

Le origini del seminario. Il teatro laboratorio come nuovo sistema di produzione

Simone Dragone

ABSTRACT The origins of seminar. Theatre Laboratory as new production system

In the early 1960s, in the Scandinavian area, the institutional academies of dramatic art adopted obsolete pedagogical methods. In 1966, Odin Teatret moved from Oslo to the small Danish town of Holstebro and introduced the term “theatre-laboratory”. Supported by the city council and by the interest in theatre pedagogy of Christian Ludvigsen and other Danish scholars, Eugenio Barba and his actors create a production system never experienced before, which combines the pedagogical aspect with the creation of performances. The essay examines birth, intensification and developments of the practice of the seminar in the theatre, wanting to emphasize its importance on the pedagogical, artistic and productive levels. In addition to some conversations with Eugenio Barba and a rich reference bibliography, the research was also conducted through the consultation of unpublished archive material kept in the OTA (Odin Teatret Archives).

KEYWORDS Theatre pedagogy, seminar, theatre laboratory, Eugenio Barba, production.

In ambito teatrale, il termine “seminario” non designa attualmente più un’interazione teorico-intellettuale, ma un corso pratico spesso identificato con i termini *workshop*, *atelier* o *masterclass*: una sessione di lavoro che può durare da alcune ore a diversi giorni, in cui un attore o regista esperto coinvolge i partecipanti in maniera attiva per insegnare loro alcuni aspetti del mestiere.

Oggi esistono molteplici istituzioni teatrali che oltre a produrre spettacoli si occupano di pedagogia e ricerca. Ma intorno alla metà degli anni Sessanta, segnatamente in Norvegia e in Svezia, esistevano solo accademie ufficiali di Stato per la formazione di attori. In Danimarca, il Ministero della cultura, che era stato istituito nel 1961, stava cercando di regolamentare le poche scuole teatrali private per creare e finanziare tre accademie ufficiali per attori.

Nel 1966, la cittadina danese di Holstebro, ha sconvolto il panorama teatrale nazionale. All’epoca, in Danimarca, i teatri erano attivi solo in quattro grandi città: Copenaghen, Odense, Aarhus e Aalborg. La giunta comunale di Holstebro invitò, tuttavia, l’Odin Teatret fondato a Oslo da Eugenio Barba a stabilirsi e svolgere un’attività teatrale regolare nella regione periferica dello Jutland occidentale. In

questo remoto angolo di provincia, Eugenio Barba, sostenuto da alcuni studiosi e artisti danesi, si farà pioniere nel creare un sistema di produzione teatrale che, con il nome di “laboratorio”, unisce la creazione di spettacoli e la pedagogia dell’arte dell’attore, oltre ad avviare altre attività come pubblicazione di riviste e libri, produzione di film didattici e inchieste sociologiche.

Affidandomi al materiale d’archivio, alla ricca bibliografia esistente e ad alcune conversazioni avute con Eugenio Barba, voglio qui tentare di restituire un quadro della nascita e dello sviluppo della pratica del seminario in ambito teatrale, che dall’area scandinava si è poi trasmessa nel resto d’Europa.

1. Da Oslo a Holstebro: il primo seminario

Eugenio Barba e l’Odin Teatret avevano appena due anni di esperienza da autodidatti, quando nel giugno 1966 si trasferirono da Oslo a Holstebro, che allora contava solo 16.000 abitanti. Il comune aveva offerto ai nuovi arrivati una modesta sovvenzione e una fattoria in disuso fuori dall’abitato: non esisteva, infatti, un edificio teatrale in città. Barba accettò una stalla e un porcile e li trasformò in un luogo di interazione teatrale che diventerà comune negli anni a venire: uno spazio nudo completamente in nero, un *black box*. Il regista italiano era stato «influenzato dalla lettura degli esperimenti del neuropsicologo russo Alexander Luria sugli effetti provocati dalla deprivazione di stimoli» e immaginava «che una scatola nera avrebbe disorientato gli spettatori rendendoli più suscettibili agli effetti emotivi dello spettacolo»¹. Ma bisogna anche tener presente che Barba aveva fatto il suo apprendistato in Polonia, al Teatr 13 Rzedow (Teatro delle Tredici File) di Jerzy Grotowski, aveva assistito ai processi creativi in cui il maestro polacco collaborava con il suo consigliere letterario Ludwik Flaszen e con l’architetto Jerzy Gurawski ed era stato testimone della fusione spaziale tra attori e spettatori le cui relazioni variavano spettacolo per spettacolo.

L’Odin Teatret era in tournée in Danimarca e stava per tornare in Norvegia quando arrivò l’offerta di trasferimento a Holstebro. Inger Landsted, un’infermiera attiva nel teatro amatoriale della cittadina, nel novembre del 1965, aveva visto in una sala del museo archeologico di Viborg – cittadina a circa cinquanta chilometri da Holstebro – *Ornitofilene*, il primissimo spettacolo dell’Odin Teatret. L’infermiera era a conoscenza che il comune di Holstebro stava intraprendendo una politica incentrata sullo sviluppo culturale e lei stessa mise in comunicazione Barba con il sindaco Kai K. Nielsen: così, all’ultimo momento e per un gioco di circostanze casuali, l’Odin trovò rifugio in questa cittadina.

Stretto collaboratore di Barba al suo arrivo in Danimarca è Christian Ludvigsen, un giovane studioso di teatro, tra i fondatori del dipartimento di drammaturgia dell’Università di Aarhus, che diventa il primo consigliere letterario dell’Odin Te-

1. J. Varley, *Muri che parlano*, in E. Barba et al., *Genius Loci. La casa dell’Odin Teatret*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro 2020, pp. 165-189: 172.

atret e sarà il protagonista fondamentale per radicare il gruppo di Barba nell'ambiente teatrale danese e scandinavo.

Ciò che stupisce è che appena un mese dopo l'arrivo dell'Odin Teatret a Holstebro, Barba, i suoi tre giovani attori e la giovanissima amministratrice Agnete Strøm, realizzano un'iniziativa fino ad allora inedita: organizzano un "seminario" dalla durata di 15 giorni che si rivolge ai teatranti professionisti dell'intera Scandinavia. Un'iniziativa insolita, non orientata ad aspetti di carattere teorico, ma un'introduzione pratica al processo di lavoro di Jerzy Grotowski e del suo attore Ryszard Cieślak – allora ancora poco noti –, ai principi della pantomima del mimo polacco Stanislaw Brzozowski e al metodo di apprendistato dell'Odin Teatret.

Christian Ludvigsen garantì la serietà di questa impresa innovativa e si rivelò di fondamentale importanza nel diffonderne la notizia in tutta la Scandinavia. Procurò, infatti, a Barba un indirizzario ottenuto dalle organizzazioni sindacali locali, utile ai giovanissimi attori dell'Odin per scrivere a macchina e ciclostilare centinaia di lettere che vennero spedite ad attori, registi e scenografi danesi, norvegesi, svedesi, finlandesi e islandesi. In questo modo i trenta posti a disposizione furono occupati molto rapidamente.

L'organizzazione di questo primo seminario fu per gli inesperti attori e per Barba un apprendistato tecnico-professionale: erano costretti ad affrontare sfide pratiche come l'organizzazione dei pasti per i partecipanti, il trasporto interno, l'alloggio in famiglie locali, adempire a diverse mansioni logistico-amministrative, ciclostilare programmi e brochure, pulire gli spazi di lavoro, essere al servizio dei pedagoghi invitati e molto altro. Tutto questo in una cittadina che non conoscevano, in cui erano appena arrivati e di cui capivano a fatica la lingua. L'intera economia era basata sul contingente pagato dai partecipanti e una piccola somma ricevuta dal Nordisk Kulturfond.

Gli attori dell'Odin si dedicavano ognuno al proprio compito: redazione o copiatura delle comunicazioni, ricerca di alberghi o di stanze private, nonché fornitura di materassi e coperte della Difesa Civile per chi avesse dovuto sistemarsi in modo più primordiale, nel teatro stesso o in qualche scuola. Inoltre gli attori dovevano trovare chi fosse disposto a prendere e accompagnare le persone nei diversi luoghi della città, a preparare il caffè o a fare le pulizie, eccetera².

Un altro aspetto su cui vale la pena focalizzare l'attenzione è il fatto che nel giugno del 1966 l'Odin Teatret non aveva un edificio proprio. La fattoria offerta dal comune di Holstebro era ancora una stalla per mucche con un porcile attiguo, dunque, non vi era nessuno spazio per organizzare un lavoro pratico. Tuttavia, Barba era riuscito a ottenere la sala riunioni della chiesa di Måbjerg, leggermente fuori dal centro della città, e per alloggiare i partecipanti aveva divulgato un appel-

2. M. Berg, *Treklang. År med Odin Teatret, 1968-84* (Treklang. Anni con l'Odin Teatret, 1968-84), Vindrose, København 1986, p. 43, trad. di M.V. D'Avino, in *Odin Teatret Archives* (d'ora in poi OTA), Fondo Odin, Serie Publications, b. 17.

lo ai cittadini di Holstebro attraverso la testata locale «Dagbladet Holstebro», la quale fin dall'inizio aveva appoggiato questo gruppo norvegese ancora sconosciuto. Molte famiglie risposero positivamente all'appello sul «Dagbladet», ospitando gratuitamente i partecipanti.

Non è con uno spettacolo, ma grazie a questo seminario che lo sconosciuto Odin Teatret ha stabilito i primissimi rapporti con i cittadini di Holstebro, che appena un paio di settimane prima avevano letto sulla testata locale la decisione della giunta comunale di invitare un teatro norvegese a stabilirsi nella loro città per dar vita a un "teatro-laboratorio". Gli abitanti di questa cittadina di provincia, i cui politici avevano deciso di iniziare una politica culturale controcorrente comprando una statua di Giacometti, scoprivano che, grazie al teatro, arrivavano i primi "turisti" nelle loro case e anche grazie ai partecipanti al seminario. Costoro erano, tra l'altro, figure di attori tradizionali conosciuti attraverso la stampa o attraverso i programmi televisivi dedicati al teatro. Più tardi, nel libro *Kulturmodel Holstebro*, verrà sottolineata l'importanza dei cittadini che per primi si relazionarono all'Odin Teatret³. Costoro sarebbero diventati, peraltro, i difensori di Barba e compagni quando, il 16 aprile del '67, la televisione danese avrebbe trasmesso un documentario sull'apprendistato proposto dal regista italiano nel suo teatro-laboratorio. Le immagini di attori a torso nudo, che svolgevano esercizi fisici e acrobatici o improvvisazioni vocali a base di suoni puri, avrebbero infatti provocato una violenta reazione sui giornali da parte dei cittadini e dei sindacati contro la giunta comunale, con la richiesta di rimandare in Norvegia questi "parassiti"⁴.

