaia era piuttosto rigida su questioni come ad esempio la marijuana. Il Living certamente no, e così «Re Nudo», o Lotta Continua, almeno a Milano. Però al tempo c'era anche collaborazione, per esempio tra Avanguardia Operaia e Re Nudo.

### *L'Odin*

Con l'Odin andò diversamente. Encarnación Suárez, un'argentina del Teatro del Sole, che insegnava a Santa Marta, era andata al seminario che Grotowski aveva fatto a Venezia, alla Biennale. Era tornata indietro dicendo cose come "l'attore deve camminare su carboni ardenti". E poi da noi venne Mela Tomaselli, che aveva lavorato per un periodo all'Odin, e c'era Luciano Fericola. Venimmo a sapere che l'Odin sarebbe venuto in tournée a Milano. Allora Mela, Luciano e Claudio andarono a Pontedera, portando un video su Santa Marta, e parlarono con quelli dell'Odin. Ma soprattutto per via del fatto che Mela aveva lavorato con loro, li conosceva. Avevamo anche visto un loro film, e avemmo l'idea di organizzare, insieme al Centro sociale Isola, dove stavano César Brie e Danio Manfredini, dei baratti. Quel che volevamo, però, era soprattutto mostrare quello che *noi* eravamo capaci di fare. Avevamo alcune cose che ci sembravano molto belle, come le grandi maschere...

Nel 1976 incontrammo dunque l'Odin, che portava a Milano

<sup>19</sup> «Re Nudo» è la prima rivista italiana di "controcultura", nata nel 1970, morta nel 1980. A partire dal '71 organizza festival, pensati come modo alternativo di consumare la musica (ma anche un po' di teatro) e perfino di farla. Sono radunate oceaniche. Nel '74, '75, '76, diventano Festival del proletariato giovanile, e si fanno a Milano, a Parco Lambro. L'ultima edizione è caratterizzata da incidenti, scontri, polemiche. Cfr., su quegli anni, il Dossier *Anni Settanta, teatro di gruppo, Italia*, a cura di Mirella Schino e Luca Vonella, «Teatro e Storia», n. 41, 2020, pp. 27-165, e Mirella Schino, *Alessandro Gentili racconta. Vita e teatro negli anni Settanta e oltre*, «Teatro e Storia», n. 44, 2023, pp. 101-154. Per quel che riguarda il punto di vista di Julia Varley, leggermente diverso, cfr. il suo *Eravamo altro. Lettera a Marco Donati per capire il nostro teatro degli anni Settanta*, «Teatro e Storia», n. 42, 2021, pp. 239-246.

*Come! And the day will be ours* [1976-1980]. Io andai a vederlo, ma solo in un secondo tempo. Prima Torgeir venne da noi, al Santa Marta. Tage e Tom [Fjordefalk] andarono all'Isola. Noi, Santa Marta, organizzammo un baratto alla chiesa di San Carpoforo, quella in cui anni dopo siamo tornati con lo spettacolo *Talabot* [1988-1992]. All'Isola fecero un altro baratto, diverso, da noi non c'era Else Marie, mentre nel baratto con l'Isola non c'era Iben.

Il seminario sarà durato tre-quattro giorni, e dopo il primo giorno Luciano, tra noi quello fisicamente più preparato, non era riuscito ad alzarsi dal letto. Ricordo che sono andata a vedere lo spettacolo *Come! And the day will be ours* al CRT, che è al secondo piano, e ci son le scale da fare, e per farle ho camminato all'indietro, perché Torgeir ci aveva fatto lavorare quattro ore sulla punta dei piedi e avevo i polpacci a pezzi. Non c'era nessuno che riusciva più a camminare in modo normale. Poi mi sono rotta il mento, durante un esercizio, e sono andata all'ospedale a mettermi i punti. Poi ho organizzato il baratto a San Carpoforo. Era necessaria una tribuna per gli spettatori, e allora sono andata con Torgeir alla sede di Avanguardia Operaia, per cercare una struttura per gli spettatori che potesse funzionare. Poi ancora mi ricordo che ero dentro la chiesa mentre Iben provava la sua discesa sulla corda, partendo da un cornicione, che si ruppe... non eravamo solo noi gli incoscienti. Ho visto *The Book of Dances* [*Il libro delle danze*, 1974-1980], ma molto male, ero lontana, e c'era moltissima gente. Mentre lo facevano, lo trasmettevamo agli spettatori fuori, lo ricordo perché mia madre lo vide così, avevamo montato un monitor fuori in piazza, perché non c'erano tanti posti per la gente... Eugenio non c'era.

Gli spettacoli *Come!* o *Il libro delle danze* non mi colpirono particolarmente. Quel che mi impressionò fu piuttosto il fatto che la ragazza vicino a me, vedendo *Come!*, piangesse. E ricordo anche che non capivo bene se Iben fosse un uomo o una donna. No, *Come!* non mi ha colpito. Un po' di più *Il libro delle danze*, ero attirata dal lavoro degli attori, era questo quello che mi affascinava.

Nel seminario di Torgeir ero rimasta stupita perché noi lavoravamo sempre in gruppo, mentre con lui abbiamo lavorato individualmente, nella stessa sala, ma ognuno per sé. Ci ha fatto vedere i due film del training fisico e del training vocale, ma la cosa che mi ha colpito di più è stata l'immagine di Iben che si inginocchia ai piedi di Eugenio, alla

fine<sup>20</sup>. Noi eravamo super democratici... Sembrava un atto di sottomissione, lui era quello che parlava, Iben faceva tutto il lavoro fisico, e alla fine si accuccia ai suoi piedi... molto *politically incorrect*.

Poi sono andata a Bergamo, per vedere lo spettacolo di strada, la parata. E ricordo di aver detto a Torgeir che sarebbe stato difficile vederla per via della coda enorme di pubblico che si formava, impedendo la visuale. E allora Torgeir fece tornare indietro la parata, per la prima volta.

Si era creata una buona relazione. Così gli chiesi se potessi venire all'Odin per un po' – giusto per vedere il lavoro. E Torgeir mi disse di parlare con Iben, e Iben mi chiese se volessi venire come regista o come attrice – e Torgeir ha pensato che Iben mi avesse detto di sì, e Iben ha pensato che Torgeir mi avesse detto di sì. Così sono venuta all'Odin, guidando il pulmino Mercedes, e tutto in Danimarca mi sembrava di una ricchezza strabiliante, incredibile.

Eugenio ha fatto una riunione con gli attori, chiedendo chi si sarebbe preso la responsabilità di me. Nessuno ha detto che lo avrebbe fatto. Alla fine, Tage, Torgeir e Iben si sono messi d'accordo per farmi lavorare insieme a Toni Cots, a Silvia Ricciardelli e Francis Pardheilan... Francis era arrivato da poco, stava con Roberta, e aveva chiesto a Tage di lavorare con lui, e Tage aveva accettato.

Ero venuta per stare tre mesi. Diciamo che era anche un periodo della mia vita personale, anche sentimentale, molto disordinato e difficile ed era insieme un periodo politicamente difficile. Le persone smettevano di fare politica, cominciava il terrorismo. Credo che cominciassi a pensare che bisognava trovare qualcosa di diverso.

Ma resta il fatto che avevamo preso in affitto una casa, per abitare insieme ad alcuni altri del Teatro del Drago e io... io invece sono partita. Ma quando sono arrivata all'Odin, nel momento della confusione, nessuno sapeva cosa fare di me. Allora andavo in sala e facevo gli esercizi. Era l'unica cosa che mi era rimasta e che potevo continuare a fare da sola, ed era l'unica cosa in cui io, qui, esisteva, se non di fronte agli altri, almeno per me.

Poi siamo andati a Copenaghen, doveva esserci subito una specie

<sup>20</sup> L'immagine finale del film, simbolo del legame vitale, di scambio di energie, tra regista e attore, quello di cui parla Iben Nagel Rasmussen nel suo racconto, lasciò sconcertate diverse persone, e accese episodiche polemiche.

di conferenza stampa, con la presenza di personaggi di strada, Iben mi aveva detto che anche gli allievi avrebbero partecipato, o avevo capito così, e mi ero fatta un costume con dei trampoli piccoli. Eugenio però si arrabiò a morte – ricordo che lui ne parlava con gli attori, e io intanto aspettavo in macchina. E dopo tutto divenne più ostile, separato, severo. Eugenio non mi salutava neppure.

Ed ecco che era arrivato il momento di tornare a Milano. Non avevo certo molto in mano: Francis e io avevamo lavorato a un numero con i trampoli bassi, ma non era concluso. Chiesi a Tage se si sarebbe preso la responsabilità di farmi tornare per continuare questo lavoro, che a quel punto era l'unica cosa che avevo. Perché sapevo con certezza di non poter semplicemente tornare a Milano e riprendere quello che facevo prima, mi ero resa conto che non sapevo niente, non avevo più la faccia di bronzo di andare a insegnare teatro a cento giovani senza saperlo fare io.

Perciò sarei tornata a Milano completamente sconfitta, se non fossi potuta tornare all'Odin. Non potevo più fare quello che facevo prima, ma non ero diventata niente. Ero sotto lo zero. All'Odin ero zero, ma a Milano sarei stata sottozero. Non potevo tornare, ma solo rimanere.

Nel periodo in cui sono stata a Milano, dopo questi primi tre mesi all'Odin, l'unica cosa che riuscivo a fare era andare in sala e provare ossessivamente a reggermi sulle mani, puntando i piedi contro il muro – una cosa che, probabilmente, non mi riusciva neppure granché. Passavo ore a far questo. Obbligavo Marco a svegliarsi prestissimo, alle sei, e a venire anche lui a fare training. Era, o era stato, il mio compagno. Marco mi guardava e diceva: “Non capisco. Cosa stai pensando di darmi? Di fare?”.

Sono tornata all'Odin. Pensavo ancora: sto via solo per un periodo. Non pensavo di non tornare. Non pensavo di tradire. Dalle lettere che ricevevo dal mio vecchio gruppo sembrava invece che tutti mi odiasero.

Non è stato così, siamo rimasti tutta la vita molto legati, noi del Teatro del Drago, Marco Donati, che ha fatto moltissimi manifesti dell'Odin, Clara Bianchi, la sua compagna, Claudio Coloberti, che ora è *film-maker* all'Odin, e io.

### *La seconda volta*

La seconda volta che sono venuta all'Odin, Tage mi ha "adottata", cioè era lui che si occupava ufficialmente del mio addestramento. La mia realtà all'Odin erano gli attori e Leif Bech e Jan Torp, i due organizzatori. Mi sono sentita molto vicina a Leif e a Jan. Partecipavo a tutta la vita del teatro, ma non avevo alcun contatto con Eugenio. Facevo parte dell'Odin, ma non della "zona spettacolo", di cui però non sentivo neanche il bisogno. Ricordo che Iben continuava a dirmi: "Devi parlare con Eugenio", ma io non capivo perché.

Devi considerare anche che io venivo da un mondo in cui il regista, in quanto autorità, non esisteva. Avevo molta difficoltà a capire. Marco Donati non era sentito come un capo. Era semplicemente più bravo degli altri, come attore. Sapeva suonare, conosceva un po' di musica. Ma nessuno gli avrebbe mai riconosciuto più *autorità*.

Non mi sentivo esclusa dal gruppo, ma un po' da Eugenio. E mi sentivo un nulla a livello professionale. Ma l'opinione di Eugenio non era così importante, perché il mio punto di riferimento erano gli attori e il lavoro che facevo.

Lavoravo tutti i giorni circa quattro ore da sola, il resto con Tage. C'erano le camminate, poi l'acrobatica, sempre. Abbiamo fatto molti esercizi plastici. E poi c'erano gli oggetti, trampoli e bandiere, e poi c'era la voce. E anche composizione. Tage era molto affascinato da Marilyn Monroe, ci spiegava come lei camminasse in modo che non ci fossero sbalzi di altezza, con un lavoro di compensazione delle anche, e ci mostrava come si potesse lavorare su questo modo di camminare. Tage era stato all'Odin nel periodo di *Min fars hus* [1972-1974], poi però era stato via, saltando un'intera stagione di training. Nel suo training avevano grande spazio gli esercizi plastici di Grotowski, quelli degli impulsi che dai a tutte le parti del corpo, come nel film con Cieślak [*Training at Teatr Laboratorium in Wroclaw*, 1972], poi si passava al lavoro con i trampoli e le bandiere. La parte degli "esercizi svizzeri" era legata a Iben, e io la sviluppavo da sola, non con lui. Inoltre, passavamo ore e ore imparando a suonare gli strumenti, io il trombone, Tage e Francis la tromba. Abbiamo cominciato ad andare a scuola di musica tutti e tre insieme. Ho inventato un modo per leggere la musica, per Tage, con numeri al posto delle note.

Tage suonava il violino, amava molto le canzoni danesi, io un po'



il flauto dolce. A casa facevamo spessissimo musica, anche con Leif, che suonava la chitarra. C'era tutto un mondo di musica. E poi abbiamo cominciato a fare lezioni di danza, per quello che sarebbe diventato *Il Milione* [1978-1984]. Cercavamo di trovare modi di camminare senza mai lasciarci le mani.

Credo che Tage mi abbia voluto passare quello che era bravo a fare. Ha una grande presenza, pura, come una roccia.

Poi vennero i tre mesi in cui gli attori dovevano fare viaggi per trovare danze per *Il Milione*. Quando siamo tornati, Eugenio ha detto che anche noi "adottati" facevamo parte dell'Odin, come allievi. Mi sembra di ricordare che i due allievi fossimo io e Francis, mentre Toni [Cots] e Silvia [Ricciardelli] erano lì ormai da quattro anni. Diventati allievi dell'Odin, abbiamo lavorato per un po' sul training con Iben (Iben, per evitare i seminari brevi, si era presa la responsabilità degli allievi). Continuavo a lavorare con Tage sulle danze, sulle marce, sui trampoli. Ma Tage a quel punto era anche il mio compagno, e litigavamo come matti per preparare la danza per *Il Milione*. Certo, durante il lavoro per *Ceneri di Brecht* [1980-1984], che era molto duro, fu lui il mio punto di riferimento. A questo punto ci eravamo anche sposati. Era il '77, e Santa Marta era stato sgomberato, poi rioccupato, poi sgomberato definitivamente. In Italia c'era la lotta armata, le Brigate Rosse.

Continuavo a lavorare con Tage, ma non c'era più nessuno che fosse responsabile per me. Una volta accettati come allievi, dovevamo essere noi responsabili di noi stessi. L'unica cosa certa era che quando si arrivava in teatro si andava in sala, e, a secondo del periodo, si lavorava su una cosa o sull'altra, lavoravamo tutti insieme o no. Tom [Fjordefalk] danzava, faceva danza Kathakali, e questo era il suo training; quelli che erano andati a Bali, cioè Iben, Toni e Silvia, facevano il loro training balinese; io e Tage proseguivamo con le marce; Else Marie lavorava su una figura sui trampoli, che aveva chiamato Androgina. Su alcune cose ognuno lavorava da solo, e poi si rincontrava con gli altri. Cominciavano anche le tournée separate. Però c'era questo lavoro in sala.

Quando abbiamo iniziato la discussione su cos'è un teatro laboratorio, a Scilla, qualche anno fa, ricordo di aver detto che per me era una zona di lavoro che non ha a che vedere direttamente con il lavoro per lo spettacolo, e che gli attori possono continuare a fare anche se il regista dice "me ne vado". Come è successo con Eugenio, durante le prove di *Ceneri di Brecht*. A un certo punto lui se ne è andato, e voleva

andarsene per sempre. E noi, cosa potevamo fare? Il giorno dopo siamo andati in sala a fare training. Credo che questo, alla fine, abbia riportato Eugenio a teatro: il fatto che *esistesse* qualcosa. E di nuovo questo ha a che vedere con qualcosa di concreto, di pratico.

