

Quali certezze ci accompagnano nel vuoto per il nostro nuovo spettacolo, nella nostra caduta?

Ci accompagnano i volumi di poesie di Henrik Nordbrandt.

Ci accompagna il destino di Guilhermino Barbosa che fece 25 000 Km a piedi e poi si rifugiò nella giungla, incarnando le parole di Prestes: «non abbiamo vinto, ma non siamo stati sconfitti».

È la storia di un viandante, di un pellegrino, Homo viator. Mi ricorda un altro uomo, in un altro millennio, che si mise in cammino per cercare la sua vera identità, e la propria origine.

Mi sembra di scorgere un incontro tra Guilhermino Barbosa ed Edipo, dentro questa mia caduta senza appigli. Non so cosa Edipo potrà dire a Barbosa, o cosa Barbosa confessare ad Edipo.

So che Barbosa sarà sepolto come vengono sepolti i miti: per poi risorgere. Perché per questo muoiono i miti, per tornare a nuova vita.

Vedo Barbosa seppellito da personaggi del mito: Medea, Cassandra, Dedalo, Orfeo. E lo vedo risorgere, come una luna che gronda sangue. Ma le gocce di sangue sono le note di una canzone di rivolta che la gente credeva non sarebbe più stata cantata. E le note attraversano lo spazio ed il tempo al di là di un orizzonte nascosto da montagne sempre più alte di mani tagliate.

Ho detto ai miei attori: Tu sarai Edipo, tu Guilhermino Barbosa. Tu sarai Tersite, il soldato vigliacco dell'Iliade, il traditore che convince i Troiani ad abbattere le loro mura e a far entrare il cavallo costruito dall'astuzia di Ulisse.

«E noi, noi chi siamo?» mi hanno chiesto gli altri.

Per il momento precipitiamo insieme.

PARTE SECONDA

Breve storia dell'Odin Teatret
da Ornitofilene a Mythos
1964-1998

a cura di Mirella Schino
in collaborazione con
Alessandra De Benedictis Anna Colucci Anna Rita Bubici
Antonella Lattanzi Barbara Chiarilli Cristiana Alfonsetti
Daniela Marulli Daniele Milani Donatella Di Sibio
Fabiana D'Ascenzo Leonardo Tricarico Maria Cocciolillo
Marilena Spanò Maristella Muzi Noemi Tiberio
Oriana Mercurio Paolo De Felice Riccardo Scafati
Roberta Bafle Rossella Teramano Stefania Menchini

Nelle conferenze di Eugenio Barba che abbiamo appena letto, la zona del mestiere è apparentemente esile, rispetto al corpo complessivo. Vi si tratta di pochi argomenti, soprattutto di alcune tecniche di base: la divisione in più livelli della drammaturgia, in modo di potervi lavorare da più punti di vista, ben distinti, per esempio. O, ancora più raramente, il rapporto con un gruppo fisso di attori.

La zona relativa al racconto autobiografico, invece, è vasta, e – apparentemente – quasi scevra da implicazioni teatrali. È fatta per lo più di storie di viaggi e di ricordi di infanzia, al punto che, nella seconda conferenza, quella sulle vie percorse per giungere in India, l'Oriente evocato dalle parole di Barba, l'Oriente che ci resta dopo il suo racconto, è ben più rappresentato dall'odore di un amore intravisto e sfuggito tra le dita, quello con "Shulamit", che dall'apparizione magica di forme lontane di teatro.

Conferenze costruite come novelle, o come ballate.

Eppure c'è anche altro. Dietro gli episodi, le storie, le avventure, affiorano in queste conferenze, e ne diventano protagonisti, correnti emotive e vortici sempre legati all'ultimo o al prossimo spettacolo da fare.

È come se le conferenze di Barba fossero la raffigurazione concreta, direi quasi la costruzione, di una zona di mezzo tra il teatro e l'autobiografia. Sono – non raccontano – la faccia nascosta degli spettacoli, la faccia volta verso il buio.

Non diversamente dagli spettacoli sono una costruzione, la creazione di un intreccio di bisogni essenziali e profondamente personali, da cui il teatro è sostanzialmente assente, ma che al tempo stesso è il teatro a polarizzare e a giustificare. Portano alla luce un mondo privato del regista, ma anche un rapporto peculiare col teatro: che sembra diventare il solo modo, l'unica via per soddisfare quel sentimento particolare che è la curiosità, o forse il bisogno profondo, di vedere da

quanto antiche e private sorgenti nascano le immagini dei propri spettacoli.

