

Odin Quaranta

Dossier a cura di Mirella Schino

Mirella Schino

UN GUSTO PER LA VITA

Fanno ancora parte dell'Odin Teatret alcuni dei suoi fondatori. Ma sono passati quarant'anni e non conosco nessun altro che l'abbia visto fondare. È un gruppo antico, e un teatro famoso, una delle grandi eccezioni del Novecento. Proprio per questo, mi sembra che bisognerebbe aprire l'introduzione a questo dossier per i suoi quarant'anni con la domanda: chi è l'Odin?

La prima risposta dovrebbe fornire le informazioni oggettive.

L'Odin Teatret è un gruppo danese fondato in Norvegia (da un regista italiano, Eugenio Barba) nel 1964. È considerato «di identità teatrale anomala», a causa della auto-formazione dei suoi attori e della mancanza di legami con una tradizione nazionale, ma anche per un linguaggio estetico particolare, influenzato da esperienze, a loro volta, inconsuete (Grotowski e il teatro orientale), e che ancor più venivano sentite come tali negli anni Sessanta o Settanta. Anomalo l'Odin lo è stato anche per la scelta di porsi in contatto direttamente con culture minoritarie, e non con la cultura teatrale dominante, e per la centralità, nei suoi spettacoli, dell'arte e del corpo dell'attore.

Questa prima risposta sull'Odin non è mia: ho riassunto l'ottima voce, non firmata, del *Dizionario dello spettacolo del '900* a cura di Felice Cappa e Piero Gelli, pubblicato nel 1998 da Baldini e Castoldi. L'ho riassunta perché mi sembra che ci sia una interessante discrepanza tra gli aspetti oggettivamente rilevanti dell'Odin e il suo fascino.

L'Odin presenta molti aspetti di interesse generale, ma, appena li si elenca, questi aspetti di *oggettivo* interesse sembrano incapaci di rivelare quel che rende l'Odin un punto di riferimento, un luogo a cui si ritorna, e una esperienza che appassiona. Può darsi che questo accada sempre quando si tenta di dar conto in poche righe di un teatro complesso: si fissa l'essenziale, ma si perde l'attrazione. In alcuni teatri la forza di attrazione è tanto forte da diventare un problema storiografico.

Potrebbe essere persino una risposta alla domanda: «Chi è l'Odin?». L'Odin è un teatro con un potere di attrazione tale, da renderlo capace di radunare stabilmente intorno a sé persone molto diverse, sulla base di motivazioni tra loro molto diverse.

Niente, nella «identità anomala» dell'Odin Teatret, potrebbe a spiegare questo sovrappiù che lo circonda, e che ad esempio condiziona le relazioni tra questo teatro, naturalmente significativo e famoso, e alcuni studiosi: relazioni che vanno ben al di là dell'apprezzamento. Né, per esempio, spiega l'importanza grande che l'Odin ha e ha avuto per questa rivista.

Già dire che un teatro è importante per una rivista andrebbe forse spiegato: ma «Teatro e Storia» rappresenta un ambiente di studi formato da persone che non sono legate tra loro da opinioni condivise, quanto piuttosto dal gusto per la discussione comune. A seconda dei decenni, l'Odin è stato importante per questo ambiente di studi nel suo complesso per motivi diversi, ma sempre profondi. Tanto per cominciare in quanto situazione teatrale che non coincide con la «normalità» teatrale non solo nel linguaggio estetico, ma anche per la sua vita interna, nelle forme di collaborazione tra gli artisti che lo abitano, in modi di lavorare e modi di pensare: nei modi di sognare il teatro e la vita teatrale, non solo di farlo. In quanto gruppo-capofila per più di una ondata di movimenti teatrali «diversi». In quanto luogo di lavoro e di curiosità sull'arte dell'attore. In quanto luogo di un approfondito lavoro su modi di creare spettacoli non convenzionali. In quanto

creatore di altri luoghi di ricerche approfondite sulle diverse tradizioni teatrali e sulla storia. In quanto generatore di cultura teatrale.