*[Julia Varley è nata a Londra nel 1954. Ha lavorato a Milano con il Teatro del Drago, il Centro Sociale Santa Marta e il Circolo La Comune dal 1971 al 1976. È arrivata all'Odin Teatret nel 1976, e da allora ha partecipato a tutti gli spettacoli d'ensemble. Ha inoltre preparato cinque spettacoli da sola, e cinque dimostrazioni di lavoro. È una delle fondatrici del Magdalena Project, una rete di donne del teatro contemporaneo, direttrice artistica del Festival Transit e redattrice di «The Open Page». Ha pubblicato diversi libri tradotti in più lingue, e molti saggi. Ha curato la regia di ventuno spettacoli con diverse compagnie. Nel 2020, insieme a Eugenio Barba, ha creato la Fondazione Barba Varley e nel 2021 l'associazione Transit Next Forum – Women and Theatre, in Danimarca, con cui continua le sue attività connesse al Magdalena Project.]*

#### *Gennaio 2024*

Ecco una ventina di righe per Mirella (su questioni che richiederebbero un libro che un giorno scriverò).

L'ultimo atto dell'Odin Teatret è sempre stato una preoccupazione per Eugenio Barba. Voleva proteggere gli attori e la loro attività in un futuro lontano anche senza di lui. Verso la fine degli anni Novanta eravamo tutti in riunione nella sala musica del teatro quando il nostro amministratore Søren Kjems ci chiese individualmente come immaginavamo la fine dell'Odin Teatret. Per me non aveva senso prepararsi, perché pensavo che le circostanze ci avrebbero sorpreso. Così è stato.

Nella mia più fervida fantasia non avrei immaginato che Eugenio Barba sarebbe stato mandato via dalla casa-teatro che ha costruito a Holstebro dal 1966 fino al 2022, quando l'Odin Teatret si è separato dal Nordisk Teaterlaboratorium per continuare autonomamente la propria attività.

Nel 2019 Eugenio Barba aveva annunciato che avrebbe lasciato la direzione del Nordisk Teaterlaboratorium per concentrarsi sull'Odin

Teatret e i suoi spettacoli, sulla ricerca dell'antropologia teatrale e la International School of Theatre Anthropology (ISTA), e sul dare vita alla ricchezza di documenti del nostro archivio. Così il primo gennaio 2021 è subentrato un nuovo direttore al Nordisk Teaterlaboratorium. Il Consiglio di amministrazione mi aveva ufficialmente affidato il ruolo di coordinatrice artistica, responsabile dello sviluppo della costellazione di gruppi e persone al suo interno. Da subito mi sono accorta che le dinamiche flessibili di un teatro di gruppo costruite in anni di lavoro ed esperienza non erano rispettate dalle linee operative di un'istituzione orientata in gran parte su un riscontro economico. I valori, le tradizioni, il sapere, gli intrecci collaborativi, le necessità artistiche individuali e di gruppo non si combinavano con le intenzioni della nuova direzione. La goccia che ha fatto traboccare il vaso per me è stata la comunicazione a Else Marie Laukvik, fondatrice dell'Odin Teatret, che non poteva più usare il server del teatro per il suo indirizzo e-mail.

Ho impaccato il mio camerino, i miei spettacoli, i miei personaggi, i programmi, i manifesti, i libri, i regali, i faldoni delle tournée, dell'ISTA, del Transit Festival, del Magdalena Project, del Consiglio di amministrazione, dei progetti europei, della corrispondenza con il popolo segreto dell'Odin Teatret, e ho consegnato le chiavi. Non ho più rimesso piede nella casa dove ho vissuto a tempo più che completo dal 1976.

Ora – come ha detto sorridendo Else Marie – noi dell'Odin Teatret siamo liberi come lo eravamo alle origini. Senza tetto e sovvenzioni, senza tecnica e amministrazione, ci adoperiamo a proteggere le relazioni su cui si fonda il nostro fare teatro e la nostra voglia di avventura.

## VII

Jan Ferslev

1987

*[Dall'intervista del 21 settembre 2009]*

Ho incontrato l'Odin Teatret per la prima volta al sessantesimo compleanno di Halfdan [Rasmussen], il padre di Iben, nel 1976. Erano stati invitati Torgeir, Silvia [Ricciardelli] e altri, che facevano spetta-

coli di clown, oltre naturalmente a Iben. Io suonavo con suo fratello, Tom, avevamo un gruppo rock insieme. Incontrai così per la prima volta gli altri attori dell'Odin Teatret, diventammo amici. Poi l'Odin venne a Copenaghen per una tournée. Siamo andati anche noi, e abbiamo suonato. Il nome della nostra band era Bombadil, e a volte facevamo una serata insieme all'Odin, suonavamo dopo e prima che si esibissero. Loro portavano *The Book of Dances* [1974-1980], lo spettacolo che avevano almeno in parte costruito durante il periodo in Salento, dopo che si era concluso *Min fars hus* [1972-1974]. Stavano cercando un'altra forma, nuove direzioni. Per questo erano andati a Carpignano, in Sud Italia, per capire cosa fare. Per questo ora facevano queste sperimentazioni di serate con noi.

A Eugenio piaceva questa combinazione con noi, queste serate comuni. Penso gli piacesse in sé l'idea di un gruppo rock, era un po' affascinato. Penso che ai suoi occhi apparissimo molto... molto "hippy".

Forse anche per questo ci propose di andare in tournée insieme a loro al Grotowski Festival in Polonia, a Wrocław. Era il momento in cui la Polonia si apriva agli stranieri, dopo essere rimasta molto chiusa per tanti anni. Così ci siamo andati, una band rock and roll formata da cinque musicisti aggregata all'Odin. Pensavamo di lavorare insieme nel training, cioè noi suonavamo mentre loro facevano il loro training. Ogni musicista doveva seguire un attore, e in certi momenti l'intera band seguiva il training di tutti.

Il training che l'Odin faceva in quel periodo era molto intenso, molto potente. Per esempio, usavano il *bushman* [un bastone di legno lungo quasi due metri]. Era un lavoro fisico duro, intensissimo. E a un certo punto, mentre lavoravamo insieme, Eugenio cominciò a intervenire, a dirigere anche la band, la musica, per ottenere certi effetti. Per esempio, passaggi da una musica molto forte a qualcuno che suonava un piccolo flauto, con effetti molto poetici. Per noi fu una sfida continua, una scoperta. C'erano situazioni sempre nuove, a volte complicate da gestire. Per esempio: suonare all'aperto, e magari su una struttura che si muoveva. Eugenio aveva continuamente idee nuove, e per una band che normalmente suona semplicemente i suoi strumenti era affascinante. Molto stimolante per tutti.

E così era anche tutto l'insieme. C'era un'atmosfera di speranza, di novità, di sperimentazione. Era estate, c'era un grande ottimismo, un senso di gioia, diffuso. E per me è stata un'esperienza meravigliosa,

ho potuto vedere *Apocalypsis cum Figuris* [l'ultimo spettacolo di Grotowski]. Era la prima volta che vedevo Grotowski ed è stata la prima e unica volta che l'ho visto nella sua sala di lavoro, a Wrocław, è stata un'esperienza straordinaria.

Era anche un bel lavoro, quello che facevamo insieme. Eugenio era contento. Quando siamo tornati, loro sono andati di nuovo in Italia e noi in Danimarca. Poco tempo dopo però Eugenio mi chiamò e mi chiese se volessi venire ad aiutarlo con la musica per il nuovo spettacolo su cui stavano lavorando, *Come! And the day will be ours* [1976-1980]. In questo spettacolo Roberta doveva suonare il banjo a cinque corde e Tom [Fjordefalk] la chitarra. Eugenio voleva che mi occupassi della musica. Sono stato lì a lavorare per loro, non a lungo, per qualche giorno e poi sono tornato a Copenaghen.

Avevo avuto altre esperienze con situazioni teatrali. Erano tanti anni che lavoravo come musicista, mi era capitato di lavorare con persone che facevano cabaret, venivano nei locali dove suonavamo proponendo sketch e canzoni: erano tempi duri per il teatro mentre le band, la musica andavano bene. Poi avevo conosciuto Tom. Avevo avuto un figlio, Emil, e volevo stare un po' di più a casa e viaggiare meno. Tom poteva partire al mio posto. Abbiamo fondato una band insieme, lavoravo anche con il teatro con cui collaborava, come musicista e attrice, la madre di mio figlio.

Era un periodo in cui il teatro e le scuole di teatro erano molto tradizionali e conservatrici, almeno in Danimarca. Agli allievi venivano insegnate cose molto tradizionali, e, per il corpo, a cavalcare o a duellare con la spada.

Ogni volta che mi capitava di venire da queste parti, nello Jutland, passavo dall'Odin Teatret, per andare a trovare gli amici. E spesso Eugenio mi chiedeva: "Jan, ma quando vieni a lavorare con noi?". Io rispondevo: "Oh, Eugenio, ho tanto da fare. Ho molto lavoro, ma un giorno verrò". Mi piacevano, in particolare, forse, per il loro modo di lavorare sul training: anche i musicisti si allenano, devono mantenere le dita vive, in esercizio, devono fare le scale, esercitarsi sempre. E l'Odin lavorava proprio così, potevo capirli. Invece molti attori tradizionali una volta finita la scuola di teatro, pensano: "Aha, ora sono un attore, non devo più allenarmi. Ormai so cosa devo fare". Mi piaceva questo loro allenamento continuo, lo sforzo di mantenere sempre vivo il loro corpo e il loro mestiere. Li sentivo vicini, mi affascina.

*Poi Roberta mi ha chiamato*

Poi Roberta una volta mi ha chiamato. Quando l'avevo conosciuta, durante la tournée dell'Odin a Copenaghen, era giovanissima, era entrata da poco all'Odin. Allora era venuta ad abitare nella comune dove stavo io, una grande casa abitata da hippy. Avevamo stabilito un rapporto di amicizia speciale. Mi diceva: "Prima o poi farò un 'solo', e mi aiuterai con la musica".

Era davvero giovane. E lottava duramente per costruire il suo corpo. Quando è entrata all'Odin era una studentessa, e si è dovuta scontrare con il lavoro fisico che si faceva allora, durissimo, tanto che una volta ha perfino vomitato per la fatica. Se si guarda il film *In cerca di teatro* [1974, regia di Ludovica Ripa di Meana, produzione RAI] che è ambientato a Carpignano, e si vede l'inizio del lavoro per *Il libro delle danze*, è impressionante notare quanto poi è cresciuta, nel corso del tempo. Eugenio aveva invitato anche me ad andare a Carpignano, ma non avevo potuto. Ero potuto andare in tournée in Polonia, al festival di Grotowski, perché era coinciso con le mie vacanze in Danimarca. E poi, come ho detto, avevo un bambino piccolissimo, oltre al lavoro. Ma credo che... sì... fin dall'inizio, da quando li ho conosciuti per la prima volta ho sempre pensato che fosse un gruppo di persone con cui mi sarebbe piaciuto lavorare un giorno.

Ma, per tornare a Roberta, un'estate mi chiamò e disse: "È arrivato il momento per me di fare uno spettacolo da sola (aveva avuto da poco una bambina e non poteva seguire il ritmo delle tournée degli spettacoli d'insieme) e mi avevi promesso che avresti fatto la musica". E io accettai, e nacque *Judith* [1987]. Sono arrivato qui a Holstebro, abbiamo lavorato insieme per una settimana, era la fine di luglio, poi dovevo tornare a casa per il weekend, e prima che partissi Eugenio mi chiese: "Vuoi partecipare al prossimo spettacolo di tutto il gruppo?". E mi disse che dovevo dargli una risposta per l'inizio di novembre.

Invece quando tornai in teatro, il weekend dopo, me lo chiese immediatamente: "Hai deciso?".

In realtà ne avevo già parlato con la mia famiglia, sapevo a cosa mi stessi impegnando, sapevo che se avessi accettato sarei stato lontano per lunghi periodi. A casa mi dissero che andava bene. Per cui gli risposi: "Veramente avevi detto di darti una risposta per novembre, però ci ho già pensato. E penso di sì, che andrebbe bene". Così, quando

abbiamo finito il lavoro per *Judith*, che era più che altro un lavoro di editing, registrazioni, scelta delle musiche, sono andato con gli altri a Fara Sabina, dove dovevano iniziare le prove di *Talabot*. Credo che per Eugenio fosse importante sviluppare da subito un lavoro con la musica. In tutti gli spettacoli dell'Odin c'è musica dal vivo, e probabilmente in quel periodo voleva che si sviluppasse e fosse più curata.

### *Con Roberta, poi*

Con Roberta, poi, anni dopo, molti anni dopo, feci *Salt* [2002]. Quando abbiamo cominciato a lavorare avevamo solo una idea vaga, cercavamo qualcosa di mediterraneo, qualcosa di nostalgico. La mia parte da subito è stata essenzialmente legata alla musica. Ma non del tutto.

Da quando ho iniziato a lavorare con il teatro ho sempre cercato di combinare entrambe le cose, essere musicista e anche attore. Ho sempre suonato, qualche volta dietro le scene. Ma mi piaceva essere anche attore, sia attore che musicista, era una scommessa. In alcuni spettacoli sono più attore, in altri sono più musicista, come in *Salt*: li soprattutto suono, molto. Forse può sembrare che io suoni e basta, ma ovviamente non è così, sono anche attore, perché quando sei in scena devi essere presente, devi pensare e fissare ogni piccola cosa che fai. Non è importante se hai grandi azioni, è il tipo di presenza a essere diversa da quella che hai nei concerti. E in teatro, anche se fai "solo" musica, devi essere anche pronto a improvvisare un po', devi essere aperto al cambiamento se necessario, ai piccoli cambiamenti, perché ogni spettacolo è un organismo vivente. In *Salt*, devo seguire tutto il tempo Roberta... Anche se non ci guardiamo, la seguo con le orecchie per seguirla con la musica, rallentare o andare più veloce. Tu dici che gli spettatori in qualche modo immaginano una storia tra i due personaggi: e forse è così, ma solo se riesco a essere un attore che suona, non solo un musicista.

Ripensandoci mi accorgo di aver lentamente messo insieme un personaggio. Per esempio ricordo una volta, eravamo in viaggio, a Santo Domingo, e ho visto degli abiti bianchi, di lino, mi sembravano perfetti per questo spettacolo, anche se ancora non sapevamo che cosa sarebbe diventato. Ma mi dicevano qualcosa, li trovavo eleganti, erano molto ben fatti e a un buon prezzo. Ne ho comprati due perché mi durassero

anni. E ho comprato anche diversi cappelli. E all'improvviso è arrivata un'immagine, stavamo lavorando su Fernando Pessoa, e anche un po' su Joyce, e Antonio Tabucchi, e ho guardato le loro fotografie, avevano tutti baffi e occhiali. E così, senza cercare di imitarli, la mia figura è diventata... una sorta di miscuglio tra questi tre, con un tocco del Dirk Bogarde di *Morte a Venezia*, il film di Visconti. Come per Roberta, anche per me è chiaro che siamo entrambi in un periodo della nostra vita in cui il sale ci è vicino. Per me è facile immedesimarmi in questo signore seduto a bere vino, a mangiare formaggio e a fumare, mentre di tanto in tanto suono il mandolino in qualche luogo del Mediterraneo.

Il lungo lavoro per *Salt* è iniziato così: andavamo nella stanza bianca, Roberta e io, io avevo cinque strumenti diversi, tutti strumenti che non sapevo suonare molto bene. Mentre scoprivo come suonarli, lei faceva un lavoro fisico, qualche volta seguendo la musica. Poi abbiamo cominciato a creare relazioni tra le due persone, anche attraverso le posizioni di statue famose, molte di Rodin. Quando è emersa la storia di Tabucchi, lo spettacolo è diventato essenzialmente un monologo, e abbiamo eliminato le relazioni in scena. Ma è rimasto un momento in cui ci guardiamo. Per me è fantastico.

