

MATERIALI (3)

Il morso dell'Odin

Disegno da *Ferai* di Iben Nagel Rasmussen (1969); Fabrizio Cruciani (1989), Ferdinando Taviani (1994), Nicola Chiaromonte (1969), Claudio Meldolesi (1979) parlano della reazione degli spettatori al morso dell'Odin.



Immagine 3 – Un disegno dello spettacolo *Ferai* (1969-1972), dell'attrice Iben Nagel Rasmussen (OTA, fondo Odin, serie Performances, sottoserie Perf-A, b.17).

Quasi tutti gli interventi radunati in questo terzo gruppo di «materiali» si aggirano intorno a Ferai, che è stato, per molti degli studiosi raccolti intorno a questa rivista, lo spettacolo dell'innamoramento. Sono materiali che riguardano un problema centrale nel parlare dell'Odin: il lavoro dello spettatore. Alcuni studiosi raccontano il passaggio da una emozione di spettatori a un modo diverso di confrontarsi con il teatro del loro tempo, e con la storia. E, naturalmente, con l'Odin, l'orizzonte lavorativo e l'ambiente di cui questo teatro è stato una porta.

E un attore? Può un attore essere spettatore dei suoi compagni in scena? E, in questo caso, che vede?

* * *

Fabrizio Cruciani

Sulla «zona di riconoscimento» dello spettatore

1989

[Trascrizione di una conferenza all'Aquila, 5 aprile 1989, all'interno di un «progetto ISTA» organizzato da Ferdinando Taviani, che comprendeva lo spettacolo Talabot e una serie di incontri e conferenze. La prima sessione dell'ISTA era stata nel 1980. L'incontro di Cruciani e di Taviani con l'Odin era avvenuto dieci anni prima.

Come tutte le trascrizioni, anche questa, prima di essere pubblicata, ha subito un rimaneggiamento a favore della leggibilità. In questo caso minimo, perché

Cruciani parlava con la stessa annodata precisione con cui scriveva. L'originale è conservato presso gli OTA, fondo Odin, serie Environment, b. 11].

La prima volta che ho visto uno spettacolo dell'Odin è stato esattamente venti anni fa, alla Galleria d'Arte Moderna, a Roma, nel 1969 [*sic!*]. Si trattava di *Ferai*. Il ricordo più netto è quando, alla fine, sono uscito e mi sono trovato sulla scalinata della Galleria con alcuni amici – tra cui il vostro professore, Taviani, naturalmente – e mi sono trovato a dire con sicurezza, direi con estrema sicurezza, come era stato lo spettacolo. Quale fosse la storia, il significato, il valore.

E questi miei amici avevano visto uno spettacolo assolutamente diverso dal mio, con tutt'altri valori, storia o senso. A dir la verità a me non era neppure piaciuto molto. Loro avevano letteralmente visto cose diverse, cose che io non avevo visto.

Non era normale. Quando andavo a teatro, di solito, quello che pensavo alla fine dello spettacolo coincideva, più o meno, con quello che pensavano gli altri.

La situazione si è ripetuta ogni volta che sono tornato a vedere l'Odin. Vedevo delle cose e le giudicavo, vedevo cose che non avevano nessun riscontro, o forse solo qualcuno, poco, rispetto a quello che vedevano gli altri.

Esperienza dopo esperienza mi sono dovuto porre la domanda: ero cretino, e sognavo di vedere cose che non c'erano, o era una situazione comune a tutti, oggettiva, di cui era necessario tener conto?

Per la precisione, il problema mi si poneva così: lo spettacolo è una realtà oggettiva, la mia esperienza di spettatore è un'esperienza soggettiva. La relazione tra la mia esperienza soggettiva e l'oggettività dello spettacolo *deve* avere una zona di giustificazione, un luogo in cui la mia soggettività di spettatore cessa di essere arbitraria.

Nessuno di noi studiosi riesce a separare davvero le proprie esperienze di spettatore da quelle che ha con i libri. Anche per me è così, e mi viene spontaneo fare un parallelo tra le due esperienze. Che mi succede quando studio?