Ma, nel giugno 1966, il cielo era ancora sereno e la popolazione era orgogliosa del suo teatro che, anche senza spettacoli, attirava persone a Holstebro. Il seminario cominciò il 15 luglio 1966 e durò 15 giorni. Il sottotitolo era *Nordisk treningskurs for skuespillere* (Corso di allenamento per attori). Tra i pedagoghi, oltre allo stesso Barba coadiuvato dai suoi attori, Else Marie Laukvik, Anne Trine Grimnes e Torgeir Wethal, vi erano Stanislaw Brzozowski del Teatr-Pantomimy di Wroclaw e Jerzy Grotowski con il suo attore di punta Ryszard Cieślak⁵. All'epoca, Grotowski cominciava a essere conosciuto in tutta Europa, proprio grazie al libro di Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*⁶, e numerosi articoli pubblicati in varie riviste del continente. Nell'area scandinava la divulgazione del lavoro del regista polacco era avvenuta grazie a Jess Ørnsbo, poeta conosciuto, slavista, appassionato del dram-

3. I. Holm et al., *Kulturmodel Holstebro*, Rhodos, København 1977.

4. E. Barba, *Når tilskueren skiver til skuespilleren*, in E. Barba, D. Kærgaard et al., *Vor By. Igår-dagimorgen* (La nostra città. Ierioggiadomani), Holstebro, Odin Teatrets Forlag, Holstebro 1989, pp. 103-111.

5. *Nordisk treningskurs for skuespillere* (Corso nordico di training per attori), in OTA, Fondo Odin, Serie Environment, b. 2. La parola nordica "treening" indica nella maggior parte dei casi l'allenamento relativo ad attività sportive o alla ginnastica, Barba per la prima volta la declina al campo del teatro e della pedagogia dell'arte dell'attore.

6. E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, Marsilio Editori, Padova 1965.

maturgo polacco Witkacy, che aveva pubblicato sulla rivista «Vindrosen» – della quale era redattore – alcuni frammenti del libro di Barba⁷.

Le attività del seminario comprendevano un insegnamento di tecnica vocale guidato da Barba e uno di pantomima a cura Brzozowski, esercizi fisici e plastici insegnati da Cieślak, le improvvisazioni guidate da Grotowski e la composizione scenica curata dagli attori dell'Odin. Il programma giornaliero di questo primo seminario permette di rendersi conto di quanto i partecipanti fossero in una inusitata condizione di immersione totale. Le attività cominciavano al mattino alle 8 e potevano durare fino a tarda sera. Inoltre, va detto che al seminario in questione, come anche nei seminari successivi, non partecipavano solo attori, registi e scenografi, ma erano stati coinvolti anche giornalisti, critici e accademici. Il critico danese Stig Krabbe Barfoed aveva conosciuto l'Odin quando Barba e compagni erano ancora in Norvegia e, in una recensione al libro di Elsa Kvamme, *Kjære Jens, Kjære Eugenio*, ricorda l'intensità e la ricchezza di esperienze che si potevano ricavare dai primi seminari di Holstebro:

Oltre agli spettacoli [...] l'Odin Teatret iniziò a produrre seminari di formazione per attori, e tutt'intorno, due volte l'anno, seminari per autori, attori, professori e giornalisti provenienti da ogni parte del mondo. Erano seminari intensivi, durante i quali trascorrevamo una settimana a Holstebro come ospiti del teatro, alloggiati nelle case degli abitanti della cittadina. Dal primo mattino fino a tarda notte eravamo rimpinzati di esperienze e di impressioni. Conoscemmo alcuni dei più grandi registi e attori europei – tra essi ci fu, naturalmente, Grotowski [...]»⁸.

Questo primo seminario ebbe profonde ripercussioni in tutta la Scandinavia. Bisogna ricordare che, nel novembre 1965, quindi prima di arrivare a Holstebro, Barba, dietro raccomandazione di Ludvigsen, era stato invitato da Edwin Tiemroth, direttore del Teatro Municipale di Aarhus – seconda città danese per grandezza – a dirigere la scuola di teatro che il Ministero della Cultura aveva deciso di aprire presso quella istituzione. Il regista italiano era, in un primo tempo, intenzionato ad accettare l'incarico ma pose una condizione che comportò il fallimento della trattativa. Insisteva con Tiemroth sul fatto che «l'Odin Teatret doveva essere integrato in qualche modo nella scuola di teatro locale» per creare una sorta di “studio” sul modello di Stanislavskij. Ma, non riuscendo a vedere i suoi attori coinvolti nel progetto, rifiutò «ogni offerta che gli avrebbe garantito una posizione personale, escludendo il gruppo che aveva formato e che lo stava seguendo nella sua avventura artistica»⁹.

7. M. Schino, *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Bulzoni, Roma 2015, p. 214. Ci si riferisce in particolare a E. Barba, *Det Magiske Teater (13-rækkers teater i Opole)* (Il teatro magico [Teatro delle Tredici File a Opole]), in «Vindrosen», vol. 11, n. 4, pp. 69-79.

8. S. Krabbe Barfoed, Recensione a Elsa Kvamme, *Kjære Jens, Kjære Eugenio – Om Jens Bjørneboe, Eugenio Barba og opprørernes teater*, Pax Forlag, Oslo 2004, in «Nordic Theatre Studies», vol. 17, 2005, p. 97, trad. in Mirella Schino, *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 94.

9. F. Perrelli, *Bricks to Build a Teaterlaboratorium. Odin Teatret and Chr. Ludvigsen* (Mattoni per

Il primo seminario servì soprattutto a Barba a giustificare l'etichetta di "teatro-laboratorio", totalmente incomprensibile e sconosciuta alla realtà teatrale dell'epoca. Barba stesso aveva definito il laboratorio, per il sindaco di Holstebro Kai K. Nielsen, «un teatro che non fa spettacolo ogni sera». La discussione, sui giornali e nell'ambiente teatrale danese, indubbiamente suggeriva a Barba l'idea di questo seminario pratico, che gli permetteva in particolare di invitare all'estero Jerzy Grotowski, intrappolato dal regime comunista in Polonia. Non solo l'interesse per il seminario era stato massiccio, ma molti giornali ne avevano scritto e alcuni partecipanti erano stati intervistati: il modello teatrale presentato a Holstebro cominciava così a essere dibattuto negli ambienti che dovevano creare le scuole teatrali in Danimarca¹⁰.

Ancora più importante sarebbe stata la circostanza che alcuni studenti dell'Università di Aarhus, che avevano partecipato al seminario, fondassero il Team Teatret, un "gruppo" simile all'Odin Teatret, stabilendosi a Herning – cittadina a circa 35 km da Holstebro. Da un giorno all'altro era avvenuta un'inaspettata e rapida "teatralizzazione" delle provincie più lontane. La vita teatrale danese si svolgeva solo nella capitale e nelle tre città più popolate del paese, quindi, le sovvenzioni per il teatro erogate dal Ministero della Cultura venivano destinate unicamente ai teatri municipali di queste città. Per questo motivo, il Ministero negherà sussidi all'Odin Teatret fino al 1972 quando, con il cambio della legge in materia di sovvenzioni pubbliche per la cultura, un paragrafo speciale sarà introdotto per coprire le attività *anomale* del "teatro laboratorio" di Barba, stabilendo che era quindi possibile ottenere sussidi per delle attività pedagogiche alternative.

Nel 1966, Barba si affrettò a inviare alla giunta comunale di Holstebro la lista dei partecipanti, la loro provenienza geografica, quanto avessero contribuito economicamente e quante informazioni avessero diffuso sulla cittadina che li aveva ospitati. Compilò immediatamente un dossier con copia dei numerosi articoli della stampa nazionale e scandinava a proposito della pratica del "seminario"¹¹. Per Barba, era importante mettere l'accento sulla missione pedagogica del teatro-laboratorio, su questa attività di « tirocinio anomalo » a cui partecipavano attori già formati che « ritornavano a scuola » per continuare ad apprendere. Era un *escamo-*

costruire un teatro laboratorio. Odin Teatret e Chr. Ludvigsen), Edizioni di Pagina, Bari 2013, p. 35-36, trad. mia.

10. Conversazione con Eugenio Barba del 12 ottobre 2020. Barba mi ha raccontato che l'idea di usare il termine "seminario" l'aveva semplicemente copiata dal Wasa Seminar: un foro annuale di discussione degli artisti teatrali dell'intera Scandinavia, finanziato dal Nordisk Kulturfond, che avveniva nella città finlandese di Wasa.

11. Conversazione con Eugenio Barba del 15 ottobre 2020. Barba ha da sempre avuto l'abitudine di consegnare regolarmente ai politici locali la lista con dettagli precisi di quante pagine siano state scritte sul "teatro di Holstebro" nei giornali nazionali e internazionali, città visitate, numero di persone che hanno soggiornato durante l'anno all'Odin Teatret. Ovvero tutto l'aspetto economico e divulgativo delle numerose attività pedagogiche e non spettacolari del laboratorio. Lo scorso febbraio materiali di questo tipo, relativi alle attività del 2019, sono stati raccolti dall'amministrazione del teatro e presentati dallo stesso Barba all'Assessorato alla Cultura del comune di Holstebro. I materiali si possono consultare in OTA2, la sezione degli archivi correnti degli Odin Teatret Archives.

tage necessario, visto che l'Odin necessitava di mesi e mesi di prove per creare uno spettacolo. Solo quattordici mesi dopo il suo arrivo a Holstebro, nel settembre del 1967, Barba riuscirà infatti a presentare *Kaspariana*, il suo primo spettacolo danese basato su un poema di una decina di pagine del noto poeta Ole Sarvig.

Per Barba il termine “laboratorio” è il fulcro essenziale del suo fare e pensare il teatro, in quanto emigrante, straniero e autodidatta. Per il regista, la questione dell'apprendistato è fondamentale: Barba stesso vuole e deve apprendere insieme ai suoi attori. All'epoca era consapevole della sua inesperienza pratica e il primo seminario era anche un modo di imparare osservando i suoi stessi attori al lavoro con Brzozowski e Cieślak.