Amo molto fare questo spettacolo. Eugenio pensava che non ne fossi molto soddisfatto, che volessi fare di più l'attore, agire di più. Invece a me piace moltissimo fare *Salt*, suonare quelle musiche, essere attore in quel modo particolare.

### *Ma tu mi hai chiesto del training*

Ma tu mi hai chiesto del training. Posso solo risponderti questo: la maggior parte del mio training è con gli strumenti. Suono molte ore, tutti i giorni, e spesso la sera. Nell'Odin la musica ha una parte molto importante, così come è importante l'idea di allenamento, e, come ti ho detto, questo fin dagli inizi è stato uno dei motivi per cui li sentivo vicini. Affini.

Mi è stato facile inserirmi nel lavoro dell'Odin, e nella sua vita. Al tempo di *Talabot*, dopo le due settimane a Fara Sabina, iniziò la sessione dell'ISTA in Salento, e lì ho incontrato Sanjukta e Raghunath Panigrahi [*danzatori e musicisti indiani di Odissi*], Kanichi Hanayagi [*danzatore giapponese di Buyō*], gli artisti che lavoravano dagli inizi



con l'ISTA. Suonare con musicisti di culture diverse è stato affascinante. E dopo l'ISTA c'è stato un lungo periodo in Messico, nello Yukatan, dove siamo rimasti due mesi a provare *Talabot* [1988-1992]. Qualche tempo prima che partissimo, Eugenio mi aveva dato dei compiti: imparare a camminare sui trampoli – e avevo trampoli molto alti – e lavorare con maschere balinesi. Andavo nel mio vecchio teatro, subito fuori Copenaghen, e mi allenavo lì. Ma era difficile allenarsi sulla neve... il risultato è stato che un trampolo ha urtato qualcosa, sono caduto e mi sono rotto un braccio. Sembrava potesse compromettere tutto, invece non è stata una cosa terribile, certo, era rotto, e dovevo tenerlo ingessato per un po'. Però non era una frattura molto grave, in Messico non ho avuto problemi.

*Talabot* è stato il primo lavoro che ho fatto come attore dell'Odin, e le mie esperienze precedenti con il teatro sono state tutt'al più di ostacolo. Il teatro in cui avevo lavorato di più si chiamava Turnus, era basato su un tipo di improvvisazione inventato da un canadese, Keith Johnstone. Noi lavoravamo secondo il suo metodo. E avevo anche lavorato un po' in un teatro tradizionale, per messinscene shakespeariane, per le quali c'era bisogno di attori-musicisti.

Ma quando iniziai a lavorare con l'Odin, dovetti dimenticare quasi tutto quel che avevo imparato. Pensa per esempio all'improvvisazione. Eugenio mi dice: "Mostrami la tua improvvisazione". Che voleva dire? Chiaramente si trattava di mostrare qualcosa che forse era *nata* come improvvisazione, ma poi era stata fissata. E infatti le improvvisazioni all'Odin funzionavano così, un attore improvvisava, e gli altri attori che annotavano tutto quel che riuscivano a fare su come teneva i piedi o su quel che faceva con le mani. E lui, poi, fissava l'improvvisazione.

Ho dovuto imparare un nuovo metodo e una nuova terminologia, perché per me l'improvvisazione, naturalmente, era fare ogni volta una cosa nuova. So che Keith Johnstone ha anche partecipato a una delle sessioni dell'ISTA in cui il tema era l'improvvisazione, e lì ha mostrato il suo metodo a Eugenio, forse era durante la sessione dell'ISTA di Volterra.

Ma per tornare al Messico: lì è iniziato anche quello che potrei definire un vero lavoro di training fisico, non solo con gli strumenti. Da giovane avevo fatto molti sport, ero abbastanza bravo. Facevo gare, nuotavo e saltavo. In Messico iniziavamo alle cinque o alle sei del mattino a correre sulla spiaggia, e dopo avevamo ore di lavoro sulle nostre partiture personali.

Facevamo la corsa, poi facevamo colazione, poi lavoravamo individualmente. Eugenio seguiva il lavoro, e seguiva molto il mio, dato che ero nuovo. C'era con noi anche Naira [Gonzalez], anche lei era nuova nel gruppo. Invece Francis [Pardeilhan] e Richard [Fowler] e Roberta non facevano parte della nuova performance: Francis e Richard erano andati via, Roberta aveva una bambina piccola. Quindi Iben e César [Brie] si occupavano di addestrare Naira, la seguivano ed Eugenio si occupava di me: controllava il mio training, e mi dava dei compiti da svolgere.

Per la corsa etc. non avevo molti problemi, ero allenato. Il resto del lavoro, invece, non era semplice, bisognava trovare sia un modo che un senso, bisognava in un certo senso creare una piccola performance, trovare una logica, lavorare con le immagini. Immaginare la situazione, il contesto, il motivo per cui stavo facendo qualcosa... E anche capire, mentalmente, come non limitarmi a ripetere, ma andare più in profondità ogni volta che ripetevo un'azione: precisare cosa fanno le mani, cosa fanno le dita, cosa possono fare gli occhi, che sembrano una così piccola cosa. È un percorso senza fine. Si può continuare a cercare la perfezione finché non si controlla tutto: il respiro, la composizione del corpo. E bisogna che questo sia sempre importante, interessante, perché se l'attore perde di interesse e di tensione dall'esterno si percepisce immediatamente.

### *Prima ancora di finire Talabot*

Prima ancora di finire *Talabot*, Iben cominciò il lavoro che l'avrebbe portata a *Itsi Bitsi* [1991]. Facemmo anche una parata, *Rooms in the Emperor's Palace* [1988-2000].

All'inizio Eugenio aveva deciso che il lavoro per *Itsi Bitsi* sarebbe stato fatto solo da Iben e Kai, che erano una coppia, perché così avrebbero potuto essere più liberi per le prove o per i viaggi. Ma Iben stava usando alcune mie composizioni. Kai cercò di impararle con la chitarra, ma non era facile. Così a un certo punto Eugenio decise che avrei partecipato anche io. Così pensai che avevo ancora tre o quattro anni di tempo con l'Odin. Sarebbe stato molto di più, visto che facciamo *Itsi Bitsi* ormai da venti anni...

È stata un'esperienza fantastica da fare, molto importante, per me.

Ho imparato molto in questo lavoro, dovevo costruire tutto in relazione a Iben, come in un contrappunto. Ed Eugenio continuava a lanciare sfide. Proprio quando pensavo “aahh ora va bene”, e in qualche modo mi rilassavo, lui chiedeva qualcosa in più, sempre, dovevo abbassarmi, sdraiarmi, e intanto continuare a suonare, e poi alzarmi in piedi. Devo ammettere che con l’età è uno spettacolo che diventa sempre più difficile. Ma il pubblico lo ama, vuole vederlo, e per me funziona, è importante: perché è la nostra storia, la storia di quel che siamo adesso<sup>21</sup>. Voglio dire che non stiamo interpretando noi stessi quando eravamo giovani, ma noi come siamo adesso mentre riflettiamo su quel periodo, sugli anni della nostra giovinezza, da cui sono passati ormai più di quarant’anni. E così era anche quando abbiamo costruito lo spettacolo, venticinque anni fa. Il tema di cui tratta è ancora valido e i giovani vengono e lo amano. È attuale, anche ora che abbiamo sessant’anni. E poi è così strano e bello sentire – ora non lo facciamo più così spesso, ma sempre almeno otto o dieci volte l’anno, ed è stranissimo sentire quanto è ormai incorporato in noi. Ed è una storia universale, che riguarda tutto il mondo: la storia di anni incredibili, degli anni in cui i poeti hanno iniziato a scrivere testi di canzoni nella loro lingua, con Bob Dylan e Flower Power. Però allo stesso tempo è la storia personale, molto privata, di Iben. E il modo in cui questa doppia storia è stata realizzata è chiaro e al tempo stesso è molto intenso. Ecco perché funziona ancora. Ma quando guardo le foto di come eravamo quando lo abbiamo iniziato mi viene sempre da ridere. Kai era appena arrivato...

### *Quando si è dentro l’Odin*

Quando si è dentro l’Odin è difficile uscirne. Ci sono continuamente nuovi progetti. Eugenio dà stimoli, e chiede molto, i colleghi diventano amici, diventa un modo di vivere. Quando sei qui da sette, otto, dieci anni, la tua vita trova un suo assetto, compresi i viaggi continui. Mi è sempre piaciuto viaggiare. A volte può capitare di pensare che sia meglio fare qualcos’altro, ma ora non ho figli piccoli e non ho

<sup>21</sup> In *Itsi Bitsi* Iben Nagel Rasmussen racconta la storia della sua giovinezza e della sua generazione: gli anni Sessanta, le marce per la pace, la scoperta di una musica diversa, e anche della droga.

una moglie ad aspettare che io torni a casa. Ci sono stati anni in cui abbiamo viaggiato per nove mesi su dodici. Ora il ritmo si è adattato a chi ha famiglia, quindi viaggiamo un po' meno. Va bene anche così. E chi sa cosa ci porterà il futuro.

[*Jan Ferslev è nato nel 1949 a Copenhagen. È musicista, compositore, attore e pedagogo. Ha suonato rock, jazz, musica classica. Ha inciso dischi come chitarrista e ha composto musica per molti tipi di teatro e per la televisione. Come attore dell'Odin ha fatto anche una dimostrazione di lavoro, Quasi Orpheus (2011) sul suo lavoro di musicista, e un'altra, con Roberta Carreri, per il loro lavoro per Salt: Lettera al vento (2004-2022). Fa parte dell'ensemble musicale dell'ISTA. A partire dall'87 ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin, eccetto gli ultimi due, L'albero e Tebe ai tempi della febbre gialla.*]

*Gennaio 2024*

Cara Mirella, mi chiedi di concludere la mia storia con l'Odin, di parlare in poche righe di quindici anni. Ci provo.

Nel 2010 eravamo già a buon punto con la creazione di *La vita cronica* [2011-2022], che, per ora, è stato il mio ultimo spettacolo con l'Odin Teatret. Torgeir si è ammalato di cancro ed è morto. La sua morte è stata una grande perdita per il gruppo, perché la sua personalità, la sua etica, la sua esperienza, la sua professionalità avevano sempre influenzato sia noi che il lavoro in modo molto significativo e importante. Abbiamo continuato a fare alcuni degli spettacoli precedenti, *Il sogno di Andersen* [2004-2010], ma senza di lui, quindi con una serie di cambiamenti. Poco dopo abbiamo presentato *La vita cronica*. Tre anni dopo, è morto Augusto Omolù, mio carissimo amico. Non faceva parte de *La vita cronica*, ma di molti altri spettacoli che avevamo in repertorio. Negli anni successivi abbiamo viaggiato molto e abbiamo fatto molti spettacoli, ma le tournée erano sparpagliate nell'arco dell'anno, poiché diversi membri del gruppo avevano anche progetti pedagogici, e spettacoli individuali. A un certo punto mi sono reso conto che se avessimo potuto concentrare le tournée in tre mesi in primavera e tre mesi in autunno, avrei potuto avere i periodi estivi e invernali liberi

per i miei progetti personali. Così ho fatto molti workshop e in più avevo la mia dimostrazione di lavoro *Quasi Orpheus* [2011], che però era difficile da portare in giro, perché riempiva due grandi valigie e tre custodie di strumenti.

Intanto il tempo passava. Quando Eugenio ha iniziato una nuova performance, *L'albero* [2016-2019], mi disse che non tutti avrebbero partecipato, e io sarei stato uno degli assenti. Voleva con sé Bawa, di Bali, e anche Luis, che era un nuovo membro del teatro. Andava bene così. Io passavo a mezzo stipendio, ma avevo più tempo per me stesso. Dopo un po', Eugenio ha detto che nel lavoro gli mancavamo Tage (che pure non era stato incluso) e io. Però a quel punto ero andato avanti con i miei progetti. Dopo *L'albero*, che non ha avuto una lunga vita, è iniziato il lavoro per un nuovo spettacolo, *Tebe al tempo della febbre gialla*, al quale ho scelto di non partecipare. Tuttavia, in occasioni speciali, sempre meno frequenti, continuavamo a fare *La vita cronica*, *Dentro lo scheletro della balena*, *Le grandi città sotto la luna*, *Ode al progresso*, *I venti che sussurrano*, *Sale* e *Itsi Bitsi*. Il nuovo direttore che c'è ora non li voleva più. Non avremmo neppure potuto più fare l'Odin Week, e quindi io e altre persone siamo state licenziate. La separazione tra l'Odin Teatret e il Nordisk Teaterlaboratorium è stata un processo doloroso, ancora in corso. Ho scelto di stare dalla parte di Eugenio e dell'Odin Teatret, anche se ora lavoro soprattutto come musicista. Ora suono con la House Orchestra dell'Odin Teatret per "Poesi på en torsdag" (Poesia del giovedì), che sono serate di poesia con musica, a cui partecipano i poeti, e ho uno spettacolo musicale con Tage Larsen, *Frigge og Ferslev-Godt Ord igen*.

## VIII

Kai Bredholt

1990

[Dall'intervista del 20 settembre 2009]

Sono entrato nell'Odin nel 1990, e non conoscevo i suoi spettacoli. Avevo visto solo *Il Milione* [1978-1984]. Poi, dopo essere entrato, ho

visto *Talabot* [1988-1992], che era uno spettacolo pieno di storie della Groenlandia, dove ero stato. Conoscevo molte delle personalità di cui lo spettacolo parlava. Non sapevo niente di Artaud, che pure era uno dei personaggi, ma mi è piaciuta molto quella scena, quella di César [Brie], era forte. Non dico che dopo mi sono piaciuti *tutti* gli spettacoli, qualche volta pensavo che gridassero un po' troppo, ma poi ho capito perché gridavano così. Ma prima di entrare non sapevo proprio niente dell'Odin. Sono entrato, e ho cominciato subito a fare il mio primo spettacolo all'Odin, *Itsi Bitsi* [1991].

### *Groenlandia*

Non avevo mai fatto teatro, ero carpentiere navale. Prima avevo fatto molte altre cose. Ho viaggiato molto. Uno dei miei viaggi mi ha portato in Groenlandia, e lì ho lavorato come pescatore. Dopo due anni, ho capito che dovevo scegliere: o rimanere lì per tutto il resto della mia vita o tornare in Danimarca. Ho scelto di tornare in Danimarca perché ho capito che mi mancavano troppe cose per riuscire a vivere lì e fare il pescatore come loro, in Groenlandia. Lì vivono una vita che, a parte il caffè e le armi, potrebbe essere quella di duecento anni fa. Cacciano con strumenti che hanno usato per secoli, usano i cani per pescare. Ci sono tantissime cose che non sono cambiate, credo anche il loro modo di gestire i rapporti comunitari. Ma una cosa ho imparato lì, e cioè che sono riusciti a sopravvivere in quel freddo perché sapevano molte cose pratiche, concrete, sul ghiaccio, sulla natura, sul vento, le nuvole, l'acqua, gli animali. Cose che, specie all'inizio, io non sapevo. Loro sì.

Non ne parlano, però. Credo che imparino solo per trasmissione, il figlio dal padre. Guardando, mostrando. Per me è stato difficile. Devi rimanere lì per anni, ad aspettare il giorno in cui qualcuno ha voglia di farti vedere come si fa un nodo. E allora si impara. Ma deve arrivare il giorno giusto. Se provavo a chiedere "Come si fa questa cosa?" loro mi guardavano come se pensassero: "Ma che domanda assurda!". Non si poteva *chiedere*. Per esempio, per pescare si fa un buco nel ghiaccio, poi si mettono dentro le corde e le lenze. Io lavoravo con un vecchio pescatore. Quasi sempre, quando tiravo fuori le lenze, dopo qualche ora, i miei ami erano tutti aggrovigliati, e i suoi no. Ma se chiedevo al vecchio come mai era successo, mi rispondeva sempre: "Non lo so".