E poi (cioè molto prima di tutto questo) ci sono stati gli spettacoli.

L'idea di un dossier *Odin Quaranta* per «Teatro e Storia» era ovvia.

Scegliere il modo in cui parlare di un teatro del genere, invece, – scegliere il modo in cui celebrare una età e una vita fuori norma con un dossier – era difficile: per l'importanza che l'Odin ha avuto per questa rivista, per la discrepanza tra valore oggettivo e potere di attrazione, per il peso dei suoi spettacoli.

Come coniugare la necessità di informazioni di base con il desiderio di evitare immagini di tipo monumentale, immagini statiche o resoconti emotivi?

Poiché qualsiasi tentativo di sintesi, in questo contesto, sembrava dar luogo solo a immagini o troppo rigide o troppo soggettive, si è scelta un'altra strada: una istantanea di un gruppo al lavoro, al centro della ragnatela delle sue molteplici attività. Questo dossier è composto soprattutto da progetti – anche se molti di questi progetti (uno spettacolo nuovo, la creazione di un archivio, un convegno), quando questo numero di «Teatro e Storia» sarà pubblicato, saranno già avvenimenti dietro le spalle. Progetti di spettacoli, come scheletri. Progetti culturali, come frecce che indicano (non raccontano o spiegano) la complessità di una azione di studio e di ricerca.

Tuttavia almeno questa introduzione, per quanto breve, deve essere, se non un ritratto, almeno una sorta di radiografia.

Di nuovo si torna alla prima domanda. L'Odin è un gruppo che non solo compie adesso quarant'anni, ma che ha un record di continuità e di coerenza raro. È un teatro che si è inventato un modo di lavorare e di pensare al teatro, e che da quarant'anni vi è fedele.

Ci sono alcuni luoghi comuni oramai fissi, nel parlare dell'Odin, che in buona misura vengono dall'Odin stesso, dal modo in cui ha parlato di sé (e non solo ha fatto parlare di sé) nel corso di quarant'anni.

Innanzitutto dal modo in cui ha raccontato la propria storia.

È stato per anni un gruppo-modello, è tuttora un punto di riferimento importante per molto teatro di ricerca. Ha anche sviluppato intorno a sé una vera e propria leggenda. Il modo in cui questo teatro anomalo è stato fondato, l'estraneità al teatro ufficiale dei suoi componenti, le sue prime difficoltà, la sua fisionomia di «gruppo» sono stati più volte ricordati (in questo dossier chi non li conoscesse li può trovare nella *Cronologia* scritta da Ferdinando Taviani). Con gli anni, le storie più spesso narrate e rinarrate, gli aspetti più ricordati (sia dal gruppo stesso che da chi ne parla) sono diventati sempre più di un tipo particolare: extra-spettacolari. Riguardano innanzitutto la sua longevità, che in effetti è un dato significativo; la perseveranza dei suoi artisti, che, tutti, lavorano all'Odin da più di quindici anni, e a volte da molto più; la presenza di due dei quattro attori fondatori ancora a quarant'anni di distanza. La vita, già lunghissima, dell'Odin pare dilatarsi maggiormente a causa della possibilità di riconoscervi, di tappa in tappa, di foto in foto, di spettacolo in spettacolo, sempre gli stessi volti che si trasformano e si fanno più anziani.

Sono tutte cose vere, e importanti. Continueranno a stupire quando l'Odin sarà solo un foglio di carta, un argomento della storia. Però il fatto che siano così spesso ricordate non è privo di conseguenze sulla immagine pubblica complessiva dell'Odin – diventa quasi una patina –, e non è privo di conseguenze forse addirittura sulla sua vita di teatro in movimento.