Già nei documenti inviati i primi giorni di luglio del 1966 al Nordisk Kulturfond, nell'ottica di ottenere dei finanziamenti per il seminario in questione, l'Odin si autodefinisce un “teatro-laboratorio” composto da un piccolo ensemble, che, oltre a realizzare spettacoli, vuole lavorare con professionisti di altri ambiti come scrittori, studiosi di teatro, architetti, psicologi e sociologi da tutto il Nord:

Ma allo stesso tempo il teatro-laboratorio vuole rappresentare un centro pedagogico per l'alta formazione, dove professionisti da tutto il Nord possono venire e lavorare. Giovani scrittori potranno familiarizzare con le possibilità espressive degli attori, mentre i registi avranno l'opportunità di lavorare su progetti che trovano difficili da realizzare in altri teatri. Ma la finalità principale nella prassi del teatro laboratorio sarà comunque l'aspetto pedagogico in connessione con l'arte dell'attore¹².

Circa ventiquattro anni dopo, Eugenio Barba puntualizzerà perché l'Odin si sia autodefinito “teatro-laboratorio”. Egli sottolinea infatti una differenza rispetto a quelle che erano le intenzioni e le ricerche di grandi riformatori come Stanislavskij, Mejerchol'd, Brecht, Copeau, o dello stesso Grotowski, ponendo l'accento sul fatto che i grandi registi-pedagoghi sopracitati avevano creato dei “laboratori” avendo una formazione alle spalle, erano uomini di teatro con delle conoscenze, avevano frequentato una scuola. Al contrario, l'Odin era un gruppo di giovani aspiranti attori norvegesi che erano stati rifiutati dalle scuole, quindi erano inesperti, non potevano fare ricerca sull'arte dell'attore, in quanto come attori avevano poca esperienza. Quindi l'Odin è un “teatro-laboratorio”, ma con diverse intenzioni:

Con l'Odin nasce un'altra tradizione del teatro laboratorio: un ambiente che non solo si concentra sui fondamenti dell'apprendistato, della tecnica e del comportamento scenico dell'attore, ma che trasforma l'*ensemble*, il gruppo, in un centro di cultura teatrale dalle molteplici attività. Non si limita a preparare e presentare spettacoli, ma mette in moto quello che oggi è un'ovvietà: attività di pedagogia, ricerche sociologiche, seminari teorici, interventi nelle scuole, produzione di film [...] Tutta un'altra maniera di con-

12. *Söknad til Nordisk Kulturfond* (Domanda al Nordisk Kulturfond), in OTA, Fondo Odin, Serie Environment, b. 2, trad. mia.

cepire l'attività politica di un teatro [...] Questo termine era un *escamotage*, una denominazione originale, ma infondata, per giustificare che il fare teatro nasceva da un desiderio di non appartenere al teatro tradizionale; o per abbellire uno smacco: l'accesso vietato al teatro tradizionale¹³.

Barba trovò un alleato convinto in Christian Ludvigsen quando decise di denominare l'Odin Teatret "Teatro Laboratorio Interscandinavo per l'Arte dell'Attore". Per lo studioso danese, la pedagogia teatrale era in quegli anni un problema di cruciale importanza. Ludvigsen era coinvolto attivamente nel dibattito e nelle problematiche a proposito della formazione dell'attore nelle accademie d'arte drammatica. Nel maggio del 1965, aveva assistito all'esame annuale di recitazione degli allievi della scuola del Teatro Reale di Copenaghen e aveva osservato che la maggior parte di essi seguiva in maniera pedissequa il metodo naturalistico-psicologico di Stanislavskij, dimostrando una certa dipendenza dal regista e una noncuranza per l'autore del testo¹⁴. In sostanza, aveva notato che «il training degli attori, specialmente in Danimarca, insegnava a riprodurre testi, ma non ad essere un artista autonomo»¹⁵.

Nel febbraio del 1966, lo studioso aveva denunciato il problema attraverso l'articolo *Teaterakademi eller utopi* (Accademia Teatrale o utopia), comparso sul quotidiano «Jyllands-Posten», sostenendo il fatto che le esistenti scuole di recitazione in Danimarca utilizzavano la medesima metodologia pedagogica da ormai ottant'anni¹⁶. Così, proprio nel corso del seminario, Ludvigsen tenne un discorso, ponendo nuovamente l'accento sul "problema pedagogico". Secondo lui, con il sistema didattico adottato nelle accademie danesi di arte drammatica,

il risultato, [...], è [...] un numero molto alto di allievi di recitazione, ma raramente talenti autonomi. Più avanti nella loro carriera, costoro devono essere plasmati in ogni ruolo dai loro personaggi e spesso e soprattutto dal loro regista. Troppi attori – almeno in Danimarca – sono così malleabili che quasi scompaiono in quanto individui indipendenti. Per questo tipo di attore, il buon vecchio termine danese "artista riproduttore" finisce per essere un complimento!¹⁷

Ludvigsen, in seguito al mancato ingaggio di Barba come direttore della scuola del Teatro Municipale di Aarhus, dove operava come Dramaturg, vedeva nella

13. E. Barba, *Il teatro della Polis e il santuario della metropoli*, in *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*, Edizioni di Pagina, Bari 2014², p. 52. Il testo in questione è una rielaborazione di E. Barba, *Holstebro come Atene*, in «Teatri, Città», 1, 1991, pp. 161-169: 162-163.

14. C. Ludvigsen, *Odin Teatrets første år i Danmark 1965-1970. Eksperimenterende teateruddannelse og -forskning* (I primi anni dell'Odin Teatret in Danimarca 1965-1970. Pedagogia teatrale sperimentale e ricerca), in *Odin Teatret. Et dansk verdens teater* (Odin Teatret. Un teatro mondiale danese), a cura di Erik Exe Christoffersen, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 2012, pp. 79-112: 84.

15. Perrelli, *Bricks to Build a Teaterlaboratorium*, cit., p. 42, trad. mia.

16. Ludvigsen, *Odin Teatrets første år i Danmark 1965-1970*, cit., pp. 83-84.

17. C. Ludvigsen, *Det begyndte med Beckett – min egen teaterhistorie*, Institut for Dramaturgi, Aarhus 1997, p. 71, trad. mia.

creazione di un “teatro-laboratorio” un’evoluzione pedagogica per l’insegnamento dell’arte dell’attore, un’ esplorazione delle tecniche tesa a rendere l’attore un artista autonomo: «I segreti dell’arte dell’attore potevano essere ulteriormente esplorati. E così è stato durante il seminario nordico dell’Odin Teatret, comprese diverse improvvisazioni collettive sotto la guida di Grotowski»¹⁸.

Barba era «sbigottito, e anche imbarazzato, vedendo noti attori del Teatro Reale di Copenaghen o di teatri stabili di grandi città impegnarsi in compiti essenzialmente “fisici”»¹⁹. Così, sull’onda del successo di questo primo seminario, il regista italiano e i suoi attori – spinti dall’entusiasmo di Ludvigsen, di altri studiosi e critici danesi e dalle reazioni dei partecipanti – istituirono due appuntamenti fissi l’anno: un seminario di due settimane che si svolgeva in estate ed era dedicato al training e al lavoro dell’attore su se stesso; un altro seminario di una sola settimana che veniva organizzato nel periodo primaverile su un tema specifico e coinvolgeva artisti e gruppi teatrali stranieri.

Ben presto l’Odin Teatret divenne un punto di riferimento per l’area scandinava, ma anche per il resto d’Europa. Il gruppo di Barba è stato quindi il pioniere nello sviluppo di un sistema di produzione fino ad allora inedito: un “teatro-laboratorio”, che parallelamente alla creazione degli spettacoli apriva le porte ad allievi, artisti e studiosi di teatro di ogni parte d’Europa e del mondo, un luogo d’incontro in cui ci poteva essere uno scambio tra importanti personalità internazionali e giovani attori, tra riflessione storica e analisi tecnica, tra cultori della tradizione e rappresentanti della sperimentazione. I seminari sarebbero diventati negli anni a seguire un aspetto caratterizzante del lavoro dell’Odin Teatret, ma anche delle compagnie e delle iniziative teatrali indipendenti dal teatro istituzionale – l’area che Barba ha definito “Terzo Teatro”.

2. Esplorando le zone profonde dell’arte dell’attore: i seminari di Jerzy Grotowski

Tenendo presenti le peculiarità e le particolarità del lavoro di Grotowski, è difficile – pur affidandosi alle fonti esistenti – tentare di restituire un’immagine nitida e completa di quello che succedeva ai suoi seminari a Holstebro.

Il regista polacco ha partecipato come pedagogo a quattro seminari: al primissimo, nel luglio del 1966 e poi agli altri tre seminari sul training nell’estate del ’67, ’68 e ’69. Sulla base delle testimonianze, Grotowski appariva ai partecipanti come una figura dittatoriale, severa e intransigente. Lui e Cieślak cominciarono a lavorare a partire dal tardo pomeriggio e in alcuni casi la sessione di lavoro poteva durare fino all’alba del giorno successivo. Entravano in sala senza orologio, chiudevano la porta e non si sapeva quando l’avrebbero riaperta. Nessuno poteva en-

18. Ludvigsen, *Odin Teatrets første år i Danmark 1965-1970*, cit., p. 88, trad. mia.

19. E. Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Ubulibri, Milano 2004², p. 88.

trare dopo che Grotowski aveva iniziato a parlare. Un approccio così ostinato causava forti malcontenti, tanto che alcuni partecipanti lasciarono il seminario.

Può darsi che questo atteggiamento di Grotowski fosse dovuto al suo desiderio di creare un ambiente di lavoro nel quale fosse possibile instaurare determinate dinamiche tra attore e regista. Con questa condotta, il maestro polacco faceva in modo che rimanessero al seminario solo i partecipanti che volevano veramente esplorare le zone più profonde dell'arte dell'attore.

Ai seminari del '67 e del '68 aveva partecipato Marianne Ahrne, futura regista cinematografica svedese, all'epoca neanche trentenne, la quale ha scritto un romanzo in cui, dietro lo pseudonimo di Katarina Horowitz, racconta le sue esperienze in questi seminari²⁰. In un passaggio del romanzo sembra chiara la motivazione della severità di Grotowski:

L'esame degli esercizi e degli studi andò avanti per tutto il giorno e metà della notte. Le critiche erano molto severe. Alcuni dei partecipanti si ritirarono.