Leggo un documento. Mi trovo di fronte a dati oggettivi: cosa dice, di cosa tratta, che valore ha. Poi ci sarà la mia interpretazione, o quella di qualche altro studioso. Una interpretazione nuova può cambiare il valore di un documento. Ma non può essere un'invenzione, deve basarsi su qualcosa di oggettivo.

Ma nel caso dello spettatore che vede uno spettacolo (soprattutto se ne dà un giudizio che non è affatto uguale a quello degli altri, anzi, che vede uno spettacolo *diverso* da quello che vedono gli altri), qual è l'equivalente dell'oggettività, degli argini di concretezza?

Prima di vedere gli spettacoli dell'Odin le cose mi sembravano abbastanza chiare: esisteva la critica, gli studi sui testi teatrali, quello che si riusciva a sapere degli attori e dei registi. Il tutto formava una specie di alveo dentro il quale stabilire dei confronti. Simile alla storia degli studi.

Quando ho visto *Vita di Galileo* di Strehler, per esempio, la situazione era semplice. Certamente avevo reazioni soggettive, interpretazioni mie, però una larga parte delle mie reazioni avevano una relazione con quello che dicevano gli altri. Perché? Perché Strehler era conosciuto, o meglio, era riconosciuto secondo poetiche,

schemi e modi di lavorare con gli attori che rientravano in una certa logica. Io, come spettatore, agivo come lo studioso di fronte a un documento del passato, funzionavo allo stesso modo. La mia soggettività determinava uno scarto rispetto a un complesso di giudizi già dati, in cui però sostanzialmente mi riconoscevo anch'io.

Con gli spettacoli dell'Odin non funzionava così.

In parte perché la critica teatrale non era a suo agio di fronte a essi. Ma soprattutto perché questi spettacoli non si inserivano in alcun contesto che già conoscevo. Di fronte all'Odin non mi si permetteva, come spettatore, di operare il normale processo della conoscenza che consiste per il 70, 80% nel riconoscere quello che uno già sa, vedere quello che ci si aspetta di vedere – e poi per il 30, 20% nella variante, nello scarto, che rende unico quel determinato spettacolo.

Di fronte agli spettacoli dell'Odin questa zona di riconoscimento ci era tolta da sotto i piedi.

Mano a mano che ho studiato il teatro del Rinascimento, ho maturato la convinzione che pensare al documento storico come a un documento *oggettivo*, come a uno spazio di sicurezza, in realtà è puro pregiudizio e arbitrio. Ora non sto qui a spiegare in dettaglio, ovviamente, ma passo direttamente ai risultati: il documento non è il dato oggettivo da cui partire, è invece un punto finale, il risultato del percorso di ricerca che lo studioso fa rispetto a un determinato evento. È soltanto alla fine del percorso di studio che quella particolare descrizione della processione o quella descrizione dello spettacolo diventano realmente documento dello spettacolo. Il percorso di studio ha costruito quella che chiamo «zona di riconoscimento». La «zona di riconoscimento», sommata alla «zona di conoscenza», fanno sì che la mia descrizione di un documento possa essere un oggetto di conoscenza trasmissibile ad altri.

Come spettatore dell'Odin mi si è posto il problema di cercare un meccanismo analogo: trovare la «zona di riconoscimento», lo spazio oggettivo che mi permette di comunicare con gli altri. Ovvero quella zona che mi permette di parlare delle mie reazioni soggettive facendomi capire da chi ha reazioni soggettive diverse.

Questa «zona di riconoscimento» non l'ho trovata in una teoria, nel confronto con altri spettacoli, o ricorrendo a ciò che gli altri dicevano di quello spettacolo. L'ho dovuta cercare, e l'ho trovata in qualcosa di diverso: nella continuità. Nel fatto di vedere e rivedere più e più volte lo stesso spettacolo, e più e più volte spettacoli diversi dello stesso gruppo. E nel sapere che anche altre persone, con cui sono in contatto, hanno visto gli stessi spettacoli, con la stessa continuità. È l'accumulazione delle reazioni soggettive che, a un certo punto, fa fare un salto e si trasforma da quantità a qualità. Si costruisce un tessuto, realmente un tessuto, di relazioni che non sono personali, ma passano attraverso la consapevolezza di un'esperienza comune.