E solo piano piano ho capito che c'era un sistema: quando fanno il buco nel ghiaccio, guardano l'acqua per vedere dove va la corrente, e per vederlo buttano qualcosa, per esempio un capello, e guardano la direzione della corrente. Io non l'avevo capito, pensavo che si facesse semplicemente un buco, e quindi tutto si aggrovigliava. Ma lui sapeva che a seconda della direzione della corrente le corde vanno messe in un certo modo, e sapeva anche in che direzione sarebbe poi girata nel pomeriggio. Sono cose che non spiegano, il figlio impara vedendo. All'inizio pensavo che forse non *volessero* spiegare. Ma ora penso invece che si tratta di cose interiorizzate, conoscenza tacita.

Altro esempio: lui sapeva quando arrivavano le balene. Ogni sera andava a guardare col cannocchiale l'orizzonte. Per molte sere guardava, e non capivo perché. E lui guardava, mezz'ora, senza dire niente. Poi tornavamo a casa. È stato allora che ho imparato che non bisogna chiedere, perché non c'è risposta. Lui guardava, e anche io, anche se non sapevo cosa stessimo guardando. Dopo otto-dieci giorni ha guardato solo un attimo, poi siamo andati a casa a mangiare, e prima di andare a dormire mi ha detto: "Domani partiamo molto presto, prepara i tuoi cani". Nient'altro. Io non avevo capito dove andavamo, né perché.

Il giorno dopo siamo andati verso il mare, e lì c'erano le balene, le abbiamo cacciate, poi siamo tornati a casa. E ancora non avevo capito come aveva fatto a sapere che sarebbero arrivate le balene, quando guardava erano ancora a sessanta chilometri di distanza. Neppure col cannocchiale avrebbe potuto vederle. Poi, molto dopo, qualcuno mi ha spiegato *cosa* – probabilmente – stava guardando: quando viene la primavera il ghiaccio si apre, si formano come piccoli laghi nella zona del mare più vicina alla terra, e lui – forse – guardava il vapore del ghiaccio che si scioglieva, l'unica cosa che avrebbe potuto vedere. Ma le balene, quando si spostano dal nord al sud, vanno spesso in queste specie di laghi, perché lì c'è molto pesce.

È una specie di lunga catena di sapienza. Loro sanno: vapore vuol dire balene. Si può spiegare, certo. Ma lui sicuramente non lo ha mai spiegato al figlio. Imparano così.

Sono arrivato da lui perché ero una persona che cercava una maniera di vivere diversa. Viaggiavo, sono arrivato in Groenlandia, ho lavorato un po' lì per Natale, mi sono innamorato, la ragazza di cui ero innamorato si è spostata al nord per lavorare come maestra, e sono andato con lei. Ho cercato lavoro nel paese, che era abbastanza grande,

per essere Groenlandia, circa ottocento persone. Uno mi ha detto: vai a parlare con l'idraulico. Me l'ha detto con una risatina strana, perché l'idraulico era un tipo un po' strano, che beveva. Lui mi ha chiesto: "Chi sei?". E io ho detto che ero un giovane danese. Poi mi ha chiesto se avessi paura di lavorare sporcandomi. Gli ho risposto di no, pensavo che dopo ci si potesse sempre lavare. E lui mi ha detto che aveva bisogno di uno spazzacamino, perché lì nessuno lo voleva fare. Dovevo viaggiare per tutti i piccoli paesi della zona, dieci paesi, con una distanza massima tra loro di cinquecento chilometri. C'erano una scuola, un negozio e una chiesa per ogni piccolo paese, e lì dovevo pulire i camini, prima che arrivasse l'inverno. È stato un modo bellissimo per arrivare a conoscere tutta la zona, e ho conosciuto anche una famiglia di pescatori. Quando è arrivato il ghiaccio, ed è finito il lavoro da spazzacamino, ho chiesto al vecchio pescatore se potessi lavorare con lui in cambio del mangiare e dormire, per imparare. Lui ha detto di sì, come parlano loro, con un cenno. Sono stato con loro per otto mesi.

Non so bene perché avessi scelto proprio lui. Ma spostandomi per i paesi avevo anche visto che lì, nel suo, i vestiti erano curati, i cani più forti, e tutte le cose erano migliori. Avevo chiesto il motivo, e il dottore della zona mi aveva detto che non era un caso, ma succedeva perché non bevevano più. Cinque anni prima bevevano tutti, il paese era a pezzi, i cani malati. Poi avevano deciso di smettere tutti insieme di bere. Tutti. Beh erano cento, non tantissimi. Ma hanno smesso tutti, e sono entrati a far parte di un'organizzazione cristiana, e in pochissimi anni è cambiato tutto, hanno ripreso a fare i vestiti con cura, con la pelle, i cani erano forti, i kayak erano a posto. Si vedeva subito, guardando un cane, da che paese veniva. I cani forti e i vestiti a posto venivano solo da due paesi.

Questa è stata la base delle mie scelte successive: quella di fare il carpentiere navale prima, e poi di lavorare all'Odin. Perché lì ho imparato che per sopravvivere a questo mondo devi sapere qualcosa, e se sai fare molto bene qualcosa, qualcosa di utile, di concreto, puoi sopravvivere in qualsiasi posto del mondo. Se hai capito le basi, il modo in cui si risolvono i problemi. Devi essere armato. E loro sono molto ben armati, sanno molte cose. E con questa sapienza sono riusciti a sopravvivere lì, per tanti anni, per tanti secoli. Perché anche loro sono arrivati lì da un'altra zona, probabilmente, nel passato, forse dalla Mongolia, dove il clima era tutto diverso. Ma si sono adattati, e hanno inventato



il kayak. Mi sembra che tutto questo sia molto interessante, visto che dobbiamo parlare del training, e del perché sono all'Odin.

### *L'isola di Bornholm*

Perciò quando poi ho scelto di vivere in Danimarca, di non passare la mia vita come pescatore groenlandese, volevo imparare qualcosa di concreto, che potessi usare in qualsiasi parte del mondo. Ho pensato a vari mestieri: muratore, carpentiere, eccetera, eccetera. E ho capito che il mestiere che era rimasto più tradizionale era quello del carpentiere navale, perché non si è mai inventata una macchina che possa fabbricare una barca in legno. Perciò ho deciso che quello poteva essere il mio destino. Immaginavo che non avrei fatto il carpentiere per tutta la mia vita, ma sapevo che lì avrei potuto imparare qualcosa di utile per "sopravvivere". Sopravvivere nel senso di mangiare, ma soprattutto di non diventare matto. Ho sempre avuto bisogno di fare tante cose per star bene, altrimenti penso troppo e non mi sento bene. Ho fatto il carpentiere navale per sei anni, in un'isola nel mar Baltico, Bornholm. Mi ero portato dietro la fisarmonica, e avevo cominciato anche a suonare e a cantare. Suonavo e cantavo per strada, perché mi piaceva. Ma anche perché fare il carpentiere è un mestiere faticoso, per esempio devi star sempre all'aperto, vicino al mare, con pioggia e vento. Il carpentiere lavora all'aperto, perché la barca è troppo grande per portarla dentro. La musica, che non aveva avuto mai grande spazio nella mia vita, era diventata una necessità.

In altri momenti, quando volevo fare il pittore, per esempio, avevo avuto un sacco di tempo per suonare, ma non lo avevo fatto. Ma mentre facevo il carpentiere era diventata una necessità, perché dovevo fare qualcosa di diverso, la sera, dopo otto ore di lavoro pesante, e la fisarmonica ha tutto un altro tipo di energia. Non sono mai stato disciplinato, in qualche cosa sì, ma in molte no, e allora, per avere uno stimolo per studiare musica, ho chiesto il permesso di suonare per strada, al mercato, il sabato. E al mercato hanno detto di sì, e allora sono stato costretto a imparare. Ho imparato molte canzoni, perché la gente del mercato era capace di essere molto critica. Erano contenti che suonassi, ma erano anche capaci di criticare, dicevano: "Va bene, ma abbiamo sentito queste melodie tutta l'estate, adesso ci vuole qualcosa di diverso".

È un ottimo modo per imparare nuove cose, e anche nuove tecniche, per esempio come usare la mia voce in modi diversi. Non pensavo in termini di tecnica, allora, semplicemente ero al mercato, c'era traffico, e vicino c'erano persone che anche loro suonavano, a duecento metri di distanza, con la voce amplificata. Eravamo distanti, ma io non avevo amplificazione, e allora dovevo imparare un modo di cantare un po' più forte, per far sentire anche la mia voce. E poi ho visto che quando cantavo con tutta la voce, molto forte, la gente si avvicinava un po'. Forse pensava: "Ma questo è matto", ma intanto si avvicinava. Ho inventato tecniche per cantare a piena voce. Anche perché c'era un autobus che si fermava proprio vicino a me, per cinque minuti, e quindi dovevo combattere anche quel bus. Ho inventato un repertorio con canti polacchi, russi, che ho imparato da mio fratello, e poi canti molto danesi, con un'altra qualità della voce.

Ho trovato un vecchio canto, di marinai, che avevo sentito registrato con una voce da cantante lirico, il che era un incrocio stranissimo, e questo mi interessava molto. Ho cominciato a imitarlo, e ho visto subito che quando cantavo in quel modo i vecchi pagavano di più. E anche i turisti si avvicinavano e pagavano di più quando facevo la voce da tenore, probabilmente pensando: "Povero tenore, si è ridotto alla strada, non ha un teatro". Poi ho visto anche che quando iniziavo a muovermi andava meglio. Mi muovevo, ballavo con la fisarmonica, all'inizio perché la mia tecnica era molto cattiva, lo facevo per coprire gli errori, così come quando sbagliavo le note cantavo un po' più forte, per non farlo sentire. Funzionava, alla gente piaceva.

### *All'Odin*

Non conoscevo l'Odin, come ti ho detto. Avevo visto *Il Milione*, e mio fratello mi aveva prestato un libro. E qualcuno, non ricordo chi, mi aveva detto che lì si lavorava un po' come i falegnami, si imparava qualcosa, c'erano maestri e allievi. De *Il Milione* ricordavo soprattutto che lo avevano fatto in una casa che poi sarebbe stata occupata, a Copenaghen, e avevo capito che non avevano paura ad andare in luoghi lontani da quelli normali del teatro. In più, il mio sogno era mischiare il lavoro da carpentiere alla musica. Ecco perché sono arrivato qui, perché la musica era diventata sempre più importante nella mia vita.

Mi piaceva fare il falegname, ma volevo fare anche qualcosa in cui si potesse mescolare anche la musica.

Ho incontrato Iben, e con lei, con Jan e con Eugenio ho iniziato a fare lo spettacolo *Itsi Bitsi*. E poi, quando il lavoro per lo spettacolo è finito, Eugenio mi ha chiesto di entrare a far parte del gruppo. Io stavo tornando nella mia isola per fare il carpentiere. E lui mi ha detto che se volevo potevo far parte del gruppo, ma come musicista. Se invece volevo fare l'attore o il training, per lui andava bene, però non avrebbe curato il mio apprendistato, dovevo cercare un altro maestro.

Penso spesso che Eugenio e io abbiamo molte cose in comune, soprattutto quelle meno positive. Non l'ho mai criticato, perché criticarlo sarebbe stata un'autocritica. E poi devo dire che ho incontrato uomini che sono molto peggio. Quando facevo il carpentiere avevo un maestro che gridava sempre... non mi dà fastidio quando Eugenio grida. Non sono sempre d'accordo con lui, ma lo capisco, anche se a volte non capisco le scelte che fa. Però riconosco che ha un motivo, e se anche non sono d'accordo va bene lo stesso... È un uomo giusto, e aperto. Forse è vero, come dicono tanti, che non gli piace essere criticato, ma neppure a me piace. Al di là di tutte le sue tempeste, lui capisce, e sa dare e prendere.

La mia maestra è stata Iben, non lui, come ti dicevo. Nello stesso anno eravamo entrati Isabel [Ubeda], Tina [Nielsen] e io. Tutto l'Odin stava iniziando lo spettacolo *Kaosmos* [1993-1997], e noi tre abbiamo iniziato a fare training insieme, con Iben come maestra. Ci insegnava lo stesso training che fa con il Ponte dei Venti, forse ne ha già parlato lei. Era molto utile, e c'erano pochissime parole. Sono esercizi molto semplici, il che non vuol dire che sia facile farli nel modo giusto. È una cosa in cui non si usa la testa, è molto fisica, quando hai capito le regole puoi farlo senza pensare, senza psicologia.

Lavorando con Iben ho capito che il training è utile come può esserlo un bastone, o un salvagente, per sopravvivere in questo durissimo mondo che è il teatro. Conosco tantissimi gruppi che nei primi anni fanno spettacoli pieni di forza ed energie, di idee e di adrenalina, e poi al secondo o terzo spettacolo è come se si fosse buttato tutto lì, come se si fosse aperto tutto il rubinetto, ed è certo eccitante, ma poi l'acqua è uscita tutta fuori, ed è finita. E quando arriva quel momento, il giorno in cui non c'è più energia e comincia la stanchezza, i giorni in cui non succede niente, e l'acqua sembra finita, non c'è più lo spettacolo, e non

sei più famoso, allora è molto utile avere un salvagente. Ecco perché ho raccontato la storia dei groenlandesi, perché il training, per me, è qualcosa di utile, di concreto su cui appoggiarsi. Come la fisarmonica, che è stata un salvagente, per me, quando facevo il carpentiere, perché nell'isola ero solo. Sono di Copenaghen, i miei amici erano artisti, i miei fratelli musicisti, e lì, sull'isola, non c'era niente. Ho inventato la musica per sopravvivere, perché fare il carpentiere non mi bastava.

Quando sono entrato all'Odin, ho capito che qui si lavora a tempo pieno e quasi tutti sanno fare tante cose, coltivano tecniche diverse. È importante, perché arriverà un momento in cui non potrai più fare quello che ti riusciva bene, però potrai fare altre cose, anche inventarne di nuove, e poi tornare magari a fare quello di prima. Se una persona è molto preparata, e sa fare molte cose, e conosce bene il training, può sopravvivere in tante maniere, può inventare progetti. È armato.

È più facile fare un buon lavoro di attore se si ha la capacità di organizzare sé stessi, avere una disciplina. Forse non diventerai mai un bravissimo attore, o musicista, però sicuramente saprai usare la musica in modo utile per il teatro. Per costruire una casa non si può iniziare dal tetto, devi cominciare dal basso, e se sai fare tutto questo, puoi diventare un buon attore. Se uno è bene armato, nel nostro mondo può imparare tante cose.

Un altro tipo di training che per me è stato molto utile è quello del clown, che ho incontrato facendo un piccolo spettacolo di clown con Tina e Isabel, con la regia di Iben, si chiamava *Den Grimme, den Grumme of den virkelig Dumme* [Il cattivo, il brutto e il molto stupido, 1994-1996]. Avevo incontrato un nuovo linguaggio, che mi piaceva. Poi ho conosciuto i fratelli Colombaioni, che mi hanno insegnato la tecnica dei clown in modo più approfondito. Le tecniche del clown sono ottime, come training, perché sono chiare e basilari. Prendi la gag dello schiaffo, per esempio, o la boxe. Tutti le dovrebbero imparare, lì c'è tutto: azione e reazione. Quando Torgeir parla di azione reale la gente si chiede cosa sia. Ma nella boxe da clown lo vedi in modo chiaro, non devi neppure spiegarlo, e l'attore lo sa subito, da solo, se è andato bene. E anche lo spettatore lo sa.

Penso che alla domanda "perché fai il training, a che ti serve?" potrei rispondere anche questo: bisogna fare training perché se un giorno qualcuno venisse a chiedermi: "E tu che fai?" io potrei rispondergli: "Sono attore". Ma se poi mi chiedesse: "Va bene, mostrami qualcosa",

in tanti non sarebbero capaci di rispondere. Dovrebbero dire: “Aspetta, devo cercare un testo e tre musicisti, poi ho bisogno del buio, di un attrezzo...”. Ma secondo me bisogna essere armati: sempre pronti. Il training serve a questo, ti prepara a essere pronto. Se sai fare qualcosa, un canto, un ballo, un testo, puoi mostrarlo anche se qualcuno ti sveglia alle tre di mattina per dirti: “E tu che fai? Sei un attore? Mostrami!”.