La sua straordinaria longevità, di fatto, ha acquisito un ruolo sempre maggiore nelle relazioni con gli spettatori, con altre situazioni teatrali, con la storia, con la critica. Certamente è vero che molte delle forme anche virulente di rifiuto, di fastidio, di scarso interesse (che sono state significative almeno quanto l'apprezzamento, e hanno segnato i «primi» vent'anni dell'Odin) hanno perso i denti di fronte alla capacità di Eugenio Barba e dei suoi compagni di continuare imperturbati la loro strada. Ma anche molto dello stupore ammirato – per la tecnica, per la forza, per la bravura –

che aveva circondato gli attori nella loro giovinezza è come arretrato di fronte a questa immagine, vera e retorica, dell'Odin: un gruppo di persone fedeli strette intorno al loro regista.

E non è una immagine falsa.

Come romperla, allora?

Già può diventare un po' meno imbalsamata se solo proviamo a immaginare, dietro questo gruppo d'insieme quasi scultoreo, leggermente rigido, il panorama di un mondo, teatrale e non, che cambia, muta e scorre, un fiume di fenomeni e cambiamenti che preme, e costringe chi vi sta in mezzo a un continuo assestamento per resistere. Ecco che dietro l'Odin possiamo vedere scorrere gli anni Sessanta, freddi e poi esplosivi. Poi gli anni Settanta, e la creazione di una rete europea di gruppi teatrali che per anni ha costituito un ambiente solido intorno all'Odin. Gli Ottanta, con il parziale rifiuto di una influenza, come quella di Eugenio Barba, che era stata veramente intensa, e con la crescita speculare di movimenti «di impronta Odin» in America Latina. In quarant'anni è cambiato molto di più del panorama intorno all'Odin: è cambiato (più volte) il suo rapporto con gli altri teatri e con la storia. Infine, ecco gli anni Novanta, e il nuovo volto che ha ora preso la fama dell'Odin: il riconoscimento ammirato per una longevità che si fa fenomeno.

Ora possiamo capire cosa sia quella «fedeltà a se stessi», che Barba ha, in diverse occasioni, indicato come essenziale per la vita del suo teatro: una forma continua di movimento. Bisogna correre, senza fermarsi mai, per poter restare fedeli a se stessi in un mondo che scorre. Bisogna correre parecchio, per riuscire a star dietro alla propria «differenza».

Seguire la storia dell'Odin attraverso i decenni, ricordare i cambiamenti del contesto teatrale, il mutare delle reti di relazioni, delle modalità di finanziamento e vendita degli spettacoli, degli affetti e delle influenze ci fa mettere a fuoco la profonda vulnerabilità di un gruppo celebre, che è quella propria ai fenomeni anomali, che possono affascinare, ma proprio per questo stancano presto, e non hanno le reti di sicurezza della routine.

Le peculiarità di un teatro, quelle che lo rendono visibile, riconoscibile, cospicuo, accentuano quella che ho chiamato la sua «vulnerabilità», cioè la possibilità che qualsiasi critico o spettatore ha di dire, nel parlarne: già lo conosco. A questo l'Odin cerca di reagire con frenetiche attività e microcambiamenti, buttando reti in tutte le direzioni. Per sopravvivere nella sua anomalia, certo. Ma soprattutto, mi sembra, per un suo carattere anch'esso anomalo, e toccante: un gusto irrefrenabile per la vita.

Perché l'Odin vuole vivere, a tutti i costi. Forse quello che caratterizza di più questo gruppo nordico, vivo da quarant'anni e celebre da trentacinque, è la continua consapevolezza della fine. Ma questa consapevolezza, la coscienza della propria precarietà e di una fine sempre possibile, è solo l'ombreggiatura necessaria a esaltare un amore assoluto, vorace, per la vita. Del tipo che in genere si riscontra in pochi esseri umani, segnati dalla sorte, e non certo in gruppi o in istituzioni.