Vedere e rivedere così tante volte uno spettacolo, e così tanti spettacoli di un gruppo teatrale, diventa l'analogo del percorso di ricerca per lo studio di un documento.

Se posso parlare degli spettacoli dell'Odin anche a chi non li ha visti è perché ho alle spalle la forza del rapporto con altre persone che li hanno visti. Posso far

riferimento a esperienze che sono state condivise, e così da soggettive sono diventate oggettive.

È qui che si costruisce la possibilità di essere davvero *spettatore*. Spettatore è colui che guarda, d'accordo, ma che guarda cosa? e che cosa significa guardare? Guardare significa vedere qualcosa che è fuori di noi. Ma inserendolo necessariamente dentro categorie che sono già al nostro interno.

Nessuno di noi vede la realtà così com'è. Tutti vediamo la realtà in rapporto ai modi, agli schemi, al pre-conosciuto che è dentro di noi.

Questa relazione tra le categorie pre-formate, tra il modo di guardare e l'oggetto osservato, è quello che chiamo «vedere». Vedere uno spettacolo comporta, a mio avviso, lo stesso tipo di problema.

C'è una zona che ci appartiene, interiore, fatta di categorie pre-costituite. Entra in rapporto con un oggetto esterno. L'unica cosa che consente una reale libertà allo spettatore è, in realtà, il fatto di individuare questa zona di categorie pre-costituite, presente nel nostro modo di guardare al nuovo.

Non mi sono mai sentito veramente libero di guardare un oggetto che mi fosse totalmente estraneo. La libertà di *vedere*, realmente, un oggetto mi si rivelava soltanto quando con questo oggetto ero già in rapporto, quando possedevo quel che ho chiamato «pre-costituito» e che mi serviva a costruire una zona di riconoscimento verso lo spettacolo, o verso l'oggetto esterno, che mi consentiva di vedere quanto di diverso quel determinato spettacolo, o quello specifico oggetto mi procurava.

È soltanto questo quel che volevo dirvi: lo spettatore acquista la sua libertà, secondo me, guardando il nuovo, nel momento in cui costruisce dentro di sé, una quantità di «zone di riconoscimento» rispetto all'oggetto. E questa è l'unica ancora di fuga e di apertura verso ciò che ancora non si conosce.

Non si è liberi di conoscere, e cioè di vedere, uno spettacolo se non si è saldamente ancorati a qualcosa che è dentro di noi, che è in relazione con l'oggetto verso il quale ci poniamo e che permette di conoscere il nuovo.

Il lavoro dello spettatore può essere proprio la conquista della capacità di riconoscere quel che c'è di diverso, ma questa libertà è tanto più ampia quanto più si sono costruite costrizioni, pre-relazioni rispetto allo spettacolo che si sta guardando.

Detto in una battuta: uno spettacolo è tanto più ricco e dà tanta più ricchezza quanto più lo spettatore si è arricchito prima di guardarlo.

È un documento raro, perché Cruciani, pur essendo uno dei fondatori dell'ISTA, pur avendo partecipato a tutte le sue sessioni fino alla morte, nel 1992, e pur essendo uno spettatore senz'altro abituale dell'Odin, ha scritto pochissimo dell'ISTA e per quel che ne sappiamo mai dell'Odin.

Ci sono spettatori che sono rimasti del tutto indifferenti agli spettacoli dell'Odin. Ci sono spettatori che li hanno detestati. Ci sono spettatori che se ne sono innamorati.