### *Itsi Bitsi*

Il lavoro per il mio primo spettacolo, *Itsi Bitsi*, era stato molto interessante. Anche se non capivo niente. Facevo il mio lavoro, usavo le melodie che avevo suonato per strada, montate in modo un po' diverso, ma neanche poi tanto. Era un po' frustrante, non tanto per me, perché mi dicevo che potevo sempre tornare a fare il carpentiere, ma per Eugenio. Perché tutte le cose che facevo con la fisarmonica, il modo di voltarmi, di parlare e di suonare insieme, magari gli piacevano, o gli andavano bene, ma poi diceva: “Va bene. Puoi ripetere?”, e io non riuscivo a rifarlo uguale, suonavo, mi giravo in modo diverso. E lui diceva: “Ma prima avevi girato in quest'altro modo, e avevi fatto quest'altro”. Ma io non sapevo bene quello che facevo, perché veniva dalla musica.

E allora ho capito – e anche questo è interessante – ho capito perché bisogna essere disciplinati, perché bisogna saper strutturare il lavoro: perché se non è strutturato muore in poco tempo, almeno nel teatro come lo fa Eugenio. Quello che facevo non era strutturato, era pura energia, e per Eugenio è impossibile lavorare su questo, perché è come acqua, non si può lavorare con l'acqua. Era una buona acqua, però fissarla era impossibile. Perciò abbiamo dovuto usare molto tempo per fissare alcune cose, e da quel momento ho cominciato a imparare. Anche a questo serve il training. Senza training non si possono fissare le azioni, e se non sono fissate Eugenio non può lavorarci, e perciò non diventerai mai un buon attore, con lui, per anni e anni. Magari sei molto fortunato e sei già nato così, ma sono molto pochi. E poi può sempre venire il giorno in cui non c'è più acqua, e non ci sono più sorprese per te, e per Eugenio, che deve guardarti per così tanti anni.

In una cosa, invece, ci capivamo facilmente: Eugenio lavora molto con gli opposti, e io sapevo già cosa fossero. Quando cantavo per

strada avevo imparato che se cantavo a voce spiegata tutto il tempo i vecchi sarebbero spariti, o che se avessi cantato in modo dolce si sarebbero avvicinati, e allora “pum!”, potevo cantare di colpo qualcosa di forte, tanto erano già lì. E poi magari di nuovo qualcosa di dolce. Una canzone disperata, e poi una ninna nanna. Una che fa piangere, e una che fa ridere.

Fare l'attore mi piace, ma mi piace farlo qui, all'Odin. Una settimana fa sono stato al Teatro Reale, insieme agli artisti più famosi della Danimarca. Mi ha molto colpito come lì essere attore fosse una cosa completamente diversa. Mi piace fare l'attore come lo facciamo qui, mentre non sono sicuro che avrei potuto sopravvivere lì, divertirmi, essere soddisfatto. Penso che non mi sarei sentito così in un altro tipo di teatro più tradizionale, qui c'è bisogno sempre di nuove cose, Eugenio ti provoca a trovare sempre nuove strade.

Cerco di imparare cose che Eugenio non conosce, come il rap, per stimolare me stesso, ma anche per non fargli chiedere sempre le stesse cose. Perché questa è la regola: se non gli mostri qualcosa di nuovo, lui chiederà sempre lo stesso. Se non si impara una cosa nuova, come il rap, e se non glielo mostro, Eugenio non può chiedermelo. Se in uno spettacolo non voglio cantare di nuovo come un marinaio, devo inventare una cosa nuova, per stimolare anche lui. Altrimenti rimarrei sempre marinaio. Queste sono le regole, e servono, anche a me, per sopravvivere come attore.

E a me piace, mi piace inventare, fare sempre meglio, in modo più profondo. O anche più caotico. Un caos organizzato, ma caotico. Follia. Mi piace capire come si possono cambiare le cose. Io credo ancora che si possa cambiare il mondo col teatro, forse questo è molto ingenuo, ma lo penso. E per questo devi inventare sempre nuove cose, perché la società cambia sempre, e allora devi cambiare anche tu. Altrimenti non potrai cambiare il mondo con il teatro, se il mondo va avanti e tu stai troppo indietro, gridando: “Aspettami!”.

*[Kai Bredholt è nato nel 1960 a Copenhagen. Dopo essersi unito all'Odin nel 1990 è stato musicista e attore, ha organizzato seminari, baratti, performance e “transformance”, che sono teatralizzazioni delle abitudini di categorie lavorative specifiche, come pompieri o danzatori di danza classica. Ma sono state fatte anche con persone che*

*lavorano con animali o con trattori o altro. Ha diretto lavori di strada con gruppi teatrali di tutto il mondo. Dopo Itsi Bitsi ha partecipato a tutti gli spettacoli d'insieme dell'Odin Teatret.]*

### *Gennaio 2024*

Come sai bene, l'Odin Teatret è stato la mia vita per trentadue anni. Mi chiedi perché sono rimasto con il NTL. Provo a raccontartelo.

All'Odin abbiamo sempre fatto molte riunioni. Nel novembre del 2022, mentre stavamo facendo *Tebe* [*Tebe ai tempi della febbre gialla*, 2022] in Polonia, Eugenio ci ha riuniti. La conclusione dello spettacolo era stata concordata con tutti per dicembre. Eugenio voleva sapere chi di noi fosse interessato a continuare anche per il 2023: Iben, Julia, Donald volevano farlo. Roberta no, già si sapeva.

Gli ho risposto così: “Caro Eugenio, non posso continuare a viaggiare con *Tebe*. Ho sessantadue anni. Tu ne hai ottantasei, spero di avere tutta l'energia che hai ancora tu, e di avere quindi ventiquattro anni di lavoro davanti a me. Ma ho anche due bambine di sei e nove anni a casa a Holstebro, sento che hanno raggiunto l'età in cui hanno più bisogno di me. Se accetto di continuare a viaggiare con *Tebe* e allo stesso tempo di lavorare al NTL rischio di essere lontano da casa ancor più di quanto non lo fossi prima con l'Odin Teatret. Vorrei che la mia esperienza dell'epoca dell'Odin potesse essere utilizzata per costruire un nuovo laboratorio teatrale, che potesse essere vivo e presente in città per i prossimi cinquant'anni, e che tra dieci anni le mie figlie potessero vederlo. Per questo darò una possibilità al NTL, e ci metterò tutte le mie energie, per cercare di costruire un nuovo laboratorio”. Un laboratorio con tutta la vita che ha l'Odin: questo strano posto diverso da qualsiasi altro, che ha avuto concentrazione e disciplina, e allo stesso tempo capacità di ospitalità e calore, almeno nei trentadue anni in cui ho lavorato con l'Odin Teatret. Il problema, per me, il motivo per cui volevo continuare con il NTL non era uno stipendio fisso (che Eugenio non sarebbe più stato in grado di darci): volevo che il teatro continuasse.

Eugenio ha risposto che un attore si poteva rimpiazzare, due no. E *Tebe* sarebbe quindi finito a dicembre. Poi ha cominciato a parlare del cimitero: quando è morto Torgeir, Eugenio ha comprato uno spazio al cimitero di Holstebro dove chi di noi voleva poteva farsi seppellire. E

qui ho sbagliato, perché spontaneamente mi è venuto da dire che sarebbe stata Erika, mia moglie, a decidere dove seppellirmi. E ho sbagliato a dirlo, non era il momento, non quando stavamo chiudendo una così lunga collaborazione.

Cara Mirella, ti voglio raccontare anche un'altra cosa, anche se può sembrarti che non c'entri niente. Da tempo il mio pensiero girava intorno all'idea di un "solo", cioè uno spettacolo solo mio, un monologo. Non volevo farlo, e insieme ero tentato di farlo. A Parigi, mentre stavamo finendo le repliche di *Tebe*, ho capito cosa volessi davvero fare: uno spettacolo che avesse Eugenio come protagonista. Volevo usare un pupazzo – pensavo a quello che avevo usato in *Andersen*, che aveva fatto Danio Manfredini, cambiandogli la testa e mettendo quella di Eugenio. E lì, a Parigi, al Théâtre du Soleil, dove stavamo, avevo conosciuto un artista bravissimo, che lavorava per la Mnouchkine e avrebbe potuto farmela.

Ho chiesto a Eugenio un appuntamento. Per prima cosa mi sono scusato della storia del cimitero. Poi gli ho detto della mia idea. Lui mi è stato a sentire come fa lui, con assoluta concentrazione. Mi ha chiesto se avessi già pensato a un titolo, e gli ho detto: "Sì: *La terra di cenere e diamanti*"<sup>22</sup>. Ma mi ha detto di no, che non andava bene. Dovevo chiamarlo in un altro modo: *L'uomo che aveva bruciato la sua casa*. Penso che facesse riferimento al suo libro, *Bruciare la casa*<sup>23</sup>, in cui racconta le sue tecniche di regista. Abbiamo parlato a lungo, gli ho spiegato quello che avevo in mente, lui mi ha dato delle idee, ha detto che dovevo cercare di far entrare in scena sia l'Eugenio giovane, con i capelli neri neri, che il vecchio candido. Mi ha chiesto chi avrebbe fatto la sua testa, e quando ha saputo che stava lì, a Parigi, ha detto: andiamoci subito. Mezz'ora dopo che ero entrato da lui eravamo già lì, l'artista esterrefatto balbettava che non si poteva fare subito il calco da cui ricavare la testa, c'era bisogno di un aiutante. Ma Eugenio gli ha detto che l'assistente potevo farlo io, che quello era un buon momento. Ed ecco che era lì sdraiato e si stava già facendo mettere sul viso il gesso.

<sup>22</sup> Il titolo è quello di un libro di Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, prima edizione Bologna, il Mulino, 1998.

<sup>23</sup> Eugenio Barba, *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, 2009.



Io ho pagato un acconto, e siamo partiti. Dopo, però, c'è stato l'episodio di Roberta: il Théâtre du Soleil ha interrotto le trattative per il suo spettacolo su Torgeir perché il teatro non voleva avere rapporti con nessuno del NTL, dopo la separazione. E ho pensato che fosse meglio lasciar perdere anche l'artista delle maschere.

Devo moltissimo a Eugenio. E credo che in un certo senso siamo in buoni rapporti. C'è stato un incidente quando una volta non noi ma il teatro messicano in cui Erika e io stavamo facendo un seminario ci ha pubblicizzati come "Odin Teatret". Ho detto loro subito di togliere il nome, di mettere invece quello mio e di Erika, ma intanto Eugenio mi aveva già scritto che non potevo presentarmi così. Gli ho risposto, gli ho spiegato. Ha capito subito. E allora gli ho scritto che lì, in quel paesino messicano, avevo mostrato un vecchio film sull'Odin, *In cerca di teatro* [1974, regia di Ludovica Ripa di Meana]. E mentre lo rivedevo mi aveva colpito come una mazzata, come se la mia testa esplodesse. Avevo l'impressione che tutto ciò che avevo vissuto con lui negli ultimi trent'anni fosse scolpito nella pietra davanti ai miei occhi. Non avevo mai cercato di capire il nostro lavoro. Lavoravamo, e se Eugenio era contento, lo ero anche io. Ma ora tutte le parole del film mi apparivano come illuminate, e così i frammenti di training e quelli degli spettacoli di strada e dei baratti. Intessute insieme come i fili di una coperta, in cui tutto ciò che avevamo fatto insieme nel corso degli anni era intrecciato.

Ora lavoro con il NTL. Lavoriamo molto. Uso tutte le esperienze dell'Odin ogni giorno e, insieme ai miei nuovi colleghi, cerco di creare un luogo che sia costruito sugli stessi valori di prima: un laboratorio teatrale in cui non siamo mai sicuri di trovare ciò che cerchiamo, ma in cui sperimentiamo costantemente a cosa possono servire il teatro e l'attore in una società. Facciamo spettacoli. Non posso dire che i risultati siano fantastici, perché non sarebbe vero: non abbiamo certo trovato un nuovo Eugenio. Non ancora. Iben, che è in pensione, qualche volta ci aiuta, e Roberta viene spesso in sala ad aiutare e a guardare il lavoro che facciamo Donald [Kitt] e io. Facciamo spettacoli per adulti e per bambini. Facciamo seminari, baratti, conferenze. Abbiamo creato nuovi rapporti con istituzioni culturali locali e regionali, ad esempio una relazione con l'Ospedale regionale, per portare aiuto ai malati nei reparti. I nostri colleghi sono attori molto giovani, l'età media è di trentadue anni, vengono da molte parti del mondo. Cerchiamo di trasmettere al futuro i semi dell'Odin.

No, il lavoro non è ancora fantastico. Ma è buono, è solido. Accurato. Siamo solo agli inizi. Cresceremo.

Non ho abbandonato l'idea di fare uno spettacolo su Eugenio.

## IX

### Eugenio Barba

[*Dalle interviste del 23 e 24 maggio 2011*]

EUGENIO BARBA [*guardando una serie di fotografie*]: Questa era la Halling Skole, la scuola di Oslo, in cui abbiamo iniziato a lavorare nel 1964, questi sono i primi esercizi, la pantomima, le maschere facciali, vedi? I nostri esercizi sono stati diversi da quelli di Grotowski fin dall'inizio, una cosa curiosa, se ci pensi, anche se naturalmente profondamente ispirati da lui. Questi sono esercizi di ritmica, e queste foto mostrano invece come imparavamo a fare acrobatica, da soli, appoggiandoci ai muri, guarda... Le foto sono molto più interessanti dei filmati. Nei filmati vedi le persone in movimento, puoi esserne suggestionato, nelle foto vedi anche gli aspetti un po' assurdi, guarda, per esempio, l'esercizio sull'equilibrio, siamo proprio alle prime armi.

Facevamo molti esercizi a due perché obbligava tutto il tempo a reagire. La questione dell'azione-reazione è importante, un'azione acquista molto più senso, in scena, se è *reazione* a qualcos'altro...

Questa invece è la sala dove abbiamo preparato *Ornitofilene* [1965-1966], sempre a Oslo, la Casa degli architetti. Sono davvero interessanti, queste foto iniziali, mostrano che l'influenza di Grotowski sul nostro training cominciò solo quando siamo arrivati in Danimarca, a Holstebro, e abbiamo finalmente avuto una casa stabile<sup>24</sup>. Cominciammo a

<sup>24</sup> Eugenio Barba aveva passato qualche anno in Polonia, presso il teatro di Grotowski. Tornato in Norvegia, aveva riunito un gruppo di giovani aspiranti attori respinti dalla scuola statale di recitazione, aveva fondato l'Odin Teatret nel 1964, e aveva preso a lavorare con loro su un training basato sull'esperienza fatta in Polonia, ma anche reinventato con il suo giovane gruppo. Nel '66 l'Odin si trasferisce in Danimarca, dove trova finalmente una sede stabile, a Holstebro, e lì, come si è visto

organizzare seminari, arrivò Ryszard Cieślak, a mostrare e insegnare il suo training. Ne fummo tutti enormemente colpiti. Ma il training che avevo visto io quando stavo da Grotowski era più che altro ginnico.

Quando fui mandato via dalla Polonia, e iniziai a fare teatro riunendo giovani rifiutati dalla scuola teatrale, mi trovai di fronte a un problema di cui non avevo tenuto conto. Avevo un testo, me lo aveva promesso Jens Bjernebøe. Però avevo degli attori che non erano ancora attori: dovevano essere addestrati. Fui costretto a diventare maestro d'attori, anche se non ne avevo né la vocazione né la competenza. Avevo frequentato una scuola teatrale in Polonia, avevo letto molto, ero stato a Opole, da Grotowski.