«Molto bene» disse Grotowski «così possiamo vedere chi ha voglia di lavorare e chi cerca solo attrazioni».

Alle tre del mattino propose a quelli che erano rimasti di fare il training con Ryszard Cieślak, l'attore che aveva fatto il Principe Costante. [...] . Lavorarono per ore e ore di fila, e poi c'era fra tutti una calma, una vitalità e una gioia palpabili²¹.

Arrivare a quella “gioia palpabile”, che Marianne Ahrne ha enfatizzato, era possibile solo con persone motivate che erano pronte a superare i loro limiti e non cedevano alla stanchezza.

Grotowski non consentiva ai partecipanti di prendere appunti nel corso dei suoi seminari. Ma Barba e i suoi attori, all'insaputa del maestro polacco, avevano nascosto un microfono nella sala per registrare i suoi discorsi. Tuttavia il regista italiano, senza che i suoi attori ne fossero a conoscenza, ne aveva poi parlato al maestro polacco e c'era stato un accordo tra registi. I nastri sono stati sbobinati e trascritti, sempre in assoluta segretezza, da Marianne Ahrne²².

Queste trascrizioni si trovano negli archivi dell'Odin Teatret a Holstebro e da esse si può dedurre cosa Grotowski voleva che i seminaristi apprendessero. I discorsi in questione offrono una panoramica su diversi concetti che il regista polacco sviluppava insieme agli allievi come la coscienza di quel che si fa, i vantaggi e gli svantaggi della concentrazione, l'utilizzo della respirazione, il senso degli esercizi, del ritmo, del movimento. Egli stesso era stimolato e stimolava i partecipanti attraverso le improvvisazioni che questi ultimi realizzavano sotto la sua guida. Grotowski non dava risposte, offriva possibilità, faceva eseguire più volte un determi-

20. M. Ahrne, *Katarina Horowitz drömmar* (I sogni di Katarina Horowitz), Norstedts, Stockholm 1990.

21. M. Ahrne, *Da «I sogni di Katarina Horowitz»*, trad. di C. Giorgetti Cima, in «Teatro e Storia», XIII, 20-21, 1998-1999 (Il Mulino, Bologna 2000), pp. 447-454: 449.

22. Schino, *Alchimisti della scena*, cit., pp. 98-99.

nato esercizio in modo che fosse l'attore stesso a trovare delle soluzioni a precisi problemi. Lo invitava così a rompere i cliché: per esempio, nel corso del seminario del '67 chiese a un gruppo di partecipanti di rappresentare la violenza:

[...] Per guadagnare una cosa bisogna cercarne un'altra. Evitate l'immagine popolare di una cosa. In realtà è più complicato, più perverso, più interessante. Ci possono essere momenti di aggressione aperta, ma bisogna cercarli. Cercare l'imprevisto che forse stimola la violenza. L'immagine della realtà è complessa sia per le vittime che per i carnefici [...] I buoni e i cattivi possono cambiare posizione – la crudeltà di pensiero è la crudeltà che ha il coraggio di penetrare i problemi e le convenzioni. È essenziale. Analizzare – è quella la crudeltà²³.

Il risultato che volevano ottenere il regista del Teatr-Laboratorium e il suo attore era quello di rendere i partecipanti coscienti del fatto che gli esercizi servono all'attore per instaurare con se stesso un'autodisciplina tesa al superamento dei propri limiti, a stimolare l'attore in quanto uomo a esternare la sua interiorità per donarla allo spettatore:

[...] Qual è la funzione degli esercizi? Ci ritroviamo i segni di decisione e di moralità. Sono una forma di rinuncia ai tentativi naturali di nascondersi. Spesso ci vogliamo nascondere sotto alcune forme di resistenza [...], noi evitiamo lo sforzo autentico. Ci disperdiamo per evitare lo sforzo. Ci nascondiamo nel caos, nell'improvvisazione. Gli esercizi sono una decisione di auto-organizzazione. Per questo il fatto di fare gli esercizi è più importante del metodo²⁴.

Leggendo le trascrizioni dei discorsi di Grotowski, si nota come il regista polacco insistesse molto sul fatto di non voler insegnare un metodo, ma mettere piuttosto ogni singolo partecipante in una condizione di «auto-penetrazione, attraverso la quale scoprire se stesso ed offrire ciò che vi è di più intimo in lui»²⁵.

Ecco la motivazione per cui Grotowski doveva necessariamente essere severo e intransigente e proporre orari e condizioni di lavoro inusuali che non tutti i partecipanti avrebbero accettato. Si trattava di creare una specie di selezione naturale, in base alla quale coloro che resistevano rappresentavano un gruppo di lavoro in cui tutti erano coscienti di ciò che stavano facendo, tutti erano inclini a uno sforzo di carattere psico-fisico teso all'individuazione delle resistenze e all'abbattimento delle stesse per condividere la propria interiorità con gli altri. Lo sforzo fisico, il dolore e la fatica mettevano in moto una condizione per cui i partecipanti dovevano essere totalmente sinceri per instaurare all'interno del seminario uno scambio, che non si basava solo sull'apprendimento di tecniche non convenzionali, ma anche e soprattutto sulla dimensione umana dell'attore: «[...] quello che mi ha inte-

23. J. Grotowski, *Holstebro 1967*, in OTA, Fondo Barba, Serie Grotowski, b. 12, trad. mia.

24. *Ibid.*

25. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1968, p. 43.

ressata sono stati gli scambi umani tra quelli che insegnano e quelli che vengono qui a cercare qualcosa di diverso da quello che hanno trovato finora»²⁶.

Ne derivava da parte dei partecipanti una specie di coscienza e di purificazione sia individuale che collettiva. Eugenio Barba ha cercato di restituire questo tipo di sensazioni intime descrivendo un'improvvisazione avvenuta nel corso del seminario del '66:

[...] Grotowski guidò un'improvvisazione con tutti i partecipanti. I protagonisti erano Torgeir Wethal, attore dell'Odin Teatret, e Martha Westin, regista e attrice di un gruppo svedese. Si trattava di una festa di nozze, tutti noi eravamo gli invitati. Seduti intorno a dei tavoli, dovevamo improvvisare una canzone a voce bassa, mentre Torgeir e Martha seguivano le indicazioni che Grotowski sussurrava. A un certo punto ricevevamo l'ordine di appoggiare la testa sul tavolo e di *non guardare*, continuando però a cantare. Per lungo tempo Grotowski lavorò con Martha e Torgeir. Alla fine, quando uscimmo da questo universo solitario e collettivo, vedemmo i visi di Torgeir e Martha sfavillare come se la Grazia li avesse toccati²⁷.

La presenza di Grotowski e Cieślak al seminario del '68 fu marcata da un avvenimento che ebbe risonanze mondiali: venne pubblicato in lingua inglese dalla Odin Teatrets Forlag, a cura di Eugenio Barba, il libro di Grotowski *Towards a Poor Theatre*²⁸, come numero 7 della rivista «Teatrets Teori og Teknikk»²⁹. Ne furono stampate ben 5.000 copie e l'impossibilità di una distribuzione internazionale da Holstebro costrinse a soluzioni fantasiose: i partecipanti di quel seminario furono pregati di riempire le loro valigie di libri e venderli nelle loro città, per poi spedire i soldi all'Odin. Con questo seminario e con questo libro si consolidò l'influenza del regista polacco in concomitanza con le rivolte giovanili e gli sconvolgimenti di quello storico anno.

Al seminario del '69, Grotowski fu presente senza Cieślak. In quell'occasione la metodologia di lavoro fu diversa: il regista si limitava ad osservare il training dei partecipanti e a commentarlo. Non era più il pedagogo dei tre seminari precedenti che rappresentava l'elemento stimolatore. Grotowski aveva intuito che aveva esplorato tutte le possibilità del training e non era più possibile rinnovarlo. Infatti, è stato l'ultimo seminario cui il maestro polacco ha partecipato:

Durante il seminario, come avrete notato, sono rimasto davvero in qualche modo assente. Stavo solo osservando ciò che stava accadendo, perché ho deciso di affrontare la

26. R. Saurel, *Séminaire nordique à Holstebro* (Seminario nordico a Holstebro), in «Les Temps Modernes», XXIII, 256, settembre 1967, pp. 559-567: 564, trad. mia.

27. Barba, *La terra di cenere e diamanti*, cit., p. 91.

28. J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, trad. di Judy Barba, Holstebro, Odin Teatrets Forlag 1968.

29. La rivista «Teatrets Teori og Teknikk», fondata a Oslo nel 1965 da Eugenio Barba, veniva pubblicata tre volte l'anno e, a partire dal 1968; ogni anno, uno dei numeri era un libro. L'ultimo numero della rivista è il 23, pubblicato nel 1974. A tal proposito si veda l'articolo di F.R. Rietti, *I Fogli dell'albero genealogico*. «Teatrets Teori og Teknikk»: una conversazione con Eugenio Barba, in «Teatro e Storia», vol. 25 (Bulzoni, Roma), 2004, pp. 257-269.

questione della mia responsabilità per le false apparenze che si sono create attorno al mio lavoro. [...]. Se in effetti esisteva qualche idolo allora – eccoci qua – l'idolo è stato abbattuto. [...] È ora di finire. O forse no? Mi propongo di concludere senza dare agli organizzatori la possibilità di fornire una formula, ma di concludere in modo non impegnativo. Se qualcuno non vuole ancora lasciare la stanza, lasciamolo restare. Lasciamogli fare come vuole³⁰.

In questo discorso di addio agli allievi, pubblicato solo nel 2008 – ma probabilmente estratto e rielaborato dalla trascrizione del seminario di Holstebro del '69 –, si capisce come il maestro polacco, non solo non avesse più nulla da esplorare, ma come sentisse la necessità di sfatare i miti e le false leggende che si erano cristallizzate intorno al suo lavoro, per permettere ad attori e gruppi che avevano sempre seguito le sue orme di far evolvere il loro training e le loro modalità creative senza dover essere condizionati dalla sua maniera di lavorare. Ciò coincide anche con la sua decisione di rinunciare al teatro, non fare più spettacoli e dedicarsi a un altro tipo di ricerca che definirà in seguito “para-teatro”.