Così che le conferenze di Barba si presentano come una esternazione del suo mondo interiore altrettanto intima, ma speculare, rispetto agli spettacoli, con i quali conservano il rapporto necessario e non visibile che possono avere il cranio o lo specchio nei confronti del volto.

Gli spettacoli, da parte loro, non sono mai la realizzazione pratica di ciò che di essi era stato predetto nelle conferenze. Anzi: negli spettacoli la tessitura privata di storie ed emozioni che era apparsa più esplicita nelle conferenze rimane nascosta, o meglio, si frantuma.

Negli spettacoli il mondo che appare nelle conferenze – come se fosse il retro del tappeto – appare solo sotto la forma di accenni, brevi segni saltuari che compongono disegni imprevedibili, più che traduzioni. Oppure si manifesta in forme mozzate, residui di storie sprofondate, ora intrecciate ad altri frammenti estranei, per asservirsi al rigore di una drammaturgia molto stratificata.

Naturalmente, il tutto è stato intrecciato, durante le prove, lentamente, con grande arte e con sapienza, finché ogni stratificazione si è mutata in nodo di complessità.

Le conferenze di Barba, invece, sono (o sembrano) profondamente spontanee, e allo stesso tempo lungamente, ma quasi inconsapevolmente preparate. Preparate, però, nel senso in cui ci si può preparare interiormente a lanciare un giavellotto tenuto ben fermo in mano. Sono molto diverse dalla sua scrittura: che è tersa e lucida, e prevalentemente concentrata su argomenti teorici o pedagogici, oppure è allegramente autobiografica. In questo caso si tratta di una scrittura a prima vista meno lavorata, di tratto più duro e contrastato, nel complesso un po' simile alle nette pennellate degli affreschi, ha zone opache e altre fin troppo ricche di colore, e spira una gioiosità cruda e intensa, che rimane inspiegata.

Pur avendo una struttura legata all'improvvisazione verbale – con punti di appoggio che sembrano prefissati, e largo spazio alla corrente emotiva del dover creare in maniera estemporanea e pubblica – le conferenze di Barba hanno una forza retorica, una intensità che è stata solo raramente testimoniata (che io sappia, dal solo Garboli), ma che è molto nota. Stranamente la loro qualità, almeno per quel che riguarda le conferenze qui raccolte, è rimasta quasi perfetta-

mente conservata sulla carta, ed è anche perciò che questa pubblicazione si presenta come un fatto particolare rispetto alla vasta casistica di Barba scrittore.

Per questo mi è sembrato non solo giusto, ma essenziale, aggiungere alle conferenze una parte dedicata appunto agli spettacoli dell'Odin, come per ricreare in simulazione quel particolare effetto che fanno in genere le conferenze di Barba quando accompagnano l'arrivo di una nuova opera dell'Odin in una città: due metà che non si somigliano, eppure si rispecchiano l'una nell'altra.

La "storia dell'Odin" che costituisce la seconda metà del libro è stata dunque pensata come una cronologia-antologia per raccontare in primo luogo la storia *degli spettacoli* di Barba e dell'Odin, e non gli aspetti strategici, politici, estetici, teorici di questo regista e di questo gruppo teatrale, aspetti che pure hanno tanto colpito l'immaginazione degli ambienti teatrali e non.

È stata così pensata sia per il rapporto con le conferenze, sia perché spesso ci si dimentica che il motivo dell'interesse per l'Odin, ancora vivo dopo quasi trentacinque anni di vita, trova il suo fulcro negli spettacoli, e non nella capacità di durata del gruppo, o nella unicità di questi trentacinque anni di vita. L'Odin è interessante perché i suoi spettacoli sono non solo interessanti, ma particolarissimi.

Non lo è, ma può sembrare facile raccontare lo stile, l'aspetto complessivo, il sapore generale di questi spettacoli. Ma certamente non è facile motivare la peculiarità o l'intensità della loro influenza: il motivo per cui non è poi così strano che siano seguiti da gruppi di spettatori particolarmente od anche ossessivamente fedeli.

Sono spettacoli che non raccontano una storia, ma di storie ne intrecciano tante: sono fatti come una medusa, o meglio come un polipo velenoso, sempre con qualche scena che riunisce tutti gli attori e tutti gli intrecci, ma con le diverse storie raccontate dai singoli che si allungano e si ritraggono nelle diverse parti dello spettacolo, come tentacoli. Sono spettacoli senza unità narrativa, nei quali le parole sono pesanti e spesso slegate tra loro. Per molti spettatori restano parole incomprensibili anche quando sono dette nella lingua del posto. Per molti altri, poetiche: come bolle che salgono faticosamente alla superficie, non come una realtà che si mostra – chiara, compiuta e offerta – su un palcoscenico.