Allora anche certi racconti, spesso ripetuti, sul momento della nascita possono essere letti in altra maniera: si pensi, per esempio, al modo in cui Barba ritorna tanto spesso sulle sue difficoltà di «emigrante» (ma nato in una solida famiglia borghese) privato della sua lingua; al modo in cui racconta di aver radunato, per fondare il suo teatro, attori rifiutati dalle scuole di teatro (ma tra di essi almeno uno, Torgeir Wethal, era notoriamente una promessa, solo ancora troppo giovane). Non vanno solo presi alla lettera, ma potrebbero essere considerati come un indizio. In realtà, raccontano ben più di un tentativo di fondare un teatro. Con il loro ripetersi, esprimono lo stupore ancora vivo di essere scampati. Raccontano l'esperienza della fondazione come se fosse l'esperienza di una nascita organica, con la memoria del terrore, della necessità di abbattere un muro di circostanze per poter accedere a questo tesoro prezioso, unico, irripetibile, ovviamente fragilissimo: vita.

Rimanere attaccati alla vita, per un gruppo non integrato, non è cosa semplice. Osservando l'Odin da questo punto di vista, per esempio, si può vedere come si sia dovuto inventare non certo solo spettacoli: ma anche facce e progetti, e un modo di stare nella realtà in continuo mutamento. Si è inventato reti di gruppi «fratelli», e una eminenza di gruppo-capo sincera e spregiudicata. Ha

coltivato e ha diffuso il piacere di indagare sul proprio posto nella storia, e sulla propria tradizione a fronte di tradizioni ben più antiche. Ha costruito spettacoli con un pugno stabile di attori, spettacoli che sembravano rifiutare l'esterno e nascere, come grandi uova esplosive. Ma ha inventato anche un modo di collaborare con artisti di tradizioni diversissime in spettacoli e iniziative di cui è sembrato si potesse parlare solo in termini, innovativi, di «multiculturalità».

Ed ecco che, dietro la longevità, la mutevolezza, e poi il gusto per la vita, finalmente è apparso l'essenziale, quello senza cui nient'altro avrebbe potuto esserci: l'ombra degli spettacoli dell'Odin.

Grotteschi, essenziali, violenti, emotivi, ricchi per sonorità o per la centralità del corpo, poveri di scenografie: non è questo l'importante. L'importanza degli spettacoli dell'Odin è nella loro capacità di fendere e andare oltre. Di attraversare e disperdere idee sul teatro, modi di guardare la vita, temi. Modi di guardare l'Odin stesso.

Quel che veramente stupisce, alla fine, è dover riconoscere come l'Odin, creatore per eccellenza di contesti culturali sempre nuovi, riesca pur sempre a rimanere più interessante per i suoi spettacoli che non per il suo ruolo nella cultura teatrale. Vedere questi spettacoli, per molti, non è stato affatto un piacere: ma una scoperta interiore, e talvolta una scossa. Per qualcuno è diventato un bisogno.

Anche se non è questo il contesto giusto per parlare dell'Odin e dei suoi spettatori, bisogna aggiungere che proprio dal punto di vista della creazione degli spettacoli l'Odin smette finalmente di essere un fenomeno, e diventa un enigma. Perché dopo quarant'anni ancora continua a mettere a punto le sue opere con un'ansia ossessiva e una cura del dettaglio implacabile, che sarebbe ovvia se fosse di tipo solo estetico, mentre non lo è. È una cura per il significato, il senso, la logica e la tecnica, che però è paradossale, perché privilegia la scelta di disorientanti e labirintici cammini. Vedere un'opera dell'Odin formarsi, passati i primi anni di impeto della giovinezza e della novità, risulta un po' come vedere qualcuno che setaccia l'acqua, che ostinatamente si sfianca a cercare al proprio interno, in movimenti di attori ormai fin troppo familiari, in letture e in temi apparentemente casuali, quei valori e quei sensi che sarebbe più naturale cercare altrove, con la testa e con la logica, e non solo con quello che può sembrare un inseguimento senza fine di momenti non programmabili di serendipità.