Però Grotowski lavorava con attori già formati. Tutti dominavano quella che veniva chiamata "composizione": gestualità, dinamica, il modo di fermarsi, le posture. Era una pratica diffusa, che Grotowski aveva sviluppato in qualcosa di più complesso, formalizzando il comportamento degli attori. Attraverso il corpo dell'attore cercava di costruire qualcosa di simile a segni grafici, che dovevano suscitare associazioni in quello che lui chiamava subconscio collettivo, o storico, dello spettatore.

Solo dopo un po' nacque il training. Cosa aveva in mente Grotowski quando cominciò a usare questa parola, che tipo di pratica, che senso? Penso che avesse in mente la parola *ćwiczenie* – anche se usare una parola straniera gli è sembrato più conveniente. Significa esercizio, esercitarsi, ed è legata al processo di apprendistato. Non tanto allenamento quanto apprendistato. Penso che non volesse solo allenare i corpi dei suoi attori, ma iniziare un processo più complesso di apprendistato. Prese alcune materie che si insegnavano alla scuola teatrale: ritmica, plastica, acrobatica. Ci aggiunse qualcosa di nuovo, che colpiva la fantasia: esercizi yoga, che provenivano da un lavoro fatto per il suo spettacolo *Šakuntala* [1960] in cui aveva usato temi indiani per creare una serie di composizioni fisiche ispirate al Kamasutra, e allo Hatha yoga. Inserì questi esercizi come una delle materie che componevano quello che cominciò a chiamare training. E cominciò a sottolinearne l'importanza.

nelle testimonianze soprattutto di Else Marie Laukvik e di Torgeir Wethal, viene ripetutamente invitato Grotowski a lavorare sul training con giovani scandinavi e con gli attori dell'Odin Teatret.

Ma il primo film, quello di Mike Elster [*Lettera da Opole*], girato nel '63 mentre veniva creato *Il dottor Faust*, mostra chiaramente come si tratti ancora di esercizi ginnici, di abilità fisica. Il *Faust* si basava sul training che mostra il film di Elster, e quindi è fondamentale per capire lo sviluppo successivo della visione di Grotowski.

Quando lo rividi a Holstebro, il training del Teatr Laboratorium era profondamente cambiato. Ci fu presentato da Cieślak, nel quale l'esperienza del *Principe costante* [1965] aveva creato un riverbero di energia psichica. Cieślak cominciò a immetterlo negli esercizi che faceva, che quindi divennero completamente diversi da quelli dell'inizio. Sono quelli che poi rimarranno come punto di riferimento per il training di Grotowski, quello che è stato ripreso da Torgeir in uno dei suoi film più belli, *Training at Teatr-Laboratorium in Wroclaw* [1972], in cui Cieślak insegna a due giovani attori dell'Odin. Ma non era così che gli attori di Grotowski si allenavano quando c'ero io.

Quando ho iniziato a lavorare con l'Odin, sono partito dagli esercizi di cui parlavo prima, quelli più simili a quel che si faceva nella scuola teatrale: composizione e yoga. Composizione era il modo in cui l'attore faceva un movimento, un'azione. Posso prendere un oggetto semplicemente, oppure posso farlo guardando, e magari anche sottolineando il mio guardare. Sono varianti, attraverso cui il gesto assume significati diversi: posso prendere la penna per firmare – come, per esempio, nel patto con Mefistofele firmato da Faust – e posso prenderlo come se fosse un coltello per un suicidio, per l'harakiri... in questo modo. E poi scrivere.

La composizione, come ti ho detto, si faceva anche alla scuola di teatro, però in modo un po' diverso. Lì gli attori venivano preparati soprattutto a parlare, a pronunciare le battute. Però poteva capitare che il maestro dicesse: "Ah, mi manca un po' di composizione". E allora l'attore riprovava, faceva un'altra proposta. Da Grotowski ho sperimentato qualcosa di diverso, che è stato importantissimo per me: dare all'attore, sin dall'inizio, un condizionamento nel modo di pensare che riguarda una espressione fisica e dinamica non quotidiana.

È semplicissimo: torniamo al gesto di prendere in mano una penna. Però devi comporre il movimento attraverso associazioni, e in modo da *destare* associazioni. Per esempio: prendo questa penna come se fossi un'aquila, perché sento che l'ispirazione mi sta portando in alto e poi piombo giù e la afferro. Credo che la radice venisse dal lavoro di

Vachtangov. Facevo raramente domande a Grotowski, ma lo guardavo, e osservavo come reagiva l'attore quando gli chiedeva di "comporre un po' di più".

La mattina, al Teatr Laboratorium, si lavorava anche sulle camminate, venivano ripetuti modi diversi di camminare, ma è un tipo di esercizio che una volta padroneggiato non ti porta molto in là. Veniva dal lavoro che si era fatto sullo spettacolo *Akropolis* [1962], dove gli attori che facevano i prigionieri avevano elaborato diversi modi di camminare con quei grandi zoccoli che avevano ai piedi. Poi c'era la ritmica, e c'era la plastica. La ritmica... ecco, per esempio muovere i piedi a questo ritmo, separare le parti del corpo, rompere gli automatismi.

La plastica erano esercizi... non so come chiamarli, erano esercizi di movimento, quelli che poi sono stati trasformati da Cieślak. La plastica non è una sua invenzione, ma lo è nel senso che ha completamente trasformato, sublimato, quelli che erano gli esercizi di abilità dinamica degli attori nelle scuole teatrali. Anche la plastica veniva insegnata nelle scuole di teatro, il più esperto, al Teatr Laboratorium, a lungo fu [Zbigniew] Cynkutis, che aveva fatto la scuola teatrale di Łódź.

Dunque, quando ho fondato l'Odin ho insegnato tutte le varie cose che faceva lui, però reinventandole, perché non sapevo come farle. Prendi per esempio la pantomima, importantissima: nessuno di noi ne sapeva niente, quindi abbiamo cercato, da soli, di capire come farla. Però la facevamo. Importanti erano gli études – io usavo la parola polacca – si facevano anche alla scuola teatrale, erano studi di una scena, con gli accessori e senza accessori, con gli oggetti e senza. Per esempio, l'attore beve. Lo fa con l'oggetto, ma, oplà, può farlo senza oggetto [*mostra come si può bere senza oggetto*]. Molto del lavoro con le mani che facevo lo avevo ripreso dalla descrizione che fa Zachava del lavoro di Vachtangov sul *Dibbuk*, del modo in cui aveva lavorato sulle mani dei diversi mendicanti in modo che alcuni esprimessero la misericordia, altri la minaccia, altri l'aggressività, altri la sottomissione, altri la voglia di dare un pugno, altri il desiderio di denaro. Però in modo appena accennato, quasi nascosto.

MIRELLA SCHINO: Parli di cose che si facevano anche alla scuola di teatro, hai detto che il training di Grotowski era soprattutto ginnico, quando tu eri lì. Però Torgeir, e anche gli altri, hanno raccontato che tu, quando li hai riuniti le prime volte, avevi subito fatto vedere le foto del training di Grotowski, e anche qualche fotografia di Kathakali, cioè

avevi subito presentato la questione del training come una novità e un fatto importante.

EUGENIO BARBA: Molte di queste attività erano presenti nelle scuole, ma da Grotowski non si facevano allo stesso modo. Se ti dico che quello che avevo visto io era un training semplice, ginnico, lo faccio guardando le cose a posteriori. Quando sono arrivato in Norvegia si trattava comunque di una assoluta novità, e impressionava moltissimo. E non solo il training.

Prendi per esempio le fotografie del *Faust*: sorprendevo enormemente. Da quelle foto si vede quanto fosse grande come attore Cynkutis, su cui Grotowski aveva puntato prima di Cieślak, era il suo beniamino, e nel *Faust* era veramente molto, molto impressionante. Era un attore che diventava spirito, incredibile. Ma anche tutto il resto era impressionante. C'erano alcune fotografie di acrobatica, e l'acrobatica stupiva. C'è una fotografia in cui un attore salta e passa sopra un altro e se la mostravo la gente chiedeva: "Ma perché?". Siamo nel '64, ricordatelo, e l'idea che un attore potesse volare appariva molto strana.

Quando incontravo gli aspiranti attori, e spiegavo loro che avevo lavorato in Polonia, sicuramente avrò fatto vedere qualche immagine. Ma quando ci siamo riuniti per la prima volta, quello che ho fatto è stato semplicemente dire, alla lettera: levatevi le scarpe, entrate, qui non si parla. Poi ho chiesto loro cosa sapessero fare, per esempio Anne Trine [Grimnes] mi ha detto di aver fatto balletto classico, e allora ho detto: "Tu insegnerai balletto classico". Ho distribuito compiti. Credo che fosse Tor [Sannum] a occuparsi di acrobatica, e lo fece semplicemente perché mi disse che era bravo in ginnastica. Mi inventai la biomeccanica, non sapevo esattamente cosa fosse, non avevo mai visto esercizi di biomeccanica. Però leggendo di Mejerchol'd l'avevo immaginata.

E poi, naturalmente, ebbe molta importanza una esperienza concreta, e cioè quello che avevo osservato in India guardando il lavoro per il Kathakali. Avevo visto un processo di apprendistato fisico, in cui venivano ripetuti per un'ora sempre gli stessi passi, sempre le stesse *mudras*. Mi aveva fatto pensare che anche quel che sembra meccanico è una rottura rispetto agli schemi e alle abitudini del comportamento quotidiano, porta verso un'altra forma di espressività, un linguaggio che comunica attraverso il corpo, sviluppa il senso di questa lingua.

MIRELLA SCHINO: E la psicotecnica, cui hai accennato prima, e che ha un grande spazio nel tuo primo libro, *Alla ricerca del teatro perduto*?

EUGENIO BARBA: La psicotecnica ha a che vedere soprattutto con la mia insicurezza. Con quello che non sapevo, o che temevo di non saper fare. In Polonia avevo sentito parlare molto di psicologia del personaggio, ma non avevo idea di come affrontarla, non avevo quel tipo di preparazione. E Grotowski non lavorava così. Avevo quindi la sensazione che, per quanto importante fosse, esistesse però, nello stesso ambito, qualcosa di ancora più importante, di più oscuro e profondo, e l'ho chiamata psicotecnica. Avevo l'impressione che avesse a che fare con le improvvisazioni fatte da soli, e non dovesse essere portata avanti collettivamente. Per me la psicotecnica voleva dire entrare da sveglio in una condizione di sogno, mescolando ricordi e desideri. Non mi preoccupavo di cosa fosse esattamente questa psicotecnica, mi interessava la capacità di evocare una realtà interiore molto personale, e di... come dire? di proiettarla nello spazio, per cui diventava possibile vederla, vederne gli elementi, reagire ad essi.

Nei miei primi tentativi in questo senso davo ai miei attori temi in genere molto vaghi: "Sdraiati sul pavimento. Arriva qualcuno, ti dice qualcosa, oppure ti fa un segno. Segui questo segno e poi vedi cosa succede". Mi è capitato di montare in scene alcune delle reazioni degli attori.

MIRELLA SCHINO: Allora la psicotecnica è legata allo spettacolo? Era legata anche al training, al lavoro non indirizzato immediatamente alla creazione spettacolare?

EUGENIO BARBA: No, non era affatto legata allo spettacolo. Era un modo per dare all'attore la consapevolezza di un percorso diverso, attraverso sé stessi. Mi resi subito conto che, fatta una volta questa esperienza, un attore, un'attrice, non doveva ripeterla troppo, altrimenti il rischio era la banalizzazione. Era un modo di insegnare all'attore un cammino segreto, e doveva essere una esperienza irripetibile. Era come dirgli: "Guarda, ti accompagno io, qui c'è il tombino, ora lo apri e puoi andare giù, puoi andare nelle fogne di Parigi, dove sono raccolti tutti i misteri. Ci sono infiniti canali, ora sta a te decidere dove vuoi andare". Ma una volta che hai insegnato dove è il tombino, come si apre e cosa puoi fare, basta, era meglio non ripetere più. No, non era un lavoro per gli spettacoli.

Il lavoro di improvvisazione per gli spettacoli era un'altra cosa. C'era sempre un tema dato da me, come punto di partenza, ma qui finiva la somiglianza. Per esempio, per *Min fars hus* [1972-1974] il tema



di partenza che ho dato è stato questo: “È notte, ritorni nella casa di tuo padre, apri la porta. Che cosa vedi? Vuoi fare rumore? Perché non vuoi fare rumore? Cosa immagini?”. A partire dal tema ognuno degli attori doveva sbrigliarsela da solo. E poi mi portava i risultati, che venivano fissati e montati in una scena o in diverse scene. La psicotecnica era un fatto eccezionale, a sé, non c’entrava neppure con il training, però non era semplicemente ginnico. Poteva esserci un fondamentale lavoro con le immagini. Quando organizzammo il primo seminario con il Teatr Laboratorium, oltre allo shock di Cieślak, sentimmo Grotowski affermare più volte che il training doveva essere basato su immagini interiori. Cosa che ci influenzò molto, ma già a Oslo avevamo messo le basi per questo cambiamento, montavamo insieme i vari esercizi in base a un racconto, un’associazione, un ritmo. Cambiavamo le musiche di sottofondo, in modo che gli esercizi non fossero sempre meccanici, ma obbedissero a compiti sempre diversi, fossero per esempio le reazioni al partner musicale.

Il training è qualcosa che può – deve – fuoriuscire sempre dalla semplice attività ginnica. Almeno allora, agli inizi, per noi era così. Può esserlo, però, in molti sensi. Prendi per esempio l’acrobatica. Non si potrebbe mai definire “meccanica” l’acrobatica, anche se non è basata su associazioni o immagini, perché ha in sé un potenziale emotivo enorme, che riguarda in primo luogo la paura. Chi non l’ha mai fatta in genere è terrorizzato, pensa di non potercela fare. Perfino il semplice fatto di stare sulle mani è il primo passo verso la conquista di una consapevolezza nuova di te e delle tue possibilità di attore. Superata la paura, quando gli attori avevano imparato a farlo, cominciavano altre possibilità e variazioni. Se lo si fa in mezzo alla stanza che succede? Posso scendere giù come ho imparato a fare contro il muro. Oppure posso farlo nel senso contrario. E se vado nel senso contrario che succede? Come posso dominare la caduta? Posso cadere e rimanere in posizione di ponte. Le fotografie lo mostrano in maniera molto chiara, inventavamo come fare. Inoltre, l’acrobatica dà sensazioni fortissime, come se tu stessi conquistando una cima, come se ti stessi arrampicando su montagne altissime. È difficile da spiegare, è un’esperienza che solo chi l’ha fatta e vissuta può capire. E poi, una volta imparati gli esercizi di base, puoi cominciare la serie delle variazioni, puoi cominciare a improvvisare, puoi perfino raccontare una storia, per esempio un daino inseguito da un cacciatore, a volte puoi essere il daino, a vol-



te il cacciatore, puoi creare micro-pause e cambiamenti di ritmo sulla base della storia, come in un film.

C'è anche un altro senso negli esercizi che va ricordato. Poco prima di *Min fars hus*, avevamo un training che chiamavamo “il training delle pantere”. Serviva per dare il massimo, per arrivare al massimo. Con quello si lavorava sui cento metri, non sulla maratona. Era un modo di misurare le energie. Si partiva e per un'ora, un'ora e mezza si lavorava fino allo stremo, fino alla fatica assoluta.

Si faceva così: uno degli attori guidava, dando il ritmo a tutto. Quando vedevo che cominciava a essere stanco, affidavo la guida a un altro, che partiva e obbligava tutti a seguirlo.

MIRELLA SCHINO: Iben ha detto che era terribile. Invece Torgeir mi ha parlato molto dell'acrobatica e della sua importanza. Me ne hanno parlato un po' tutti, ma soprattutto Torgeir: cosa avesse significato la conquista dell'acrobatica per uno come lui che, diceva, era sempre stato un pezzo di legno, non aveva mai fatto nessuna attività fisica. Questa conquista aveva avuto un effetto psicologico fortissimo... Hai cominciato a far fare loro gli esercizi, il training, perché non sapevano fare niente?