3. Il mito della Commedia dell'Arte e la prima tournée di Dario Fo all'estero

Dal 26 aprile al 1° maggio 1968, l'Odin Teatret organizza un seminario sulla Commedia dell'Arte³¹. Tra i pedagoghi, oltre a Dario Fo, ci sono Giovanni Poli ed Edoardo Fadini, due personalità che Barba aveva conosciuto attraverso Franco Quadri, in seguito alla partecipazione al Primo Convegno Internazionale sul Nuovo Teatro ad Ivrea nel 1967.

Giovanni Poli, attore, regista e studioso di teatro, aveva sviluppato a partire dal '49, con il Teatro Ca' Foscari, un procedimento artistico basato sulla riscoperta della tradizione veneta. Infatti, aveva ideato e diretto *La commedia degli Zanni*, attraverso un'attività di ricerca condotta a partire dai testi rinascimentali della Commedia dell'Arte. Lo spettacolo aveva girato il mondo, vincendo nel 1960 il premio per la miglior regia al Festival des Nations di Parigi e, nel 1962, il premio come miglior messa in scena straniera a Buenos Aires³². Non a caso, nel corso del seminario venne presentato il film dello spettacolo, *La commedia degli Zanni*, seguito da una discussione dei partecipanti con Poli.

Edoardo Fadini, critico teatrale di «Rinascita», settimanale del Partito Comunista Italiano, e importante promotore culturale torinese, nel corso degli anni Ses-

30. J. Grotowski, *Farewell Speech to the Pupils* (Discorso di addio agli allievi), in «TDR: The Drama Review», vol. 52, 2 (T198), Summer 2008, pp. 18-30, 30, trad. mia.

31. *Myten om Commedia dell'arte*, in «Teatrets Teori og Teknikk», 6 (Odin Teatrets Forlag, Holstebro), 1968.

32. A proposito di Giovanni Poli si veda G. Filacanapa, *Alla ricerca di un teatro perduto. Giovanni Poli e la neo-Commedia dell'arte*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2019, C. Alberti, *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*, Marsilio, Venezia 1991, si veda inoltre il sito del Teatro a l'Avogaria: <https://www.teatro-avogaria.it/> (url consultato: 24 ottobre 2020).

santa fonda e dirige la rivista «Teatro», insieme a Ettore Capriolo e Giuseppe Bartolucci; poi a partire dal 1966 organizza importanti rassegne di teatro di ricerca, riuscendo a portare a Torino Carmelo Bene con *Pinocchio* e alcuni spettacoli del Living Theatre. Nel 1967, è tra gli organizzatori, insieme a Franco Quadri e Giuseppe Bartolucci, del Primo Convegno Internazionale sul Nuovo Teatro. Fadini ha organizzato inoltre l'importantissima rassegna *New American Cinema*, con la presenza di Jonas Mekas e Jerome Hill. Barba lo coinvolge in questo seminario allo scopo di intrattenere con i partecipanti una discussione sul teatro di ricerca come alternativa al teatro corrente: l'incontro con Fadini s'intitola *Nuovo Teatro, et alternativ til nutidig italiensk teater?*³³. Ma la personalità di spicco presente al seminario era senza dubbio Dario Fo, che, insieme a Franca Rame, era alla sua prima tournée all'estero.

All'epoca, l'attore italiano era conosciuto in Scandinavia solo come scrittore, ma divenne in breve tempo l'esempio di un nuovo modo di fare teatro. Il seminario a Holstebro sulla Commedia dell'Arte fu infatti fondamentale per divulgare la personalità di Dario Fo in Scandinavia, e la sua fama in quanto attore si sarebbe sviluppata in seguito a una tournée de *La signora è da buttare*, che l'Odin aveva organizzato parallelamente al seminario. Lo spettacolo fu replicato quattro volte a Holstebro, due al Teatro Reale di Copenaghen e poi varie volte in Svezia: a Stoccolma e Upsala³⁴. Fo ottenne un enorme successo:

Ricordo quando giunsi per la prima volta a Holstebro, nel 1968, con *La signora è da buttare*. La cosa bella del pubblico nordico era che ci applaudivano non solo perché eravamo talentuosi o imprevedibili, o perché facevamo la Commedia dell'Arte o altre clownerie. A loro piaceva perché avevano allo stesso tempo qualcosa su cui riflettere. La gente non vi era abituata allora. A quel tempo, il compito principale del teatro era quello di far digerire la cena alle persone³⁵.

Le dimostrazioni di lavoro e lo scambio con i partecipanti furono più che uno stimolo per l'attore italiano: secondo Barba, il fatto che Fo, oltre a parlare, dovesse anche dimostrare praticamente il suo modo di lavorare, avrebbe indotto l'attore a proporre i primi abbozzi, in forma di improvvisazioni, di quello che sarebbe stato *Mistero buffo*³⁶:

I seminari hanno avuto particolare importanza per quella parte del mio spettacolo *Mistero Buffo* in cui è protagonista papa Bonifacio VIII. Avevo già immaginato e provato

33. E. Fadini, *Nuovo Teatro, et alternativ til nutidig italiensk teater?* (Nuovo Teatro, un'alternativa al teatro italiano contemporaneo?), in «Teatrets Teori og Teknikk», 6, cit., p. 1.

34. *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, a cura di F. Taviani, Feltrinelli, Milano 1978, p. 80.

35. D. Fo, *Mig og Holstebro. Dario Fo interviewet af Jørgen Anton* (Io e Holstebro. Dario Fo intervistato da Jørgen Anton), in «Jyllands Posten», 25.09.1989, in Barba, Kærgaard *et al.*, *Vor By. Igår idag i morgen*, cit., p. 54, trad. mia.

36. Schino, *Il libro degli inventari*, cit., p. 72.

momenti dello spettacolo, ma è stato a Holstebro che per la prima volta ho presentato tutta la parte del papa a un pubblico³⁷.

Fo parteciperà anche al seminario dell'aprile 1969 sul linguaggio scenico e, sul numero 9 di «Teatrets Teori og Teknikk», che porta lo stesso titolo del seminario, gli vengono dedicati due articoli: uno del drammaturgo italiano Roberto Mazzucco intitolato *Dario Fo: Italienskhed og frihed*³⁸; l'altro del giornalista, scrittore, regista e traduttore svedese Göran O. Eriksson, *Dario Fo's politiske teater*³⁹.

L'attore fu invitato anche per il seminario dell'aprile 1970 sulle *Origini del teatro*. Ma non poté parteciparvi, e il motivo è evidente in una lettera di risposta inviata a Barba:

[...] da più di un mese la polizia italiana sta prendendo di mira i nostri spettacoli. Ti basti pensare che abbiamo dovuto sospendere ben 15 recite !!!
È ovvio che in questa situazione non posso lasciare le barricate nemmeno per un giorno: tra battaglie giudiziarie, assemblee e necessità di tornare sulle piazze non mi resta nemmeno il tempo per dormire⁴⁰.

Tuttavia i rapporti tra Fo e l'Odin Teatret non sono finiti qui.

Nel 1980, Barba organizza un seminario interamente condotto da Fo; undici anni dopo la sua prima presenza a Holstebro, nessuno ricordava che il grande attore italiano aveva cominciato proprio all'Odin a tenere le sue dimostrazioni di lavoro, sebbene, a partire dalla fine degli anni Settanta, fosse il drammaturgo moderno più ammirato e rappresentato dai giovani gruppi teatrali politicizzati e di protesta dei paesi nordici:

Ora l'Odin Teatret annunciava che Dario Fo sarebbe venuto di persona con il suo *Mistero buffo* e che ci sarebbero stati altri gruppi teatrali scandinavi: uno spettacolo di Dario Fo e Franca Rame tenuto rispettivamente da un gruppo danese, uno norvegese e uno svedese, in modo che gli interpreti potessero discutere i metodi di lavoro e ascoltare le esperienze di Dario Fo degli ultimi dieci anni, e tutti avessero la possibilità di discutere una questione centrale: come si può creare un nuovo rapporto tra chi realizza lo spettacolo e il pubblico?⁴¹

Il seminario ebbe un enorme seguito: normalmente l'Odin non accoglieva più di 120 partecipanti, ma in questo caso erano ben 500, provenienti da tutta la Scandinavia. Il piccolo Odin Teatret non poteva accogliere tante persone e il seminario

37. Fo, *Mig og Holstebro*, cit., in cit., p. 56, trad. mia.

38. R. Mazzucco, *Dario Fo: Italienskhed og frihed* (Dario Fo: Italianità e libertà), in «Teatrets Teori og Teknikk», 9 (Odin Teatrets Forlag, Holstebro), 1969, pp. 36-41.

39. Eriksson, *Dario Fo's politiske teater* (Il teatro politico di Dario Fo), cit., p. 42.

40. D. Fo, Lettera a Eugenio Barba del 8 aprile 1970, in OTA, Fondo Odin, Serie Activities, b. 32.

41. Berg, *Treklang*, cit., pp. 53-54, trad. di Maria Valeria D'Avino, in OTA, cit.

fu spostato alla Holstebro-Hallen⁴². In quella stessa sala, la sera del 9 marzo 1980, andò in scena *Mistero buffo*, davanti a circa 1.700 spettatori, facendo registrare il tutto esaurito⁴³, per poi venire presentato a Stoccolma e terminare la tournée scandinava con tre repliche a Copenaghen.

Negli anni a seguire Dario Fo parteciperà alla vita artistica e culturale dell'Odin e di Barba: nel 1981, sarà nello staff artistico della seconda sessione internazionale dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology) a Volterra; nel 1984, sarà l'invitato speciale per i festeggiamenti del ventesimo compleanno dell'Odin e per l'occasione presenterà da solo in scena come due atti unici *Il primo miracolo di Gesù* e *La storia della tigre*⁴⁴. Nel 1989, in occasione dei venticinque anni dell'Odin, realizzerà per Barba e compagni un poster celebrativo. Inoltre, sarà coinvolto nuovamente nello staff artistico dell'ISTA, alla decima sessione internazionale tenuta a Copenaghen nel 1996.

Quando nel 1997 Fo verrà insignito del Premio Nobel per la letteratura, Barba dedicherà a lui e a Franca Rame un articolo pubblicato in polacco sulla rivista «Didaskalia»⁴⁵.