Per i suoi cinquant'anni, l'Odin ha dato vita a un evento nuovo formato da un montaggio di vecchi frammenti. Vedevamo gli attori entrare in scena mano a

mano che arrivava il momento in cui ciascuno di loro era entrato nell'Odin. Così accadeva anche per noi spettatori, quando ci trovavamo di fronte ai canti, ai suoni, alle azioni del primo spettacolo dell'Odin che ciascuno di noi aveva visto. È un momento che conserva un peso nella memoria, il momento del ricordo del morso dell'Odin.

Quello che qui ci interessa non è la storia privata, di un gruppo di studiosi. Ci interessa invece un incrocio tra studi ed esperienze di teatro: la «funzione Odin» per gli studi.

Il morso dell'Odin ha aperto porte nuove nella mente di un gruppo ben definito. Forse, come suggerisce Cruciani, proprio perché era un gruppo, uso a scambiarsi riflessioni.

Con gli spettacoli dell'Odin, affiora un problema che è proprio del teatro in generale: quello della visione soggettiva dello spettatore. A Cruciani – per il quale il legame tra l'atto di osservare un documento e quello di guardare uno spettacolo non era cerebrale, ma di sangue – interessava invece il problema dell'oggettività, da lui individuato nell'atto del rivedere, e nella visione condivisa. Da questi usi sono venuti, ad alcuni, una scoperta e un difetto: la passione teatrale. Testimonianze scritte con calore vero, ma spesso ritenute eccessive. Non stiamo parlando di tutti gli studiosi, o dei più importanti dell'Odin, ma di un gruppo preciso: quella che stiamo raccontando è la storia del «nostro» Odin, più che la storia dell'Odin.

Forse la specificità delle persone raccolte intorno a questa rivista, è stata usare l'Odin per poter vedere problemi e temi nuovi. Attraverso l'Odin, videro in primo luogo un modo diverso di essere studiosi, sia scrivendo del teatro che entrando in contatto con realtà teatrali anomale.

Probabilmente la persona che ha espresso tutto questo in modo più meditato, benché criptico, è stata Claudio Meldolesi, che, in una lettera a Barba del 28 ottobre 1984, scritta dopo un incontro per festeggiare al modo dell'Odin i vent'anni del proprio teatro, spiega come questa sia stata per lui l'occasione non solo per visitare per la prima volta la casa dell'Odin, ma anche per capire meglio «cosa vuol dire per noi studiosi farsi parenti dei teatranti: un dato essenziale di identità»¹. La definizione di Meldolesi, «farsi parenti», è di grande importanza.

Cruciani ha conosciuto il gruppo danese nel 1970 (e non nel '69, come afferma) dopo aver visto a Roma lo spettacolo Ferai. Fa parte, come racconta, di un gruppo di studiosi relativamente giovani, formato da Taviani, lui stesso, Clelia Falletti, Franco Ruffini e in un secondo momento Nicola Savarese. Sono tutti allievi di Giovanni Macchia, ma sono stati riuniti da Ferruccio Marotti e da Alessandro d'Amico per l'ambizioso progetto di una raccolta in molti volumi di documenti sul teatro italiano dal Medioevo al Novecento (non testi: ma documenti inerenti a trattatistica, tecnica, scenografia, sociologia). Il progetto alla fine non viene realizzato, perché la casa editrice Mondadori interrompe i finanziamenti

¹ Meldolesi a Barba, 28 ottobre 1984, OTA, fondo Odin, serie Environment, b. 4.

necessari per un lavoro che si prospetta incredibilmente lungo. Però si è intanto creato un vero e proprio «gruppo», che condivide per qualche anno anche uno studio, in via delle Isole Pelagie. Un gruppo senza soldi, e ancora senza grandi qualifiche e certo senza poteri accademici, accomunato da un modo diverso di studiare lo spettacolo, alla cui base, prima ancora come territorio comune che come campo di ricerca, c'è il teatro della rivoluzione di inizio Novecento, a partire dagli studi di Ferruccio Marotti su Craig.