I costumi, le luci non danno quasi mai l'impressione di un nitore professionale. Lo spettatore si trova nelle condizioni di dover decidere da solo se questo avvenga per creare un effetto particolare, per incuria, per indifferenza, per incapacità a collaborare con i professionisti del teatro, o per una gerarchia di priorità differente.

Sono spettacoli di grande virtuosismo d'attore. Adesso, che gli attori di più vecchia data non sono più giovanissimi, all'aspetto di forza persino acrobatica di un tempo si è sostituita una intensità concentrata, fatta di gesti trattenuti e di improvvisi scatti, come se i larghi segni nello spazio di un tempo se ne stessero ora compressi a guizzare sotto la pelle degli attori. Gli attori entrati all'Odin in tempi relativamente più recenti, sono "virtuosi" in senso più stretto e assai diverso, perché sono in primo luogo musicisti. Gli spettacoli dell'Odin, infatti, sono sempre stati, e sempre più sono, caratterizzati da una sonorità continua - canto, voci e rumori - codificata e fissata come le partiture fisiche, in genere di grande effetto.

Inoltre, gli spettacoli dell'Odin sono quasi sempre per un numero limitato di spettatori, e plasmano uno spazio scenico di fatto sempre simile, ma ritrovato e ricreato ogni volta come se fosse interamente nuovo: un cerchio, un rettangolo o un ovale abitati dagli attori, intorno a cui si affacciano i sessanta o centoventi o centonovanta spettatori previsti.

Sono spettacoli che agli inizi degli anni Settanta hanno segnato un solco ed una svolta nel teatro. Probabilmente a causa della loro apparenza così dissimile dal teatro imperante, per la loro qualità emotiva e intellettuale, e per la inconsueta efficacia degli attori. In parte anche perché, a differenza del solito, sono spettacoli in cui non c'è spazio per la noia.

La noia: non sto usando una parola da salotto. La noia è una delle esperienze teatrali più frequenti e più intense. La sua assenza può sbalordire come un prodigio.

Barba costruisce i suoi spettacoli come una catena di colpi di scena, il cui moltiplicarsi senza requie può provocare, alla fine, una vera scossa in chi guarda. Negli spettacoli dell'Odin il godimento di una bella scena, di un bel canto, di una bella commozione è, spesso, spezzato dal regista, che già trascina chi guarda in un'altra scena ed in tutt'altra situazione. Si determina, così, la peculiarità segreta del loro impatto: sono spettacoli che permettono ai loro spettatori di contemplare, e di sentirsi crescere dentro linee di pensiero parallele, intrecciate,

contrapposte; e realtà che si rovesciano all'improvviso nel proprio contrario.

Permettono, per la loro particolare composizione, di vedere più realtà contemporaneamente, o, se si preferisce, di avere l'esperienza fisica di più realtà e di più spiegazioni della stessa realtà nello stesso tempo. A raccontarla bastano poche parole, ma è una esperienza concreta e piena di ramificazioni, intellettuali ed emotive. Per chi guarda è una sensazione di tipo molto particolare, che appartiene al novero delle emozioni o esperienze private. Sono spettacoli che riguardano fortemente i loro spettatori.

Per questo vederli è un piacere; e può diventare, e per qualcuno è diventato, addirittura un bisogno.

Per raccontarli, è stata scelta la forma dell'antologia, e sono stati privilegiati brani che in qualsiasi modo riflettono l'impegno, in chi scriveva, di dar conto di un fenomeno nuovo, o particolare. Questo ha voluto dire che sono stati privilegiati i racconti di persone che questi spettacoli li hanno amati: stranamente, infatti, quando uno spettacolo non piace o non viene capito, assai difficilmente determina un impegno serio di testimonianza da parte del critico. Sono state le persone commosse, turbate, o scosse quelle che hanno cercato anche un modo diverso di scrivere di teatro, e sono quelle di cui qui si sente la voce. Ma bisogna tenere presente che quasi tutti questi spettacoli hanno anche suscitato, al loro apparire, diffidenza, giudizi negativi, indifferenza, fastidio, talvolta una più o meno garbata irrisione.

Un tema che è necessario affrontare esplicitamente, vista anche l'età di coloro che hanno lavorato alla redazione di questo volume, è: l'Odin e i giovani.