4. Mimi e nuovi mimi: la pedagogia del movimento

Attraverso Ingemar Lindh, mimo svedese che comincia a seguire l'Odin Teatret da quando il gruppo norvegese si stabilisce in Danimarca, Barba entra in contatto con Etienne Decroux. Lindh era stato allievo di Etienne Decroux per due anni alla scuola Boulogne-Billancourt, ed è lui che comincia a parlare del suo maestro a Barba e compagni⁴⁶.

L'Odin invita Decroux al seminario dell'aprile '69, quello sul linguaggio scenico a cui erano presenti anche Fo e Jacques Lecoq, e sul numero 9 di «Teatrets Teori og Teknikk» vengono pubblicati ben 5 suoi articoli. Gli articoli in questione trattano le stesse tematiche che Decroux aveva affrontato nel corso del seminario con i partecipanti: partendo dalle posizioni di Gordon Craig rispetto al realismo nell'arte⁴⁷, fa alcune osservazioni sul mimo⁴⁸ e sull'utilizzo dell'arte del mimo da parte dell'attore⁴⁹, per poi concludere affrontando un discorso sull'importanza

42. Dario Fo *vælter alle planer – nu flytter seminar til Holstebro-Hallen* (Dario Fo ribalta tutti i piani – adesso il seminario si sposta alla Holstebro-Hallen), in «Holstebro Dagblad», 16 febbraio 1980, in OTA, Fondo Odin, Serie Activities-B, b. 5.

43. *Fo sælger ud* (Fo tutto esaurito), in «Aarhus Stiftstidende», 26 febbraio 1980, in OTA, ivi.

44. F. Koch, *Dario Fo til fest – for at være alene på scene* (Dario Fo alla festa – sarà da solo sulla scena), in «Jyllands Posten», 19 ottobre 1984, in OTA, Fondo Odin, Serie Activities-B, b. 5.

45. E. Barba, *Dario Fo i Franca Rame: Prizyjaznie z innego tysiaclecia* (Dario Fo e Franca Rame: amicizie di un altro millennio), in «Didaskalia», 22 (Kraków), 1997, pp. 54-58. La versione italiana è consultabile in OTA, Fondo Odin, Serie Publications-A, b. 2, 19/25.

46. Schino, *Il libro degli inventari*, cit., p. 55.

47. E. Decroux, *Gordon Craig*, in «Teatrets Teori og Teknikk», 9, cit., pp. 20-22.

48. Ivi, p. 23.

49. Ivi, pp. 24-25.

pedagogica dell'insegnamento di tecniche di mimo corporeo nelle accademie d'arte drammatica⁵⁰.

In quel seminario, Lindh faceva da traduttore e aiutava il maestro Decroux nelle dimostrazioni di lavoro. Ma, nel seminario successivo del luglio '69, il mimo svedese e Yves Lebreton, altro ex allievo della scuola Boulogne-Billancourt, vengono coinvolti dall'Odin come pedagoghi. Barba rimane colpito da entrambi e propone loro di rimanere a Holstebro e di lavorare in modo autonomo a fianco dell'Odin «in una situazione simile a quella degli "Studi" rispetto al Teatro d'Arte di Mosca»: da qui il nome di Studio II⁵¹.

Lo Studio II sarà il primo ensemble di mimo a lavorare stabilmente in Scandinavia: farà dimostrazioni di lavoro al liceo di Holstebro, alla scuola statale di teatro di Copenaghen e in Svezia all'Istituto di Drammaturgia dell'Università di Lund⁵². Il gruppo parteciperà inoltre a diversi festival internazionali, tra cui la Biennale di Venezia, con gli spettacoli *I quattro elementi* e *Ostinazione*. Ma l'esperienza finirà presto, il sodalizio si scioglie nel luglio del '70⁵³. Tuttavia lo Studio II aveva dato nel corso di quell'anno ben 74 rappresentazioni in Danimarca, Finlandia, Svezia, Olanda, Italia e Francia, e aveva tenuto numerosi corsi sul mimo in scuole teatrali e università. Il gruppo era riuscito ad attirare attorno a sé un interesse sempre maggiore di piccoli gruppi teatrali, di dilettanti o di insegnanti⁵⁴.

Mentre Lindh tornerà in Svezia e fonderà nel '71 l'Institutet för Scenkonst, Lebreton, continuerà la sua ricerca da solo, realizzando inoltre il film didattico sulla tecnica di Decroux *Corporeal Mime*, diretto da Torgeir Wethal e prodotto dalla Odin Teatret Film. Dal '72 al '74, si unirà allo Studio II il canadese Gilles Maheu e la sua collaborazione con il francese culminerà nello spettacolo *Possessione*. Sono gli stessi anni in cui Lebreton cambia il modo di lavorare: lavorerà infatti «in direzione del comico, del racconto, del rapporto comunicativo immediato con lo spettatore», dando vita al personaggio di Monsieur Ballon, che nel '73 sarà il protagonista dello spettacolo *Eh? ... O le aventures del Sig. Ballon*⁵⁵.

Lebreton rimarrà in Danimarca fino al 1976, quando tornerà a Parigi per fondare la compagnia Théâtre de l'Arbre⁵⁶. Gilles Maheu ritornerà in Canada creando a Montreal l'importante teatro Carbone 14 e imponendosi anche come coreografo di *musicals*.

Al seminario dell'aprile '69, aveva partecipato anche Jacques Lecoq, la cui relazione aveva per oggetto una breve storia del mimo a partire dai Vieux-Colombier di Copeau. Ciò che Lecoq sottolinea è che esistono diversi tipi di mimo, che ogni mimo è diverso a seconda delle influenze che ha subito, per poi concludere:

50. Ivi, p. 26.

51. Schino, *Il libro degli inventari*, cit., p. 55.

52. *Il libro dell'Odin*, a cura di Ferdinando Taviani, cit, p. 82.

53. M. De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, La Casa Usher, Firenze 1993, p. 360.

54. *Il libro dell'Odin*, a cura di F. Taviani, cit, p. 113.

55. De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, cit., p. 360.

56. Ivi, p. 368.

Il mimo è un creatore, è un autore come un poeta, e ogni mimo mette in scena il proprio mondo. Ciò che non cambia sono le leggi e i principi del movimento. Ed è quello che dobbiamo conoscere bene e sentire bene in noi stessi, con un corpo ovviamente educato e che ovviamente lascia la possibilità di poter essere trasposto su un piano esterno alla vita quotidiana, vale a dire su un piano artistico⁵⁷.

Il pedagogo francese aveva fondato nel 1956 l'École Jacques Lecoq: Mime, Théâtre, Mouvement e già da allora era per lui chiaro che era dannoso limitare l'arte del mimo sul piano linguistico-espressivo. Secondo Lecoq, un mimo doveva ampliare la sua gamma tecnico-espressiva attingendo a forme teatrali e spettacolari diverse per poi usare la sua conoscenza a scopi pedagogici, come educazione all'uso "artistico" del movimento e dell'espressione fisica⁵⁸. Nel numero 9 di «Teatrets Teori og Teknikk» verrà pubblicato il suo articolo *Dal mimo al teatro*, nel quale Lecoq illustra un metodo basato su osservazione, analisi e improvvisazione⁵⁹.

La tradizione di mimi francesi ospite dell'Odin confluirà anche nel seminario dell'aprile del '70 sulle *Origini del teatro*⁶⁰. Oltre a un rinnovato invito a Lecoq, che questa volta dedicherà i suoi interventi all'utilizzo delle maschere e dello sport nella pedagogia del teatro contemporaneo⁶¹, sarà presente Jean-Louis Barrault, un'altra personalità significativa per l'introduzione dell'arte del mimo sul piano della pedagogia teatrale.

Barba aveva incontrato Barrault a Parigi, nel 1963, quando lo aveva contattato per informarlo sul teatro di Grotowski in Polonia, allora totalmente sconosciuto in Europa. Il francese avrebbe invitato nel '68 il secondo spettacolo dell'Odin *Kaspariana* al Théâtre des Nations, senza però che se ne desse l'opportunità, dato che Barrault sarebbe stato sollevato dall'incarico di direttore dell'Odéon per non essersi opposto all'occupazione del teatro da parte del movimento studentesco⁶².

Nel 1969, mentre Barrault a Parigi è senza teatro e in difficoltà politiche, Barba lo invita a Holstebro come protagonista di un seminario e per presentare *Oh ! Les beaux jours*, il testo di Beckett interpretato da Madeleine Renaud. All'interno del seminario, Barrault parlerà della tradizione del mimo francese e dell'influenza che avevano avuto su di lui le arti performative orientali presentando, tra l'altro, alcuni frammenti del suo spettacolo *Autour d'une mère*⁶³. Con i suoi discorsi e le sue dimostrazioni, e soprattutto con i rimandi ai teatri orientali, Barrault espose ai

57. J. Lecoq, *Jacques Lecoq, Séminaire d'avril 1969*, in OTA, Fondo Odin, Serie Activities, b. 32, trad. mia.

58. De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, cit., p. 257.

59. J. Lecoq, *Fra mimen til teatret (Dal mimo al teatro)*, in «Teatrets Teori og Teknikk», 9, cit., pp. 33-35.

60. *Sources du Théâtre*, in OTA, Fondo Odin, Serie Activities, b. 32.

61. J. Lecoq, *Om mimens utvikling (Sullo sviluppo del mimo)*, in «Teatrets Teori og Teknikk», 10 (Odin Teatrets Forlag, Holstebro), 1970, pp. 38-41

62. Schino, *Il libro degli inventari*, cit., p. 72.

63. Rispetto a questo e ad altri spettacoli di Barrault si rimanda al volume monografico di F.R. Rietti, *Jean Louis Barrault. Artigianato teatrale*, Bulzoni, Roma 2010.

partecipanti la sua idea di “teatro totale”, diversa da quella wagneriana del *Gesamtkunstwerk* o da quella del teatro in quanto mera mescolanza delle diverse arti. La sua era infatti una concezione di arte teatrale basata sulla rieducazione dell’attore occidentale, tesa a formare un attore in cui parola e gesto sono un tutt’uno, una “musica”, con cui l’attore «cerca *fisicamente* di ritrovare la forma originale, essenziale e naturale dell’espressione musicale dell’essere umano»⁶⁴.

Parallelamente al seminario, l’Odin organizza una tournée danese dello spettacolo *Oh ! Les beaux jours* della compagnia Renaud-Barrault. Lo spettacolo passa prima da Copenaghen (13 aprile), poi da Aarhus (15 aprile), per arrivare alla Holstebro Hallen la sera del 17 aprile, ottenendo anche ottime recensioni sulle testate locali:

Lo spettacolo è stato avvincente e molto ben interpretato. Francese e aristocratico e più intellettuale rispetto a quello a cui siamo abituati. Possiamo solo essere grati all’Odin Teatret che ha portato lo spettacolo in città. È stata un’esperienza teatrale completa⁶⁵.