Il gruppo di studiosi italiani (che spesso si riferisce a se stesso come «gruppo delle Isole Pelagie», e, più tardi, quando lo studio non esisterà più, «gruppo di Teatro e Storia») è contraddistinto da un particolare interesse per le tecniche teatrali in senso lato, e per il teatro diverso dal puro mestiere. L'incontro con gli spettacoli di Grotowski e di Barba, avvenuto attraverso Marotti, è un elemento di catalizzazione: esplicita quel che viene da loro cercato nella storia del teatro. Tanto più a partire dal momento in cui il legame con questi due grandi teatri si coniugherà all'incontro con quel mondo inquieto e ben poco visibile che sarà chiamato «terzo teatro».

Marotti ha visto Ferai nel '69, alla Biennale di Venezia, dove ha fatto anche una lunga intervista a Eugenio Barba, a Torgeir Wethal e a Else Marie Laukvik. Qualche mese dopo, Ferai arriva a Roma, tutto il gruppo «delle Isole Pelagie» vede lo spettacolo, e l'Odin diventa un punto di riferimento comune. Una studentessa di Roma (Angela Paladini) chiede di andare a Holstebro per seguire le prove dello spettacolo in formazione, il futuro Min fars hus, e nasce l'idea di un libro sul teatro danese, inizialmente pensato a cura di Marotti. L'autore sarà invece Ferdinando Taviani. È il libro dell'Odin, pubblicato presso Feltrinelli nel 1975 (la terza edizione ampliata è dell'81).

Min fars hus (1972-1974) va nel '72 a Venezia, poi gira l'Italia. Nel settembre 1973, Taviani, insieme ad Alessandro d'Amico, riesce a portare per cinque repliche lo spettacolo a Lecce, nella cui università insegnano entrambi. È presentato come parte di un seminario, in modo che l'università possa almeno in parte finanziarlo. Vengono a vederlo, tra gli altri, il critico Egidio Pani e Franco Perrelli, del CUT di Bari. Anche loro manterranno in seguito un solido legame con l'Odin.

Nel gennaio del '74, l'Odin fa un primo soggiorno in Sardegna, a San Sperate e a Orgosolo. Barba «scioglie» il gruppo, ponendo agli attori, come condizione per rimanere, quella di imparare l'italiano, in vista di una nuova permanenza, questa volta di diversi mesi, di nuovo in Salento, a Carpignano Salentino (da maggio a ottobre). Nel '75 ci sono altri soggiorni in Salento e in Sardegna.

Taviani rimane con l'Odin per quasi tutto il periodo di Carpignano², sia la prima che la seconda volta. Accompagna l'Odin anche in Sardegna. Le permanenze del '74 in Sardegna e in Salento saranno situazioni che non è eccessivo de-

² Sul periodo di Carpignano un riferimento bibliografico poco ovvio è anche Narduccio Rizzello e Walter Petrachi, *Primavera in bianco e nero. Libro fotografico su Carpignano e la sua gente negli anni '70*, Galatina, Editrice salentina, 2011, che contiene un capitolo fotografico interessante.

finire «ai confini del teatro». A Orgosolo c'è l'ultima replica di Min fars hus e i primi baratti³.

Barba chiede a Taviani di entrare a far parte dell'Odin come consigliere letterario.

In questi soggiorni non classificabili secondo canoni tradizionali, l'Odin è accompagnato da giovani teatranti e studiosi. Prende a svilupparsi una pratica di seminari che determinerà una diffusione capillare del modello dei due teatri laboratorio, quello di Barba e quello di Grotowski. Si moltiplicano anche le «dimostrazioni di lavoro» degli attori dell'Odin. Nelle buste d'archivio che racchiudono la rassegna stampa sulle tournée dell'Odin c'è una anomalia: sette buste dedicate all'Italia, il doppio o il triplo di quel che accade per gli altri paesi. L'Italia, in quegli anni, è una tappa diversa dalle altre.

