

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 Cieslak, 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 Riatti, *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.