Cosa hanno visto i giovani, gli spettatori ventenni dell'Odin degli inizi, sul finire degli anni Sessanta, o nell'esplosione dei Settanta? Molte delle risposte a questa domanda (la visione di un teatro nuovo; spettacoli che mettevano in gioco le emozioni di attori e spettatori in modo infinitamente più forte del solito; lo spazio scenico differente; l'abilità tecnica; la profondità e la diversità) dimenticano un dato essenziale: gli spettatori, allora, vedevano coetanei.

Vedevano un gruppo di attori giovanissimi, e un regista poco più vecchio di loro: coetanei, non troppo diversi dai gio-

vani che guardavano, se pure sembravano essere già riusciti a catturare un segreto.

Anche da questo, dall'aver visto una giovinezza simile alla loro, ma capace di scardinare le regole e le consuetudini del teatro, nacque la spinta, così forte in quegli anni, a costruire innumerevoli piccoli teatri che riproducessero quel calore e quella ribellione sperimentati negli spettacoli dell'Odin.

Gli spettatori ventenni di oggi sanno chi è l'Odin: un mito già per la generazione precedente.

Ricordo il racconto di uno dei miei studenti. Da bambino, disse, quando andava a dormire da una zia, si trovava di fronte un manifesto in bianco e nero, pieno di figure strane: su una distesa, si vedeva una donna sui trampoli con una maschera bianca, gli occhi e le labbra truccate, un vestito dalle molte balze, un foulard bianco che le pendeva dal viso e lunghi capelli di pelliccia. Dietro di lei, c'era una ragazza vestita "alla Chaplin", con un'espressione sbalordita. Accanto, un uomo sui trampoli, in veste elegante e papillon, valigie e trucco stranissimi. Intorno a loro, spettatori, adulti e bambini, dall'aria esotica. Il manifesto era appeso di fronte al suo letto, e la sera lo fissava, affascinato ed impaurito, senza sapere di chi si trattasse. La zia, a cui finalmente aveva chiesto, aveva risposto: "Attori. GRANDI attori". Arrivato all'università, si era trovato di fronte le stesse strane figure della sua infanzia che lo fissavano inaspettatamente da un libro sull'Odin Teatret.

Deve essere difficile, per i giovani spettatori dell'Odin degli anni Novanta, trovarsi in una situazione rovesciata rispetto alla generazione precedente: e vedere e ammirare la ribellione, la capacità di cambiare di un gruppo di persone che ha l'età dei loro padri. È facile, credo, in questi casi, sentirsi in una sacca della storia. In uno specchio d'acqua piena di inquietudine, ma senza correnti.

Per questo era interessante e forse utile che proprio questi spettatori sfasati ripercorressero con i loro occhi e la loro sensibilità la storia non solo teatrale di quegli anni. Potevano essere loro, spettatori irrimediabilmente tardivi, un utile tramite fra un teatro di cui pure sono stati testimoni e lettori ancora più lontani.

L'antologia-cronologia sugli spettacoli e sull'attività dell'Odin Teatret che qui sto introducendo, è stata messa insieme da un gruppo di studenti nati per lo più tra il 1972 e il 1976. Gli anni su cui hanno lavorato sono, per loro, gli anni

di subito-prima, anni che quasi li riguardano, ma che pure possono essere profondamente sconosciuti.

Così è iniziato il lavoro: non simile a quello di chi vuole parlare di una individualità teatrale che condiziona il presente, ma simile piuttosto a quello di un gruppo di ragazzi partiti alla ricerca non solo di chi è Barba, ma anche dell'ombra di una storia recente, artistica e non, abbastanza estranea da essere sconosciuta, e abbastanza prossima da proiettarsi ancora sulle loro vite. Come chi parte a caccia dei propri antenati, e li riscopre dentro di sé e davanti a sé.

Dell'Odin e di Barba, tutti loro hanno visto qualche spettacolo, o ascoltato qualche conferenza. Ma Eugenio Barba rimane comunque, ai loro occhi, una entità estranea, nella piena maturità artistica, vicina alla vecchiaia. E l'Odin Teatret è per loro un gruppo che, per quanto forte sia stato il suo impatto, sarà sparito quando loro saranno nell'età matura.

Un gruppo che riesce a raggiungere i trent'anni di vita appare, e specie ad occhi tanto giovani, simile più ad un monumento che ad un organismo vivente. Eppure doveva diventare familiare e vulnerabile come solo può essere un oggetto di studio.