Taviani segue la vita dell'Odin anche per quel che riguarda alcune tournée o soggiorni particolari, come quello del '76 in Venezuela, o come gli incontri di teatro di gruppo immediatamente successivi. L'Odin ha raggiunto l'età forte. È uno dei suoi periodi di maggior influenza, e Taviani ne è corresponsabile. Il gruppo danese è percepito come un nucleo di materia estranea, che piomba dall'esterno con una funzione fortemente destabilizzante. Sfrenato negli spettacoli quanto severo nelle abitudini di lavoro. Nasce una mitologia.

Molti giovani teatri prendono a radunarsi intorno all'Odin come a un satellite-guida, e forse la domanda chiave che li unisce non è più solo «come» fare teatro, ma anche «perché» farlo. È un perché esistenziale e politico insieme. Nelle lettere di questo periodo tra Barba e i giovani uomini di teatro che lo circondano c'è una allegria, e una sorta di condivisione di qualcosa di non esplicitato, ma evidente. La cerchia di persone che ruotano stabilmente intorno all'Odin cambia o si allarga. A quella originale (che va da Franco Quadri a Stig Krabbe Barfoed, da Martin Berg o Christian Ludvigsen a Richard Schechner), se ne è aggiunta un'altra, più interessata a parole d'ordine come «terzo teatro» o «teatro di gruppo».

Nel 1980, viene fondata l'International School of Theatre Anthropology, come progetto personale di Barba e di un gruppo di studiosi, lo staff dei fondatori: Eugenio Barba, Fabrizio Cruciani, Peter Elsass, Jean-Marie Pradier, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, Ugo Volli. A loro, con gli anni, se ne aggiungeranno altri. Inoltre ci sono gli artisti. Nel 1980 sono ancora sconosciuti a Barba, ma alcuni saranno compagni di molte sessioni, e svilupperanno una forte relazione artistica con il regista e poi con l'Odin: Sanjukta Panigrahi, per esempio, con il marito Ragunath e con il loro ensemble di musicisti; la danzatrice di Nihon Buyo Katsuko Azuma; il gruppo balinese diretto da I Made Pasek Tempo. Gli attori dell'Odin per ora sono per lo più assenti dal progetto, ma con il passare degli anni ne diventeranno parte integrante.

³ Cfr. i Materiali (6), pp. 246-254.

Nel 1986, viene fondata, soprattutto a opera di Cruciani e di Meldolesi, la rivista «Teatro e Storia», che si apre con un saggio di Ruffini sull'ISTA e l'antropologia teatrale.

La frequentazione dell'ISTA precisa e definisce quel rapporto, privato, pubblico, di studi, tra teatro pratico e studiosi che aveva cominciato a crearsi a partire dall'inizio degli anni Settanta, dai tempi di Min fars hus e delle permanenze in sud Italia. «Quando vedo i professori dell'ISTA – scrive Julia Varley nel '92 – e in particolare gli italiani, ognuno per conto suo, chiusi nei loro studi, coi loro libri, a leggere, a scrivere, collegati da un filo invisibile e poi fuori nei festival, nelle sale di prova, fra i gruppi di teatro, con le conferenze che sempre più rispettano la presenza viva a teatro, mi sembra facciano parte di un avvenimento unico, da passare alla storia. Immagino gli ambienti artistici mitici, immagino Parigi con Cocteau, Salmon, Picasso, Rodin, Apollinaire, Satie, Modigliani, Braque, Stravinski che si incontrano e si scontrano, che si studiano e si ignorano, ed è come se il fermento dei caffè e delle soffitte di Montparnasse si ricrei in alcune università italiane privilegiate⁴».

A partire dalla metà degli anni Novanta, inizia un altro tipo di appuntamenti, organizzati per lo più a Scilla dal Teatro Proskenion. Questi incontri usano un nome già esistente, «Università del Teatro Eurasiano», e riuniscono Eugenio Barba, Julia Varley, un gruppo di studiosi in gran parte coincidenti con quelli che hanno partecipato a diverse sessioni dell'ISTA, e una quarantina di partecipanti. Dopo un paio di anni, il gruppo di studiosi si stabilizza in quattro nomi: Franco Ruffini, Nicola Savarese, Mirella Schino, Ferdinando Taviani. Gli incontri di Scilla, della durata in genere di cinque-sei giorni, sono diventati per più di quindici anni un appuntamento annuale, molto più ristretto e meno internazionale dell'ISTA, ma, anche per questo, per noi, e forse anche per Barba, importante⁵.