EUGENIO BARBA: No, non è che loro non sapevano fare niente. Ero anche io che non sapevo che fare. Loro volevano essere attori, io volevo fare uno spettacolo con loro. Dovevo prepararli. Ma come si preparano gli attori? Mi inventai un programma per prepararli – in realtà estremamente coerente, visto a posteriori. C'era pantomima, acrobatica, tutta una serie di attività in cui il fisico e il sistema nervoso si manifestano in azioni, non sulla base di una narrazione articolata, piuttosto è una storia che si sviluppa a livello di ritmi, musicalità, fisica, dinamica. A quel tempo non me lo spiegavo così, oggi so che intuitivamente insegnavo ai miei futuri attori a raccontare non solo attraverso parole ma anche con qualcosa che può essere chiamato “azioni”.

Le azioni possono raccontare? Io credo di sì. Comunque, è quello che ho fatto, in maniera intuitiva. Alcuni degli attori dell'Odin avevano anche la capacità di usare la psicotecnica, la loro energia interiore, la loro immaginazione, le loro ferite, e di arrivare a un certo grado di luminosità o di incandescenza. Erano molto diversi tra loro: Torgeir aveva luce. Le donne dell'Odin, Else Marie, Iben, erano – sono – incandescenti. Era uno dei motivi per cui i primi spettacoli dell'Odin risultarono tanto sorprendenti. Torgeir con la sua luminosità, le don-

ne, invece, quasi menadi, anche se tutto era sempre estremamente sotto controllo, non c'era per niente l'impressione che stessero andando *amok*, tutto era estremamente formalizzato, messo in forma.

MIRELLA SCHINO: Volevo tornare sul problema della fatica. Tutti gli attori, Else Marie, Torgeir, fino a Roberta, con Julia non ne ho parlato, ma tutti gli altri hanno raccontato i loro inizi all'Odin, e i primi tempi di lavoro sul training come qualcosa di massacrante...

EUGENIO BARBA: Più che essere massacrante, il training era uno shock. Oggi è una cosa normale, fa parte di tutta la cultura teatrale, persino di quella delle scuole teatrali più tradizionali. Ma ai tempi di Oslo, di Torgeir e di Else Marie, e poi della prima generazione in Danimarca, di Iben, il training era una novità e uno shock. Forse anche un po' dopo, fino all'inizio degli anni Settanta.

Per Iben, poi, c'era una difficoltà fisica enorme. Era tossicodipendente, completamente senza forze, non riusciva a stare in piedi, e all'improvviso veniva presa e sbattuta in questa gara di resistenza.

Avevo uno scopo, allora, direi abbastanza consapevole. Ritenevo che l'unico modo per creare attori forti fosse metterli alla prova. Almeno in parte, questo significava non far capire cosa stessero facendo. Per me era importantissimo non dare giustificazioni, perché così se le dovevano creare da soli. Ed era importantissimo metterli alla prova con un lavoro che andava al di là di quelle che non erano, ma loro immaginavano che fossero, le loro capacità di resistenza. Per questo lo ricordano tutti così. Se osservi i filmati degli esercizi del '72, è interessante vedere come gli esercizi fossero certamente massacranti, ma soprattutto obbligavano l'attore a costruirsi uno schema di forme da rispettare nonostante la stanchezza, nonostante il fatto che non ce la facevano più. Ed è questo quello che in realtà gli attori ricordano, questa particolarissima esperienza, che li portava ogni giorno a dire: non ce la faccio più, domani vado via. Ma poi, il giorno dopo, restavano, erano lì, in teatro.

MIRELLA SCHINO: Ma tu lo facevi in modo intenzionale?

EUGENIO BARBA: Ah, questo è molto difficile da spiegare, è un tema profondo, dai molti strati. Adesso, a posteriori, se cerco di decifrarlo, di decifrare il me stesso di allora, vedo diversi motivi. Il più semplice è quello dei capi guerriglieri. Ero affascinato dai capo banda guerriglieri, che avevano messo insieme gruppi di persone prive di armi o quasi, eppure, senza particolari appoggi, erano riusciti non solo a mantenersi

in vita e a dare una giustificazione di quello che stavano facendo, ma anche ad essere accolti dalla popolazione intorno. Ero affascinato dai libri di Giap o di Che Guevara, da quel che dicevano per esempio sulla disciplina interna, che diventava parte di una giustificazione patriottica o ideologica, guerra di liberazione dai francesi e poi dagli americani per i vietnamiti, per Che Guevara liberazione di Cuba, o lotta nella Sierra Maestra. Per me aveva un valore in un certo senso simile, so che adesso può sembrare strano ascoltarlo, e il valore era: resistenza. Costruire capacità di resistenza.

Poi c'era un'altra cosa, forse ancora più importante, più difficile da spiegare, e non so come possa apparire dall'esterno. I miei attori mi davano il loro tempo, le loro vite. E io non avevo niente da dar loro, niente. Non li potevo pagare, non potevo dar loro prestigio o fama. Tutto quello che potevo dare loro era una esperienza interiore. L'unica cosa che potevo dar loro era metterli di fronte a ostacoli che rivelassero a loro stessi le proprie grandi possibilità. Era l'unica cosa che potevo dar loro, e di questo, di questo sì, ero consapevole, ed era da qui che veniva il mio accanirmi.

Ed ecco che i due temi si riuniscono: insegnavo come imparare a resistere, fisicamente, mentalmente, col cuore, e per me questa resistenza aveva un senso preciso: la durata nel tempo, che è stata fondamentale per me, fin dagli inizi. Capivo bene che loro dicessero quotidianamente a sé stessi: "Oggi no, ma domani sì, domani rinuncio, domani me ne vado", e che d'altro lato pensassero: "Fino all'ultimo giorno di vita". E allora, dicevo loro: "Devi lavorare come se questo fosse l'ultimo giorno, e al tempo stesso come se tu avessi tutta l'eternità davanti a te". Se è l'ultimo giorno, come puoi dare il massimo? Ma al tempo stesso hai tutta l'eternità davanti a te, anche se non ce la fai, avrai ancora domani e dopodomani per riuscirci.

Cercavo di creare fondamenta. Forse non avevo una lucida visione artistica, ma avevo una visione politica ben chiara. Ma sapevo anche che se l'avessi raccontata l'avrei impoverita e resa banale. Però, tutti insieme, senza parlare, senza parlarne, lo abbiamo fatto.

MIRELLA SCHINO: Resistenza, sì, ma in nome di che cosa? Tutta questa fatica, e anche la resistenza tua, giorno dopo giorno, la difficoltà di forgiare questo gruppo, di farne un gruppo quasi di guerriglieri che combatte per la libertà e l'indipendenza, ma perché, per combattere cosa?

EUGENIO BARBA: Per qualcosa, di molto, molto profondo, di nuovo. Se vado indietro con la memoria, ricordo che c'era in me, allora, in quei primissimi mesi e anni, un desiderio stranissimo, e anche questo non so che impressione ti farà, ascoltarlo, non so se può essere comprensibile: non volevo provocare, di fronte ai nostri primi risultati, reazioni negative per la visione e il lavoro di Grotowski. Volevo essere il degno allievo della persona che consideravo il mio maestro, anche se a quel tempo era un maestro completamente sconosciuto. Di una persona che amavo e rispettavo così intensamente. Mi dicevo che se avessi fatto qualcosa che non fosse al cento per cento eccellente, la gente avrebbe potuto dire: "Guarda questo Grotowski, guarda che risultati, guarda che allievi...".

Lo so, per molti versi il grotowskismo o l'odinismo sono stati una catastrofe per il teatro, lo pensano in tanti, per certi versi è vero. Ma credo anche che molte persone, invece, si siano lasciate ispirare, hanno sentito che quel che avevano visto in uno spettacolo o in un gruppo di teatro risvegliava in loro energie segrete. E credo che molti di loro abbiano pensato la stessa cosa che avevo pensato io agli inizi: "Quello che farò deve servire anche a onorare la persona che mi ha permesso di arrivare così lontano". Per me era un sentimento fortissimo nei primi anni, per tutti i primi anni.

La mia sensazione era che Grotowski avesse aperto una finestra, che mostrasse un'altra parte dell'orizzonte teatrale, gli desse un senso nuovo. Al di là del mio entusiasmo, o del mio affetto personale, era questo quel che mi spingeva, credevo a quello che avevo visto, gli spettacoli di Grotowski erano straordinari, non erano solo spettacoli bellissimi, erano qualcosa fuori dall'ordinario orizzonte del teatro. Alcuni di essi mi avevano profondamente scosso.

La mia fortuna è stata di essermi subito reso conto che non avrei saputo farli come lui. Quando l'Odin, con *Min fars hus*, cominciò a incontrare la cultura teatrale dei gruppi, sia in Europa che in America Latina, tutto questo complesso di pensieri e sentimenti in relazione a Grotowski si è spostato, ha investito altre relazioni, i rapporti con i gruppi. Ma nei primi anni del nostro lavoro è stato un sentimento importantissimo, per me, per sostenermi, era come una bussola personale. Naturalmente non potevo parlarne ai miei attori, sarebbe diventato una sorta di credo politico.

MIRELLA SCHINO: Leggendo le tue prime interviste, quelle intorno

a *Ornitofilene*, mi aveva molto colpito il fatto che tu parlassi continuamente di Grotowski. Da un punto di vista strategico, avevo pensato, se si dovesse leggere il tuo comportamento come una strategia stabilita a tavolino, questo portare sempre avanti un regista polacco sconosciuto era veramente geniale, perché così facevi leva sul fascino di un mondo chiuso, quello dell'est, di cui in Occidente si conosceva ben poco, e verso il quale si aveva una grande curiosità, e in più in riferimento a un maestro affascinante e misterioso.

EUGENIO BARBA: Non so se fosse una strategia. Era una grande forza, qualcosa a cui poi ho dato il nome di amore. Qualcosa di simile a quello che ho vissuto nei confronti dei miei attori. Non saprei che altro nome usare. Il rapporto con i miei attori è stranissimo, siamo molto diversi, la nostra visione della vita è diversa, se ci mettessimo a discutere di un qualsiasi argomento saremmo quasi sempre in disaccordo, non credo che potremmo neppure definirci amici, non ci frequentiamo, eppure c'è una profonda forza dentro di noi, non posso far altro che chiamarla amore, quel tipo di sentimento per cui tu sei disposto a dare il massimo per l'altro. L'amore è un sentimento davvero interessante, è la forza che ti fa superare l'istinto di conservazione, i tuoi interessi...

Però ora torniamo alla concretezza del training. Per anni il training è stato separato dallo spettacolo, perché lo spettacolo era il momento in cui bisognava scoprire campi nuovi, bisognava abbandonare tutto quello già si sapeva, e ricominciare da zero. Invece se porti il training dentro lo spettacolo, allora hai già una sicurezza, saprai già fare qualcosa, non riuscirai... non riuscirai...

MIRELLA SCHINO: Ad azzerare? Lo spettacolo è qualcosa che azzerava tutto?

EUGENIO BARBA: Sì, sì, è questo. Ed è il motivo per cui un teatro di testo è agevolato, perché il testo naturalmente ti dà personaggi e situazioni che sono ogni volta differenti. Invece quando un attore comincia a comporre lui, storia e personaggi, involontariamente, cominciano a riflettere alcuni cliché, o sue tendenze di attore, o cose che ha già fatto. Al terzo o quarto spettacolo, direi a partire da *Ceneri di Brecht*, mi era chiarissimo: bisognava ogni volta inventare una piattaforma, tecnica, materiale, che non ci permettesse di usare quello che avevamo già usato. Avevamo usato tutto lo spazio? Nello spettacolo successivo lo restringevo alle dimensioni di un metro. Creavo ogni volta ostruzioni, lo faccio ancora, ma devono essere così forti che gli attori devono ar-

rivare a odiarmi. È così, non c'è niente da fare, nel teatro, negli attori, c'è una insuperabile tendenza a ripetere sé stessi, bisogna fare i conti con essa.

MIRELLA SCHINO: Perciò il training non è solo uno spazio per l'attore, per scoprire cose nuove, ma anche uno spazio in cui l'attore può incanalare la normale, insuperabile tendenza a ripetere quello che ha già scoperto?

EUGENIO BARBA: Sì, esattamente. E poi training era anche apprendistato di forme di auto disciplina: bisogna essere rigorosi verso sé stessi, non bisogna accontentarsi del primo risultato, bisogna continuare e vedere cosa potrebbe esserci al di là di esso, e quando è stato messo a fuoco un secondo risultato, bisogna ancora andare al di là. Può essere imparato solo applicando questi principi per mesi e per anni, fino a farli diventare un riflesso condizionato. Anche questo era molto importante per me: un modo di pensare e di agire che ci accomunasse, ma non fosse un'ideologia. E ritorno a quel che ti dicevo prima, sull'importanza per me di dare ai miei attori l'unica cosa che avevo: la mia esperienza.

Quando ho fatto il marinaio, mi sono imbarcato per andare in Oriente. Il primo giorno è stato fantastico, è stato uno dei giorni più belli della mia vita. La nave è partita da Oslo e si è diretta nel Golfo di Botnia, in Finlandia, a caricare legnami. Lì, però, ci ha presi una tempesta dell'altro mondo e io mi sono sentito male e ho cominciato a vomitare. Così me ne sono andato in cabina e mi sono steso. Me ne stavo lì, sentendomi malissimo, cercando di combattere contro i conati di vomito quando improvvisamente ho avuto la sensazione che un'onda mi avesse preso e sbattuto contro il soffitto. Era il mio secondo ufficiale, un omone enorme. Mi disse: "Ehi tu! Pensi di essere in crociera? Vai a pulire il pavimento!". Mi ha sbattuto a terra, mi ha dato un secchio e della stoppa per pulire. Ricordo la scena. Pulivo, ero ragazzo di macchina e molto del mio lavoro consisteva nel pulire l'olio che usciva dai grandi motori, pulivo il pavimento di metallo e intanto vomitavo e pulivo il mio stesso vomito. L'ho fatto per giorni e giorni. E ho scoperto che uno può benissimo vomitare e lavorare. È stata una delle esperienze fondamentali della mia vita: sei stanco, stai morendo, ti sta venendo un infarto, puoi continuare ugualmente a lavorare. Quando è cominciata quella maledetta bufera, avevo pensato: "Adesso muoio, non ce la faccio". E poi basta che qualcuno arrivi e ti dica: "Eh! Credi di essere in crociera?", e scopri che invece ce la fai benissimo. È

importante avere una persona che ti spinga al di là dei tuoi limiti, e chi incontra questo maestro è un privilegiato. Non è che il maestro sia un sadico, è che deve spingerti oltre i tuoi limiti.

Erano cose che sapevo per esperienza, ma non potevo spiegarle ai compagni, non potevo dir loro: “Ehi, ragazzi, dovete imparare a soffrire, è importante!”. E non era un problema di sofferenza, il problema è che ognuno di noi ha un limite, e a un certo punto dici a te stesso, e lo dici sinceramente: “Non ce la faccio più”. E poi arriva qualcuno che ti dice: “No, guarda, ce la puoi fare, ce la devi fare, continua”. E tu continui. E scopri che ce la puoi fare.

Ma la persona che viene a chiederti di continuare deve essere una persona verso cui hai un senso di... un debito di onore, non riesco a trovare la giusta parola. Deve essere una persona a cui riconosci il diritto di essere ascoltata perché lo merita, non perché è il tuo regista, o perché ti paga, o per gerarchia, ma per tutt'altri motivi e qui, forse, entra in campo quella parola amore di cui parlavo. Ma non solo questo. Se dico agli attori che devono lavorare moltissimo, e poi me ne vado a casa prima di loro, le mie indicazioni diventano assurde. Odiavo la disciplina militare, l'ho subita da bambino alla Nunziatella<sup>25</sup>, però sapevo di dover essere un sergente, che grida e spinge i soldati, e li fa andare al di là, e al tempo stesso dovevo essere simile a quei grandi e vecchi generali che sanno come a un certo punto si debba dare alle truppe la possibilità di ubriacarsi e scatenarsi.