Ma questi spettacoli, tutti, fino all'ultimo, hanno rappresentato per molti di noi spettatori la possibilità di sperimentare la seconda metà del teatro: quella nera, che, più che nutrire la mente, mette in moto, in chi guarda, l'istinto stesso del pensiero, che ha radici in meccanismi razionali e irrazionali molto profondi, difficili da smuovere, protetti dalla paura.

L'occasione per questo dossier sono, dunque, i quarant'anni di un teatro che ha avuto e ha un ruolo molto particolare all'interno dell'ambiente di studi che si raccoglie intorno a questa rivista. In primo luogo per i suoi spettacoli. Poi perché Eugenio Barba fa parte del comitato di direzione della rivista «Teatro e Storia», ed è, per essa, molto di più. Gran parte del resto del comitato di direzione ha partecipato a più sessioni dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), fondata da Barba, che non è solo una scuola, per quanto particolare, per attori, ma è un luogo riservato a indagini sulla storia e sulla pratica del teatro, sui suoi principi.

Rispetto agli altri leader di teatri che hanno creato uno spazio laboratoriale, infatti, la curiosità di Eugenio Barba non si è volta solo a una sperimentazione sul corpo e sui suoi movimenti, sull'apprendimento e sul training, ma si è sviluppata parallelamente in due direzioni: un interesse per la scoperta dei «principi» del mestiere teatrale che condivide con molti registi di un'altra epoca, e un gusto per la storia non unico, ma raro. A differenza della maggior parte degli altri grandi registi, Barba non sembra interessato tanto a scoprire i propri antecedenti o punti di riferimento nel passato, ma a smontare i meccanismi stessi della storia. Il che costituisce uno dei motivi fondamentali del legame tra Barba e questa rivista.

Da una parte per evitare le immagini monumentali fin troppo facili da costruire intorno a un teatro così celebre e di così lunga vita, e dall'altra per dare testimonianza della sua irrefrenabile attività e della sua voracità di vita, questo dossier è stato costruito come una perlustrazione o un insieme di esempi raccolti su un tavolo di lavoro. I materiali sono meno disomogenei di quel che può apparire a prima vista: in buona misura sono scritti che nascono dall'interno dell'Odin. Cosa sia «l'interno» dell'Odin sarebbe un altro argomento interessante (ma non sarà trattato qui): perché non comprende solo attori, organizzatori, un regista, dei tecnici, ma anche, per esempio, persone che studiano.

Il dossier è composto da sei sezioni:

1. *Un saggio, con due Appendici, di Ferdinando Taviani su Eugenio Barba scrittore.*

In una rivista di studi si tende a dare per scontato che il lettore già conosca la storia di un teatro famoso già alla fine degli anni Sessanta. Non va trascurata, tuttavia, la presenza, intorno all'Odin, di un pubblico molto giovane, appassionato, ammiratore dei suoi spettacoli ma sostanzialmente ignaro della sua storia e del suo passato. Per loro ricorderò come lo sguardo che esamina l'Odin in questi tre primi lavori sia solo a prima vista *esterno*: Ferdinando Taviani segue il lavoro dell'Odin dal 1970, e collabora attivamente con esso dal '74, come consulente letterario. Taviani ha anche scritto l'opera più importante su questo gruppo: *Il libro dell'Odin*, Milano, Feltrinelli, 1975, e a molti questa sembrerà un'altra notizia superflua, vista la sede, però è importante per capire la sua *Premessa cubana*, un saggio che non viene solo dalla lettura delle opere di Barba, ma da una conoscenza interna e approfondita del suo modo di lavorare.