Come Fo, anche Barrault aveva avuto l’occasione di mostrare un suo spettacolo in Scandinavia. Da questo assunto si può dedurre che questi seminari erano una nuova forma di produzione non solo perché rappresentavano un’avanguardia per la pedagogia teatrale, ma anche e soprattutto perché univano all’aspetto pedagogico la circuitazione di spettacoli che altrimenti in Scandinavia non sarebbero mai arrivati.

Un caso significativo in questo senso è rappresentato dall’avventura scandinava di Luca Ronconi che nel 1970 viene invitato con il suo Teatro Libero, per il seminario sulle *Origini del teatro*, presentando ben 7 repliche del suo famosissimo *Orlando Furioso*. Come è noto, questo spettacolo è una pietra miliare nella storia del teatro contemporaneo, eppure la venuta di Ronconi in Danimarca era stata inizialmente trascurata dalle autorità locali. Il Teatro Libero aveva accettato l’invito di Barba a condizione di poter dare almeno 7 repliche del suo spettacolo e, ad eccezione del Falkoner Centret di Copenaghen, nessuno tra teatri stabili, impresari ed enti culturali locali aveva acconsentito ad ospitarlo. Così l’Odin si assunse l’onere di 6 rappresentazioni: 4 a Holstebro e 2 a Munkebo, una cittadina nell’isola di Fionia, fuori da qualsiasi circuito teatrale, dove la popolazione era costituita per lo più da operai del cantiere navale locale. Più che a Holstebro è in questa cittadina che Ronconi e il suo gruppo ottennero un enorme successo di stampa e di pubblico, tanto da generare sui giornali della Fionia un acceso dibattito contro la noncuranza sul fronte delle politiche culturali da parte dell’amministrazione di Munkebo e dei centri vicini⁶⁶.

64. J.-L. Barrault, *De l’art du geste*, «Cahiers Renaud-Barrault», 20, p. 88, trad. in De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, cit., p. 213.

65. *Det handlingsløse teater* (Il teatro senza azione), in «Holstebro Dagblad», 18 aprile 1970, in OTA, Fondo Odin, Serie Activities-B, b. 5, trad. mia.

66. *Il libro dell’Odin*, a cura di F. Taviani, cit., p. 82-83.

5. Uno sguardo aldilà del mare: l'Oriente

Nel febbraio del '72, l'Odin organizza un secondo seminario sulla Commedia dell'Arte: una parziale ripetizione del primo avvenuto nel '68. Per trovare fondi, Barba si allea all'associazione nazionale danese di teatro amatoriale DATS (Dansk Amatør Teater Samvirke). Sin dalla fondazione dell'Odin nel 1964, Barba ha avuto un forte interesse per la cultura teatrale amatoriale, perché ispirato da riformatori teatrali partiti essi stessi da situazioni dilettantistiche: da Stanislavskij a Vakhtangov, da Brecht a Lorca. Il regista italiano aveva inoltre tessuto importanti relazioni professionali con la DATS, conducendo lui stesso dei seminari ai dilettanti iscritti all'associazione⁶⁷.

Questa volta il seminario in sé non ebbe un grande seguito, ma almeno intensificò i rapporti dell'Odin con i clown italiani: i fratelli Mario e Romano Colombaioni e Alberto Vitali, ospiti frequenti a Holstebro nel corso degli anni Settanta, i quali insegnarono ad attori professionisti e dilettanti molte gag dei clown. A partire dagli insegnamenti dei fratelli Colombaioni, gli attori Iben Nagel Rasmussen, Odd Strøm e Jan Torp realizzeranno *Johan Sebastian Bach*: uno spettacolo per bambini che si rivelerà molto utile nell'interazione tra il gruppo scandinavo guidato da Barba e le scuole elementari di Carpignano Salentino e dei comuni limitrofi, quando l'Odin soggiornerà per cinque mesi in Salento e metterà in atto la pratica del "baratto".

Tuttavia, era un dato di fatto che il seminario «questa volta fu un buco nell'acqua»⁶⁸ e che ormai molte altre istituzioni scandinave avevano seguito l'esempio dell'Odin e iniziato a proporre *workshops* e corsi pratici nelle grandi città. Era necessario per Barba trovare quindi qualcosa di diverso e di ignoto in area scandinava, allo scopo di attirare partecipanti nel suo laboratorio situato in una periferia geografica.

Così nel settembre 1972 viene organizzato in collaborazione con la Biennale di Venezia il seminario sul teatro giapponese, dal titolo *Japansk teater, klassisk og moderne*⁶⁹. Per la prima volta vengono presentate in Europa tutte le più importanti tradizioni teatrali del Giappone. Confluiscono a Holstebro 55 attori di Nō, Kyogen, Kabuki, la compagnia moderna Tenjo Sajiki di Shuji Terayama, e insieme a loro arrivano 70 partecipanti, alcuni anche dagli Stati Uniti⁷⁰. Fondamentale è l'apporto del professore universitario americano Frank Hoff, grande esperto di teatro giapponese, che diventa consigliere e traduttore e riesce a far collaborare artisti giapponesi di generi diversi che normalmente non si frequentavano⁷¹.

Barba elaborò un programma di dimostrazioni di lavoro in costume e senza,

67. Conversazione con Eugenio Barba del 2 novembre 2020.

68. Berg, *Treklang*, cit., p. 50, trad. di M.V. D'Avino, in OTA, cit.

69. *Ibid.*

70. *130 teaterfolk i Holstebro* (130 persone di teatro a Holstebro), in «Holstebro Dagblad», 25 agosto 1972, in OTA, Fondo Odin, Serie Activities-B, b. 7.

71. Conversazione con Eugenio Barba del 2 novembre 2020.

con musica dal vivo e senza musica, in modo che i partecipanti si concentrassero solo sull'aspetto tecnico dell'attore. A questo abbinò conferenze, film e spettacoli, che richiamarono l'interesse di critici e persone di teatro da tutta la Scandinavia. Le dimostrazioni dei maestri Nō Hisao e Hideo Kanze impressionarono particolarmente Barba e rappresentarono sicuramente i primi stimoli per ciò che diventerà l'antropologia teatrale. Hideo Kanze sarà di nuovo invitato da Barba all'Atelier Internazionale di Teatro di Gruppo organizzato dal Teatro tascabile di Bergamo, guidato da Renzo Vescovi, nel 1977.

Per quanto questo seminario fosse un banco di prova per la Biennale di Venezia, in occasione della quale «la maggior parte dei lavori presentati a Holstebro fu ripetuta»⁷², Barba realizzò un evento inedito. La giornalista Kirsten Thorborg sul quotidiano nazionale «Politiken» scriveva:

Per la prima volta nella storia, attori e musicisti giapponesi insegneranno la loro arte speciale qui in Europa. Si inizia a Holstebro – la città dove tutto può succedere – e gli artisti continueranno a Venezia, dove parti del seminario verranno ripetute⁷³.

Nell'aprile del '74, si tiene all'Odin il secondo seminario dedicato alle arti performative asiatiche, questa volta sulle tecniche attoriali balinesi e giavanesi. Barba aveva effettuato nei mesi precedenti un soggiorno di ricerca a Giava e Bali e aveva incontrato l'ensemble di Kusumo Sardono, danzatore giavanesi «particolarmente noto per aver creato le sue versioni delle antiche esibizioni classiche, mescolando e costruendo a partire da stili sia giavanesi che balinesi»⁷⁴. Nel corso dello stesso viaggio, il regista italiano raggiunge un'intesa con Ferruccio Marotti, professore di storia del teatro all'Università la Sapienza di Roma, concernente una ricerca sul teatro balinese della durata di dieci anni con sede al villaggio di Saba. Lì Barba conosce I Made Bandem e sua moglie Swasthi, ambedue danzatori e coreografi, che parteciperanno all'Atelier Internazionale di Teatro di Gruppo del '77 e successivamente alle sessioni dell'ISTA del 1990 a Bologna e del 1994 a Londrina (Brasile)⁷⁵.

All'interno del seminario, della durata di soli cinque giorni, le dimostrazioni di lavoro di Sardono furono integrate da film e spiegazioni teoriche a cura dello stesso Barba e del professor Marotti⁷⁶. Inoltre, l'ensemble balinese andò in scena allo Holstebro Gymnasium la sera del 20 aprile con lo spettacolo *Dirabs Heks*⁷⁷. È interessante notare che, nella compagnia di Sardono, danzavano due maestri bali-

72. Berg, *Treklang*, cit., p. 50, trad. di M.V. D'Avino, in OTA, cit.

73. K. Thorborg, *Kursus i Japansk teater* (Corso sul teatro giapponese), in «Politiken», 30 agosto 1972, in OTA, *ibid.*, trad. mia.

74. *Moderne indonesisk teater i Holstebro* (Teatro indonesiano moderno a Holstebro), in «Federicia Uge-Avis», 8 aprile 1974, in OTA, *ibid.*, trad. mia.

75. Conversazione con Eugenio Barba del 10 novembre 2020.

76. *Baliseminar på Odin Teatret* (Seminario balinese all'Odin Teatret), in «Skuespilleren», n. 5, Stagione 1973-74, febbraio 1974, pp. 11-12, in OTA, *ibid.*, trad. mia.

77. *Moderne indonesisk teater i Holstebro*, in «Federicia Uge-Avis», 8 aprile 1974, in OTA, cit.

nesi, I Made Pasek Tempo e I Made Djimat e che entrambi diventeranno maestri fissi nell'ISTA dieci anni dopo.

Nel corso degli anni immediatamente successivi, ci saranno seminari altrettanto rilevanti. Vale la pena citare, in questo contesto, il seminario del novembre 1975, organizzato nuovamente in collaborazione con la Biennale di Venezia, quando arrivano a Holstebro 35 attori del Living Theatre guidati da Julian Beck e Judith Malina. Presenteranno, nel corso di una settimana, il loro training ispirato alla biomeccanica di Mejerchol'd e al *teatro della crudeltà* di Artaud, oltre ai due spettacoli: *The Money Tower* e *Seven Meditations on Political Sadomasochism*.