MIRELLA SCHINO: Torniamo ancora al training. Else Marie ha usato una espressione bellissima, parlandone: “corpo pericoloso”. Parlava dell'importanza che, tra gli attori di Grotowski, ha avuto per lei Rena Mirecka, più ancora di Cieślak. Ha parlato di “corpo pericoloso”, e del fatto che le piaceva che il corpo potesse essere così, un po' pericoloso, nei movimenti e nell'effetto che faceva.

EUGENIO BARBA: È davvero un'espressione molto bella, e sono d'accordo con Else Marie. Rena sarebbe stata bruciata come strega nel Medioevo, un po' come lei, del resto. Rena ha una forza particolare, una strana potenza. Quando Else Marie usa la parola “pericoloso” è

<sup>25</sup> Barba aveva frequentato il liceo classico del collegio militare della Nunziatella, a Napoli, dove per gli orfani di militari l'educazione era gratuita. La disciplina era quella militare, e Barba aveva collezionato innumerevoli punizioni, perfino il “rimprovero solenne”.



proprio giusta, vedendo Rena si aveva la sensazione che pur essendo tutto sotto controllo, completamente controllata, poteva, in qualsiasi momento, esplodere... mi ha sempre dato questa sensazione. Eppure, era molto controllata, era bravissima nella composizione. Sì, è proprio bella questa immagine del corpo pericoloso, pericoloso anche perché desta in me che guardo una sensazione di insicurezza, e questo è importantissimo per lo spettatore, l'attore deve destabilizzare lo spettatore e la sua sicurezza. Un po', non troppo, perché se lo destabilizzi troppo lo spettatore si difende, si chiude e rifiuta. Deve essere un modo lento di procedere, che il regista può organizzare e intessere se ha a disposizione dei corpi pericolosi di attore, se non li ha è difficile. Solo fino a un certo punto un regista può fare uno spettacolo pericoloso per lo spettatore. Pericoloso, non minaccioso, pericoloso è diverso, è pericoloso innamorarsi, pericoloso è... dove sai che entri in un campo di esperienza in cui il tuo controllo razionale non funziona più. Ryszard era diverso, era una specie di tigre, si muoveva nello spazio come un felino, aveva una immensa carica di erotismo, era eccezionale. Ti trafiggeva con la sua energia, ti trasportava.

Il momento della svolta, per l'Odin, rispetto agli inizi, è stato con *Min fars hus*. Dopo questo spettacolo è stato come se l'Odin avesse scoperto la sua vocazione, la voce che doveva seguire dal punto di vista degli spettacoli. Ed è stata una voce ermafrodita, maschile e femminile, che da una parte diceva di fare spettacoli per poche persone, al chiuso, e dall'altra diceva: vai per le strade, fai i baratti, mescolati con il popolo. Quella che è stata l'esperienza di Carpignano, di Ollolai.

Anche per quel che riguarda il training quello fu un momento di svolta. Capii che, arrivati a un certo punto, un regista può solo indicare se la tendenza dell'attore quando fa il suo training va nella direzione giusta oppure ricalca vecchi cliché. Niente di più. Ma d'altra parte ogni attore ha il suo stile, che corre il rischio di diventare cliché, ma è anche la sua individualità, il motivo per cui andiamo a vederlo.

Per i nuovi, il training è quello che introduce alla cultura del gruppo: il gruppo è un insieme di persone che sono capaci di creare delle relazioni basate su norme e criteri, persone capaci di avere una conoscenza, di applicarla e di trasmetterla. Questa è una cultura e l'Odin è una micro-cultura. Per esempio: tutti crediamo nella necessità di fare una pausa di dieci minuti dopo un'ora di lavoro, ce lo inculcano fin dai tempi della scuola, in qualsiasi posto di lavoro dopo un'ora si ha



diritto a dieci minuti di pausa. Qui, invece, no. In questa strana cultura dell'Odin si lavora per ore di seguito.

Una volta assorbito tutto questo, un attore ha diritto a una libertà assoluta. E forse per lui è il momento più duro perché prima c'era una persona, un angelo, un guardiano, magari severo e rigoroso, che però lo seguiva tutto il tempo, lo guardava. Invece così a un certo punto l'attore si trova solo, è lui che deve decidere se vuole continuare, come continuare, dove continuare e perché continuare. È terribile, è il momento in cui farsi spuntare le ali, vedere se davvero le ha! Dopo *Min fars hus* la mia presenza quotidiana nel training non aveva più senso, anche se può essere stato un cambiamento difficile per gli attori.

L'altro grande momento di svolta, non solo per il training, è stato il 1980. In quell'anno l'Odin è stato davvero a un passo dallo sciogliersi. Alcuni attori, come Tom [Fjordefalk] decisero di andar via. Iben voleva creare un suo gruppo, il gruppo Farfa. Decidemmo di trasformare la struttura stessa dell'Odin. Per permettere una autonomia creativa agli attori, senza però che perdessero il rapporto con me, creammo il Nordisk Teaterlaboratorium, che divenne un ombrello per attività diverse, di cui alcune veramente molto autonome, come il gruppo Farfa di Iben, Basho di Toni Cots, o il Canada Project. Anche io ho fatto un progetto autonomo, l'ISTA, International School of Theatre Anthropology. Con l'ISTA ho anche capito che potevo benissimo fare da solo, potevo creare situazioni estremamente interessanti per me e per altri, che comportavano lunghi viaggi, periodi in cui ero lontano dall'Odin. E potevo facilmente trovare soldi per tutto questo. E poi venne l'anno sabbatico, nel 1982: lasciai il teatro per un anno, e mi resi conto che potevo vivere benissimo senza il teatro.

Alla fine dell'anno mi trovai di fronte a una scelta drastica: ritornare al teatro oppure no?

Decisi di tornare.

Natalia Ginzburg - Georges Banu

DUE SPETTATORI

Natalia Ginzburg

*Il teatro è parola*

1970

Una persona mi dice: Goldoni è teatro borghese. Rispondo che mi sembra una stupidaggine senza nome. Mi dice: Tu di teatro non capisci niente. La tua concezione del teatro è reazionaria, conservatrice, borghese. Gli rispondo che non ho nessuna concezione del teatro. E gli rispondo che l'aggettivo "borghese" lo detesto. Ho l'impressione che venga usato sempre a dritto e a traverso e in modo improprio. Questa conversazione si è svolta al telefono alcune sere fa, alle undici di sera [...].

Quello che amo a teatro non è profondamente diverso da quello che amo o cerco nei romanzi o nei versi che leggo o che ricordo in solitudine. A teatro amo star seduta, immobile, guardare e ascoltare. Penso che la poesia e il teatro richiedano le stesse cose. Penso che richiedano un'assoluta immobilità, un pieno abbandono, una piena attenzione, un profondo silenzio.

Devo però dire che, avendo io affermato che "il teatro è parola", sono andata una sera, con quella persona che dicevo prima, a sentire *Ferai*. *Ferai* è una tragedia danese, il cui regista è pugliese e si chiama Barba. Ne avevo sentito parlare molto. C'era posto ogni sera solo per sessanta persone, perché il regista (Barba) non desidera che questo numero sia superato. La davano nella Galleria d'Arte Moderna. Confesso che amo i veri teatri e non i garage, o le cantine, o le gallerie d'arte. Sarò, forse, reazionaria. Quando siamo entrati nella sala, ho visto un cerchio di sedie, nessun palcoscenico, dei cenci per terra e un grosso uovo d'avorio. Ho pensato "Dio che noia". Sapevo che avrebbero recitato in danese, e che quindi non avrei capito nulla. La rozza traccia

della trama, che avevo letto sul programma, mi diceva poco. Ma appena sono entrati gli attori, e si sono messi a recitare intorno a quell'uovo, m'è sembrato che stesse accadendo qualcosa di straordinario. Era meraviglioso. Mi sto ancora chiedendo cosa mai fosse così bello. Io non l'ho capito. Non so se il dolore e la bellezza venivano dalla storia, che capivo poco e in modo confuso, o dalle voci degli attori o dai gesti. Eravamo lì, sessanta persone, immobili, senza fiato e rapite in un'emozione felice e profonda, in presenza di qualcosa che era insieme dolore, fantasia e pensiero.

Così allora, quando siamo usciti io e quella persona, lui era trionfante e m'ha detto che dunque avevo finalmente capito che il teatro non è parola. A parte il fatto che le parole che avevamo udito erano in una lingua a noi ignota, avevamo avuto entrambi la precisa sensazione che il testo e la trama non sarebbero stati nulla se non ci fossero stati a recitarli quegli attori e dietro di loro quel Barba. Pure, io avevo l'impressione che ci fossero arrivate, quella sera, proprio delle parole. Ci era stato trasmesso dolore, fantasia, pensiero. Gli ho detto che né lui né io sapevamo cosa fosse il teatro. E gli ho detto che benché mi fosse tanto piaciuto *Ferai*, non vedevo però perché mai una cosa dovesse ucciderne un'altra. Non vedevo perché dovesse essere vietato amare anche un'altra sorta di teatro. Quello che oggi viene definito «inattuale». E anche se amo *Ferai* vorrei però ugualmente e sempre trovarmi seduta in un piccolo teatro, su una poltrona, in penombra e silenzio, fissare un sipario che si apre e sentir dire le parole indimenticabili: «Deboto xè finìo carneval»<sup>1</sup>.

Georges Banu  
*Tebe per sempre*  
 2022

Anni fa, Eugenio Barba mi inviò per un numero della rivista «L'Art du théâtre» un testo dedicato alla tragedia, le cui ultime parole sono rimaste impresse nelle tavole di cera della mia memoria. Per dire

<sup>1</sup> Pubblicato per la prima volta ne «La Stampa» del 25 giugno 1970, poi nella raccolta, sempre del 1970, *Mai devi domandarmi* (Milano, Garzanti).

che osava sfidare lo spirito del tempo, e che rifiutava di adattarsi alle sue metamorfosi, Eugenio Barba si identificava in Antigone, che raspa instancabile lo stesso pugno di terra. Ergeva questa ostinazione a emblema dell'artista che è, e che quando si vota a una ricerca singolare non si piega, ma, una volta circoscritto un terreno, lo scava, senza tregua e senza desiderio di cambiarlo.

Oggi, nel suo ultimo spettacolo, Barba si consacra a Tebe e ai suoi eroi, che popolano il nostro universo, punti di riferimento eterni. Ribadisce le sue dichiarazioni di sempre: non spostarsi, votarsi a un' esplorazione immota. In questo senso Barba è in sintonia con lo spirito orientale, che non è attratto dall'espansione del territorio cara agli occidentali, ma dalla sua riduzione: per esplorarlo in nome di un desiderio di profondità. Per un bisogno come questo tutto si basa sul coraggio di rimanere fermi e scavare. *Tebe* ce lo conferma.

La sera della prima, alla Cartoucherie de Vincennes, ho incontrato Eugenio per caso, vicino alla porta d'ingresso. Nel buio, io e una spettatrice esperta in cultura indiana cercavamo le frecce che avrebbero dovuto indicarci il percorso, troppo scarse... «Il teatro è sempre invisibile» è stata la conclusione di Eugenio, ricorrendo a un'espressione che gli è spesso servita da insegna.

Noi spettatori ci siamo ritrovati in relazione bi-frontale, siamo le due sponde che abbracciano affettuosamente quel fiume che è lo spettacolo. È una soluzione che Barba ha adottata da tempo, permette di guardare gli attori e anche, di soppiatto, gli spettatori di fronte. Siamo dentro e siamo fuori, siamo insieme e siamo divisi. Le figure di Julia o Roberta, di Iben o Kai mi sono familiari come volti invecchiati di amici. Li guardo e vedo me stesso, come in uno specchio. Mi colpisce e turba. Abbiamo vissuto insieme. Stiamo invecchiando insieme.

Lo spettacolo attira e incuriosisce; si erge di fronte a me come un enigma. È così denso, temo di non riuscire a penetrarlo. E all'improvviso mi viene in mente il famoso dipinto di Magritte che raffigura un'enorme roccia fluttuante sopra il mondo. Inquieta e affascina, si impone per quello che è: inaccessibile! Chiede di essere percepita come tale, non ha né entrata né chiave. Cattura con la forza della sua presenza, mantenendosi estranea. Ecco il segreto del mondo! Ne parlo con un amico, lui risponde con un'altra metafora: «Lo spettacolo ha la bellezza dei geroglifici prima che Champollion li decifrasse». Resto all'esterno e guardo. Perplesso e affascinato.

Le ultime produzioni di Peter Brook si diluivano, diventavano sempre più accessibili, alla ricerca di un rapporto immediato con il pubblico. Con Eugenio Barba, *Tebe* si raddensa, si propone come un'opera-sfida per me spettatore. Mi dico che ognuno dei due, con l'età, ha accentuato la propria dimensione, confermando e perfino radicalizzando le scelte già fatte. Non si cambia, si scava e si continua lo stesso percorso. Nessuna sorpresa, piuttosto conferma delle scelte iniziali.

Dalla roccia che si erge davanti ai miei occhi emergono richiami riconoscibili, voci, volti, danze, tutto il tessuto sotterraneo che da anni alimenta il teatro di Eugenio. C'è un piacere visivo dato dalla bellezza dei costumi, dalla poesia di certi oggetti scenici – come la slitta sormontata da una testa di toro, che scivola come una vittima sacrificale – dall'esaltazione che danno le parole greche... frammenti di felicità personale. Profondi e intensi. Li percepisco come richiami di un'interiorità sempre viva. Ma come posso non avere gli occhi lucidi quando riconosco il volto di Torgeir su una tela sacrificale? L'Odin coniuga il passato greco al proprio.

Quando lo vedo la seconda volta, lo spettacolo mi appare come un rituale laico, le cui regole mi sfuggono. Però ammiro la devozione dei partecipanti, il loro coinvolgimento estremo, come sempre completamente sotto controllo. Individuo le apparizioni di Iben, figura mitica dal volto mascherato, la cui voce risuona ancora come tanti decenni fa. Seguo i percorsi di questi attori-amici, mi lascio trasportare dal mistero delle strane figure che appaiono sul palcoscenico, mi diverto alla scena un po' da fiera in cui Edipo scioglie l'enigma della Sfinge. Individuo pertugi che mi permettono di penetrare nel cuore della roccia davanti a me. Una stoffa insanguinata attraversa lo spettacolo e una cascata di quadri famosi di Van Gogh o di Magritte si riversa sul palcoscenico: suggerimenti visivi che questa volta trovano un'eco in me, e ne gioisco. Sono contento di essere tornato, mi viene in mente la frase con cui Faulkner aveva risposto a una domanda sull'illeggibilità dei suoi testi: «Cosa fare? Rileggerli ancora».

Da anni ci è familiare il posto di Eugenio, in fondo a una fila. Sta lì, guardiano dello spettacolo, immobile e attento, sempre presente. Questa volta, a sorpresa, alla fine dello spettacolo si alza, entra per la prima volta nello spazio scenico per baciare una delle attrici. Che sorriso e che tenerezza affiorano in questo interstizio, in questa affettuosa confessione. La vecchiaia fa cadere le censure e l'ultimo bacio di Eugenio

chiude questo spettacolo indimenticabile. È come una goccia di rugiada che brilla sulla roccia greca di cui abbiamo vissuto l'enigmatico abbaglio, il cui ricordo ci accompagnerà fino alla fine, che è prossima<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Georges Banu è morto il 21 gennaio 2023: la sua morte improvvisa e inaspettata rende tanto più toccanti queste sue parole su *Tebe ai tempi della febbre gialla* e sull'Odin, che tanto amava, scritte in occasione della permanenza dello spettacolo a Parigi, presso il Théâtre du Soleil, dall'8 al 19 novembre 2022, finora inedite.