2. *Il programma di sala dello spettacolo che l'Odin sta preparando, e che comincerà a essere presentato nell'autunno del 2004: «Andersens drøm» (Il sogno di Andersen).*

Non si tratta solo del più recente spettacolo dell'Odin, atteso dai suoi ammiratori, o anche dai suoi residui nemici, come può essere atteso un lavoro che minaccia sempre di essere l'ultimo. Per l'Odin, lo spettacolo che raduna tutto intero l'insieme degli attori diventa il perno della vita del teatro, fino al prossimo lavoro. Il soggetto di quest'ultimo spettacolo, lo scrittore di fiabe Hans Christian Andersen, è decisamente peculiare, rispetto ai temi trattati solitamente dall'Odin, e incuriosisce.

I programmi di sala degli spettacoli dell'Odin sono curiosi montaggi di materiali eterogenei, di voci e punti di vista diversi. Sono miscellanei, ma non certo casuali. Nel programma di *Andersens drøm*, ad esempio, hanno una forza particolare le voci di alcuni degli attori: Torgeir Wethal, in primo luogo. Torgeir Wethal è stato uno dei fondatori dell'Odin, uno dei quattro attori del suo primo spettacolo, e uno dei due che ancora lavora lì, con Barba. È un punto di riferimento per i suoi compagni, ed è anche un attore particolare, amato dal pubblico, ma adorato da pochi, dall'élite. Oltre al suo, si possono trovare nel programma di sala altri due interventi d'attore, quelli di Julia Varley e di Kai Bredholt. A loro, nello spettacolo, è affidata la responsabilità (nuova per l'Odin) non solo del loro lavoro di attori, ma anche di due altri personaggi, fondamentali e minuscoli, Andersen e Shahrazad, due marionette in dialogo.

Anche questi due inventori di favole, e le loro improbabili conversazioni arabo-danesi, hanno trovato posto nel programma. Insieme a un racconto delle prove da parte Jorgen Anton, giornalista e vecchio amico dell'Odin, che ha seguito tutto il lavoro per lo spettacolo; alle prime notazioni di un altro dei suoi consiglieri abituali, Thomas Bredsdorff; al racconto del lavoro dell'architetto Luca Ruzza e del costruttore di maschere e marionette Fabio Bufera. Infine, vi è – come spesso accade nei programmi di sala dell'Odin Teatret – uno scritto del regista che non riguarda lo spettacolo, ma fa il punto su una tappa delle sue riflessioni sul senso del fare teatro.

Nell'autunno del 2004, è stato pubblicato in Spagna un volume che raccoglie gli scritti di Eugenio Barba compresi nei programmi di sala dei suoi spettacoli, dal primo, *Ornitofilene* (1965), fino ad *Andersens drøm* (2004): Eugenio Barba, *A mis espectadores. Notas de 40 años de espectáculos*, a cura di Etelvino Vázquez, El Entrego (Asturia), SobreEscena, 2004, pp. 243. Nella

seconda parte del libro compaiono i testi dei discorsi di Barba in occasione delle lauree *honoris causa* o in altre occasioni ufficiali come il conferimento di premi. È un bel volume: la raccolta di questi scritti è meno occasionale, e molto meno «opera minore», di quanto non potrebbe sembrare. È un distillato, semplice e significativo del modo in cui Barba ha pensato il teatro nel corso di quarant'anni, fra elementi che si rivelano costanti malgrado le prospettive che a volte si capovolgono.

Il libro comprende i soli scritti di Barba, non i programmi completi, con il loro montaggio di pagine eterogenee e complementari. È un peccato. D'altra parte, una raccolta dei programmi per intero non sarebbe autosufficiente e renderebbe probabilmente necessario un discorso parallelo sugli spettacoli.

Il primo dei testi raccolti nel volume spagnolo è relativo ad *Ornitofilene* (1964). È interessante metterlo a confronto con *I figli del silenzio*, nel programma di *Andersens drøm*, per il momento l'ultimo spettacolo dell'Odin.

Per *Ornitofilene*, dopo aver parlato del senso e dei doveri del teatro, Barba propone un duplice sistema di orientamento per definire il suo giovanissimo gruppo: da una parte i maestri dei primi decenni del Novecento, e dall'altra, stranissimi, apparentemente incongrui, i teatri dei grandi *amateurs*.