Un altro seminario importante, soprattutto per quanto riguarda l'intensificazione dei rapporti tra l'Odin e i gruppi teatrali dell'America Latina, fu il *Det Mobile Seminar* (Seminario Mobile) del novembre 1976, per il quale giovani gruppi latino-americani, tra cui anche i Cuatrotablas guidati da Mario Delgado – determinanti per le relazioni che si intrecceranno tra l'Odin Teatret e il Peru a partire dal 1978 – girarono in Danimarca con i loro spettacoli⁷⁸.

Ma il sogno di Barba si realizza nel marzo del 1976 con un seminario comprendente «prestazioni ad altissimo livello di diverse forme di teatro-danza indiano, compreso il kathakali, che lo stesso Barba aveva studiato da giovane»⁷⁹. Il seminario, ancora una volta organizzato in collaborazione con la DATS, ha coinvolto 50 partecipanti, per lo più ricercatori in ambito teatrale e musicale giunti a Holstebro da Olanda, Germania, Francia e Italia, che hanno potuto vedere all'opera la danzatrice Shanta Rao, che, insieme a Rukmini Devi, era stata una pioniera nell'«inventare» la danza classica del Bharatanatyam e la prima donna ad apprendere il Kathakali. Inoltre, erano presenti la danzatrice di Katak Uma Sharma⁸⁰ e la giovanissima Sanjukta Panigrahi in procinto di imporre l'Odissei come nuova danza classica, tutte accompagnate dai loro *ensembles* di musicisti; infine, l'attore Kathakali Krishna Namboodiri, che l'anno seguente sarebbe stato invitato da Barba all'Atelier Internazionale di Teatro di Gruppo organizzato dal Teatro tascabile di Bergamo.

Sebbene il livello artistico e pedagogico del seminario fosse alto, i ricercatori, gli attori, gli studiosi e gli studenti nordici rimasero disorientati da quel che vedevano. Per quanto coinvolti da un punto di vista emotivo nell'esotismo del tutto, non erano preparati ad approcciarsi alle arti performative indiane. Come sostiene Martin Berg, nel suo saggio *Treklang*, «non era più di moda andare ai seminari dell'Odin Teatret»⁸¹. Tuttavia, quest'ultimo seminario indiano aveva almeno per-

78. Berg, *Treklang*, cit., p. 52, trad. di M.V. D'Avino, in OTA, cit.

79. Ivi, p. 53. A proposito dell'interesse di Barba, fin dai primi anni Sessanta, per il Kathakali e per altre forme di teatro asiatico, si veda E. Barba, *The Moon Rises from the Ganges. My Journey through Asian Acting Techniques*, Icarus Publishing Enterprise, Holstebro-Malta-Wroclaw-London-New York 2015, pubblicato anche in lingua spagnola: *La luna surge del Ganges. Mi viaje a través de las técnicas de actuación asiáticas*, Paso de Gato, Mexico 2017 e Ediciones del camino, Buenos Aires 2017.

80. *Betagende indiske danse*, in «Holstebro Dagblad», 04.03.1977, in OTA, Fondo Odin, Serie Activities-B, b. 7.

81. Berg, *Treklang*, cit., p. 53, trad. di M.V. D'Avino, in OTA, cit.

messo a Barba di stabilire dei profondi e duraturi rapporti professionali con Sanjukta Panigrahi. Infatti, di lì a un paio d'anni, sarà insieme a lei e a un gruppo di studiosi europei, tra cui gli italiani Nando Taviani, Franco Ruffini, Fabrizio Cruciani e Nicola Savarese, che Barba fonderà l'ISTA, la cui prima sessione di lavoro si terrà a Bonn nell'ottobre del 1980. Di sessioni dell'ISTA ce ne sono state sedici, l'ultima delle quali, con il titolo *Presenza dell'attore e percezione dello spettatore*, ha avuto luogo sull'isola di Favignana dal 12 al 22 ottobre 2021⁸².

6. Conclusioni

Nel giro di una decina di anni, Barba e il suo gruppo sono riusciti a imporre il concetto e la pratica del “seminario” come novità didattica e come aspetto fondante di un sistema di produzione creativo – quello di un teatro-laboratorio. All'Odin, i seminari erano nati come presentazione del “processo”, testimonianza diretta dell'aspetto umile e pratico del lavoro (o metodo) di alcuni “maestri” – Brzozowski, Grotowski, Chaikin, Dario Fo, Decroux, Lecoq, Barrault. Ne sottolineo ancora una volta la molteplice funzione: era un modo per i giovani attori autodidatti dell'Odin Teatret di apprendere, guadagnare denaro e giustificare il titolo, a quel tempo eccentrico, di teatro-laboratorio.

Quando questo modello fu adottato da altri organizzatori, specialmente della nuova cultura dei gruppi di teatro, Barba spostò l'accento su generi di teatro extra europei. Agli inizi degli anni settanta, cercò di andare aldilà dell'esotismo nelle forme di teatro e danza di Bali e Giava, del Giappone e dell'India, anticipando l'interesse per i teatri asiatici e l'interculturalismo comparativo, che si svilupperà negli anni Ottanta con l'antropologia teatrale e l'ISTA.

Successivamente, s'imposero il contatto e l'influenza dell'America latina, dopo che l'Odin fece la sua prima tournée in Venezuela nel 1976. Anche questa nuova situazione permise al gruppo di Barba di sviluppare parallelamente una successione di seminari basati su reciprocità, scambio e insegnamento diretto con gruppi latino-americani, non solo a Holstebro, ma anche in altre città danesi e in alcuni paesi europei. Ne è la prova una tournée di spettacoli e seminari di cinque gruppi latinoamericani, organizzata dall'Odin Teatret nel 1989, in collaborazione con Piero Valenti del Centro Teatrale San Geminiano, con il Teatro Potlach di Fara Sabina e con altri gruppi italiani. Gli ensemble latinoamericani erano Yuyachkani e Cuatrotablas (Perù), Galpão (Brasile), Taller Experimental de Investigación e Teatro Dos (Cile).

Ancora oggi Barba e gli attori dell'Odin Teatret propongono regolarmente e rinnovano un ampio ventaglio di diversi tipi di seminario. Questi avvengono in

82. <<https://odinteatret.dk/calendar/ista-new-generation-the-actor-s-presence-and-the-spectators-perception/>> (url consultato: 21 ottobre 2021). La sessione in questione, denominata ISTA-NG (International School of Theatre Anthropology – New Generation), è stata diretta da Eugenio Barba, organizzata dalla Fondazione Barba Varley, in collaborazione con Linee Libere, Teatro Proskenion, Nordisk Teaterlaboratorium – Odin Teatret (Danimarca) e con il Grotowski Institute (Polonia).

contesti e situazioni differenti: possono essere guidati da un solo attore, da due, da tre o addirittura dall'intero gruppo. Il più importante è l'*Odin Week Festival*, in cui per nove giorni i partecipanti vengono immessi, sia in maniera pratica che attraverso incontri teorici, in tutti gli aspetti del teatro come del laboratorio: dal lavoro dell'attore su se stesso a progetti che coinvolgono un'intera comunità di migliaia di persone.

L'ideazione e la struttura dei seminari proposti dall'Odin si sono affinate attraverso l'esperienza pedagogica degli attori, che hanno attraversato altri campi pratici e di ricerca: l'antropologia teatrale, lo scambio, il "baratto", la drammaturgia dell'attore, l'attore-che-danza, la presenza scenica, i principi della pre-espressività.

Attualmente, all'Odin Teatret, vengono proposti seminari classici di training e di sviluppo della presenza scenica, spesso guidati dai singoli attori, che possono durare da una settimana a due mesi. Ma hanno luogo anche seminari più complessi come la *Cohabitation* (Convivenza) e il *Collective Mind* (Mente collettiva), nei quali i partecipanti vengono integrati nella routine quotidiana di un ambiente di produzione culturale e nei differenti aspetti della creazione, con i relativi corollari organizzativi e progettuali, in un teatro che si identifica in un laboratorio sociale⁸³.

L'Odin Teatret è un luogo nel quale gli spettatori si recano per usufruire di un'esperienza estetica, emotiva e riflessiva – lo spettacolo. Ma la sua natura laboratoriale implica il fatto che la permanenza nei suoi spazi vada al di là della durata dello spettacolo. È una casa costantemente abitata da visitatori: partecipanti ai seminari, studenti, studiosi e ricercatori che frequentano gli OTA, Odin Teatret Archives. Alcuni vi restano per pochi giorni, altri vi rimangono per mesi o addirittura anni.

Luca Ruzza, architetto teatrale, che ha speso il suo apprendistato tra le mura dell'Odin Teatret all'inizio degli anni Ottanta – e che ha poi realizzato diverse scenografie per gli spettacoli di Barba – ben restituisce, circa quarant'anni dopo, quel senso di diversità che contraddistingue questo teatro-laboratorio:

Arrivare a Holstebro dal Mediterraneo all'inizio degli anni Ottanta era un vero viaggio. Una borsa di studio del Ministero degli Affari Esteri mi aveva permesso di arrivare fino al cuore dello Jutland. In quel teatro, all'Odin, una volta arrivato, mi offrirono da dormire.

Non avevo mai dormito in un teatro. Non lo dimenticherò mai⁸⁴.

È innegabile che il primo seminario del giugno 1966, organizzato da un appena istituito teatro laboratorio, ha dato il via a quel processo di *conquista della differenza*⁸⁵ realizzato da Barba e dai suoi attori emigrati in Danimarca. Il seminario fu il

83. <<https://odinteatret.dk/calendar/2020/11/collective-mind-co-habitation-2020/>> (url consultato: 11 dicembre 2020).

84. L. Ruzza, *Architetture scalze. Ecoteatri sostenibili + altre storie*, Bordeaux Edizioni, Roma 2020, p. 54.

85. E. Barba, *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*, Bulzoni, Roma 2012.

primo passo verso la diversità creativa, la ricerca e l'apertura ad altre esperienze, che ha caratterizzato la biografia dell'Odin Teatret e lo ha inserito come un catalizzatore nella storia del teatro del nostro tempo. Ma il seminario, in quanto apprendistato pratico originale ed estraneo alla tradizione della professione, ha anche avuto un impatto trasformativo ed è diventato un tratto distintivo di una parte delle generazioni teatrali successive che sono andate e che vanno alla ricerca di un loro modo di fare e di essere teatro.