Inseguire la storia dell'Odin è stato quindi, per questi curatori poco più che ventenni, in primo luogo andare a caccia delle difficoltà iniziali, della fragilità scomparsa, della lontana vulnerabilità di un teatro ora, e da parecchi anni, celebre.

Una nuda cronologia, simile a quelle che si possono trovare nei prontuari che si pubblicano ad ogni fine anno, costituiva il testo di una delle scene più dense e coinvolgenti di *Talabot*, lo spettacolo dell'Odin del 1988, a vent'anni dal '68. Era un elenco di nomi, di guerre, di stragi, di colpi di stato, di occupazioni violente, politici assassinati, persone che per ribellarsi si sono bruciate vive, in Asia, in America, in Europa, di suicidi. Ogni fatto era lanciato come una foglia al vento, che la vita d'ogni giorno rischia di disperdere.

Da questo ricordo è venuta l'idea, meno evidente, più traballante, forse feconda, di questa nostra storia dell'Odin. Poco evidente, traballante e feconda come è sempre ogni prima approssimazione.

Per ritrovare una immagine "giovane" e vulnerabile dell'Odin Teatret, per spogliarlo della nuova monumentalità che la lunga celebrità gli ha imposto, era infatti necessario inse-

rirlo in un contesto. Fra i tanti possibili, si è scelto il contesto meno teatrale: quei pochi avvenimenti (è sempre impressionante capire quanto pochi siano) che condizionano realmente le vite individuali.

Alla fine, il lavoro è diventato l'intreccio di due fili paralleli, ma di ben diversa articolazione: il filo della storia dell'Odin e dei suoi spettacoli, osservato da vicino, con minuzia e dettagli, e il correre parallelo della storia nel mondo, limitato a un paio di cronologie e qualche squarcio. Non è una ricostruzione storica, e non si è quindi tentato né di fare raccordi, né di rendere meno incongrua la presenza di questi brevi flash "dal mondo".

Dettagli: talvolta importanti, altre volte incongrui, che si erano venuti evidenziando durante il corso del lavoro, come una serie di primi piani non giustificabili attraverso la logica del racconto, eppure sentiti come ineliminabili: la presenza di divinità feroci nella nostra storia recente, per esempio, che si manifesta attraverso suicidi e omicidi a carattere religioso. Oppure il gesto di Jan Palach. La compravendita degli organi. La storia di alcuni paesi, come la Polonia, che per Barba è stata molto importante. La storia del Vietnam. La storia di Allende.

Avvenimenti di questo tipo sono come schegge acuminate, sono le frecce della storia: realtà talvolta più atroci e più intollerabili, oppure semplicemente più vicine delle altre, ma non necessariamente, e non sempre clamorose, che però sono in grado di ferirci – chi sa mai perché proprio quelle e non altre? – e di alterare i nostri mondi privati.

L'Odin non è il Living. I suoi spettacoli non sono spettacoli manifestamente politici. Sono spettacoli in cui però ritornano ossessivamente alcuni fili e alcuni sapori. Regime, repressione e morte, per usare le parole degli studenti-redattori.

Credo che il valore politico e interiore degli spettacoli dell'Odin dipenda dal fatto che, nel guardarli, ognuno di noi riprova e riconosce il dolore provato nel momento in cui è stato colpito da alcune delle frecce appuntite che provengono dalla storia in cui viviamo. Non necessariamente sono le stesse che hanno toccato Barba e i suoi compagni. Ma noi – contemplando le loro ferite – possiamo ritrovare la memoria delle nostre.

Così, in questa antologia, quelle che originariamente dovevano essere ricostruzioni di contesti storici hanno finito per

trasformarsi da cronologie inevitabilmente incomplete in qualcosa d'altro, in una scelta soggettiva di brevi immagini frantumate: frecce della storia. Immagini scollegate, arbitrariamente scelte, storie mozzate e incomplete, talvolta quelle a cui reagisce il ricordo collettivo, e talvolta, invece, motivate solo da soprassalti della memoria in fondo privati: come quelle, che potranno apparire persino pretestuose, sulle "divinità feroci".

Ricapitolano tutto ciò che di più importante è accaduto, a partire dal '64, negli anni della vita dell'Odin Teatret? Certamente no. Né svelano ciò a cui pensava Barba nel fare i suoi spettacoli – il loro possibile sottotesto politico.

Sono invece una ricostruzione a posteriori, da spettatori, solo per ridare un sapore, non certo per tentare una impossibile ricostruzione della psicologia o dei turbamenti di un regista.