Un teatro – scrive Barba – non può giustificare la sua esistenza se non è consapevole della sua missione sociale. L'aggettivo «sociale» implica tra l'altro un atteggiamento emotivo ed etico. Il risultato artistico sarà segnato da questo atteggiamento [...] Così come i nostri antenati evocavano i loro demoni in cerimonie collettive, noi siamo qui riuniti – attori e spettatori – per far emergere e combattere in piena luce «la parte di Odino» che sta in agguato nella nostra oscurità [...]. *Ornitofilene* è una sperimentazione teatrale che tiene poco conto delle avanguardie, ed è molto più vicina alle correnti o forme teatrali della Grande Riforma (Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov, Ejzenštejn) [...].

La geografia teatrale della maggior parte dei paesi mostra che vi sono molti malintesi nel modo di valutare i rapporti fra teatro professionale e teatro amatoriale. Quest'ultimo è superiore per quantità, mentre il primo è superiore per quel che concerne l'organizzazione quotidiana di spettacoli in luoghi fissi. Il teatro amatoriale non spicca certo, nella vita teatrale dei diversi paesi, per i suoi risultati artistici, né per il suo repertorio [...] Ma molte scoperte che oggi consideriamo importanti, e che sono scritte a lettere maiuscole nella storia del teatro, traggono le loro origini da gruppi di *amateurs* [...] Contro le routine e contro i compromessi, contro le tentazioni commerciali e la comodità, con una attività che va al di là dei limiti, i dilettanti optano per il sacrificio. Le cause di questo sacrificio possono essere diverse: nazionalistiche (come per l'Abbey Theatre), estetiche (come per Paul Fort), etiche (come per Stanislavskij) politiche (come per gli Agit-prop). Però, al di là della causa, in tutti possiamo riconoscere una scelta categorica, diffusa, spontanea e profonda: amare l'arte in se stessi, e non se stessi nell'arte. È un credo teatrale ed artistico formulato da Stanislavskij, che può radicarsi solo nel teatro amatoriale, tra coloro che amano il teatro, perché amare vuol dire dare. Essi lottano, e ricevono colpi, ma non spariscono senza lasciare tracce.

La rosa dei riferimenti certamente è cambiata con gli anni. La combinazione Antoine-Agit-prop-Paul Fort (anche se non l'interesse per i dilettanti) sembra abbastanza estranea al pensiero attuale di Eugenio Barba.

Dall'altra parte, nelle prime parole del programma, nel chiamare in causa la Grande Riforma e non le esperienze delle avanguardie, troviamo qualcosa più dell'autodefinizione di un gruppo appena nascente. Vi percepiamo una vera ossessione storica, che ritroviamo identica nel corso di quarant'anni, dal primo spettacolo dell'Odin a quello che per il momento è l'ultimo. È la constatazione delle proprie radici, sia quando si tratta di regalare a un giovanissimo gruppo «di dilettanti» un poco della forza dei grandi eroi della storia; sia quando, nella piena maturità, si riconosce, guardando all'indietro, la propria appartenenza a una tribù di «maestri folli».

Nel quarantesimo anniversario dell'Odin Teatret, è apparso, in Norvegia, il paese dove l'Odin è nato e da dove è subito emigrato, un altro libro molto significativo, importante per capire il percorso dell'Odin e di Barba, la sua tanto particolare miscela di senso della storia, culto degli antenati e impulso alla rivolta: il volume di Elsa Kvamme, *Kjære Jens, kjære Eugenio. Om Jens Bjørneboe, Eugenio Barba og opprørernes teater* (Caro Jens, caro Eugenio. Su Jens Bjørneboe, Eugenio Barba e il teatro ribelle), Oslo, Pax Forlag A/S, 2004, pp. 327, 50 ill. È un libro interessante persino nel suo corredo fotografico, che è originale ed efficace – impresa non facile,

trattandosi d'un teatro le cui immagini stanno dappertutto, e sono state tanto ripetutamente pubblicate da correre il rischio di usurarsi.

Elsa Kvamme all'inizio degli anni Settanta è stata attrice nell'Odin, oggi è una scrittrice, regista di teatro e di cinema, una personalità del mondo culturale norvegese. Il suo libro si basa sull'epistolario fra Eugenio Barba e Jens Bjørneboe. Nato nel 1920, morto suicida nel 1976, Jens Bjørneboe non è stato soltanto un grande scrittore, ma anche un uomo difficile, un intellettuale «scomodo», «maledetto», un polemista e un poeta. È stato proprio Bjørneboe ad affidare al giovanissimo gruppo di «dilettanti» Odin Teatret, appena nato, nel 1964, il suo dramma *Ornitofilene* non ancora pubblicato.

Il libro di Elsa Kvamme, che si vorrebbe presto tradotto, è un contributo insostituibile per comprendere quella – o alla blasfemia – che caratterizza il modo in cui Eugenio Barba vive il teatro dall'interno dell'Odin.

3. *Il progetto per «Il Principe». Creazione di Eugenio Barba per il castello di Elsinore. Materiale per un lavoro in corso.*

Il Principe è il primo abbozzo di un altro spettacolo nuovo, e rappresenta, rispetto ad *Andersens drøm* il secondo polo, speculare e complementare, della produzione dell'Odin: uno spettacolo-avvenimento: uno spettacolo a partire dall'*Amleto*, che si farà nel castello di Elsinore nell'agosto del 2006. Il cast per questo spettacolo sarà costituito dall'ensemble Theatrum Mundi, che comprende, oltre all'Odin Teatret, attori e musicisti del Gambuh balinese, attori del teatro classico giapponese Nô, attori-danzatori e musicisti della tradizione del Candomblé del Brasile.

4. *Una «conversazione con Barba» di Francesca Romana Rietti sulla rivista «Teatrets Teori og Teknikk».*

Francesca Romana Rietti racconta la storia della rivista, fondata dall'Odin nel settembre 1965, quando era ancora in Norvegia: una rivista che ha avuto un certo peso all'interno del teatro scandinavo. Una rivista, inoltre, che ha un posto certo nella storia del teatro, visto che sul suo settimo numero, nel 1968, è stato per la prima volta pubblicato, in inglese, *Towards a Poor Theatre (Per un teatro povero)* il libro di Jerzy Grotowski curato da Eugenio Barba. È uno degli esempi più significativi del lavoro dell'Odin per la cultura teatrale, oltre a essere una testimonianza particolarmente interessante delle curiosità, dei debiti e delle letture del giovanissimo regista Eugenio Barba. Francesca Romana Rietti è assistente di ricerca presso il CTLS (Centro di Studi sui Teatri Laboratorio), che è, come verrà spiegato più avanti, una emanazione dell'Odin Teatret e dell'Università di Århus.

5. *Il progetto di Eugenio Barba per un centro di studi sui Teatri Laboratorio.*

Comprende la preparazione di un convegno internazionale sui Teatri Laboratorio (che si terrà ad Århus, in occasione dei quarant'anni dell'Odin, dal 4 al 6 ottobre 2004), e la creazione, prevista per il settembre 2004, di un centro di studi sui Teatri Laboratorio (CTLS), diretto da Janne Risum, dell'Università di Århus. Il CTLS avrà sede presso l'Odin stesso, e dovrà occuparsi da una parte di creare un archivio delle attività dell'Odin, e dall'altra di promuovere studi sui laboratori del passato, e scambi tra studiosi e tra Teatri Laboratorio (ctls@odinteatret.dk).

6. *Uno scritto inedito di Eugenio Barba, «La conquista della differenza».*

Il dossier termina con una riflessione in prima persona del fondatore dell'Odin sui suoi quarant'anni di vita teatrale.