La formula «Università del Teatro Eurasiano» era nata nel 1990. Nel 1993 era stata usata per un appuntamento a Fara Sabina: un lavoro su forme diverse di drammaturgia condotto in parallelo da Eugenio Barba e Sanjukta Panigrahi, dedicato alla memoria di Fabrizio Cruciani, morto nel settembre 1992.

⁴ Julia Varley, *Una candela accesa fra le pagine dei libri*. L'articolo di Julia è stato pubblicato diverse volte. La prima in *Tecniche della rappresentazione e storiografia. Materiali della sesta sessione dell'ISTA*, Bologna, Biblioteca Universale Synergon, 1992, pp. 55-61. Una copia della versione italiana è conservata anche in OTA, fondo Odín, serie Environment, b. 11. Cfr. anche i Materiali ISTA, pp. 336-346.

⁵ L'Università del Teatro Eurasiano si è svolta per lo più in Calabria (a Scilla, per qualche anno a Caulonia, in un'occasione anche a Lamezia Terme), ma qualche volta anche altrove (a Ravenna, per esempio, nel 2006). Nel 2011 si è spostata a Fara Sabina, non più organizzata dal Proskenion, ma dal Teatro Potlach. A partire dal 2012, non sono stati più presenti agli incontri gli studiosi di teatro.

Ferdinando Taviani
Lettera a Roberta Carreri
1994

[Una lettera privata, scritta da Ferdinando Taviani a due attori dell'Odin a cui è particolarmente legato, Torgeir Wethal e Roberta Carreri. Anche Taviani, come Cruciani, parla di Ferai].

Anzio, 31 agosto 1994

Roberta carissima, l'ultima sera a Londrina⁶ restò un discorso per aria, forse val la pena che ti finisca di raccontare. Ti dicevo di quella scena che Torgeir [Wethal] ora fa nella sua dimostrazione⁷, e che per me ha avuto una importanza enorme, dal punto di vista biografico. O si potrebbe anche dire: del mio destino. [...]

Voi ora dove siete? In giro disseminati per l'America Latina, mi ha detto Nicola [Savarese]. Nicola, il giorno che è tornato a Carpignano, che era il 29 d'agosto, è andato a prenderlo a Brindisi Pierò Giacchè, l'ha portato a casa, gli ha organizzato una pastasciutta poi [...] ha pregato Nicola, che proprio non ne aveva voglia, di accompagnarlo a uno spettacolo che alcuni ragazzi di Carpignano facevano in conclusione della Festa de lu Mieru. Nicola obtorto collo accetta. Lo spettacolo è... *Jesus Christ superstar*, testo e canzoni. Persino Cristo in croce, nudo come un povero cristo, aveva però il microfonino a collare perché si sentisse il suo canto sacrorock. Nell'intervallo superstar, un tipo si fa avanti alla ribalta, e dice che Carpignano vuol consegnare una targa a un suo cittadino illustre, che gira il mondo ma vive lì, e ha vinto questo e quel premio. E insomma danno la targa a Nicola, e sulla targa c'è un testo di elogio benissimo scritto (con la consulenza di Piero Giacché). Un bel rientro a casa [...]. Dunque: nel maggio del 1970 venne *Ferai* a Roma. Il primo spettacolo che vidi dell'Odin. Le mani di Else-Marie passarono a pochi centimetri dal mio viso, quando si avviava al suicidio. Lei cantava. Ogni dito di quelle mani vibrava impercettibilmente per il vento interiore. Mani piccolissime, bianche e leggermente arrossate. Avevo 28 anni. Avrei dato gli occhi per quelle mani. Dopo lo spettacolo andammo in una birreria. Mi sedetti accanto a Eugenio. Volevo parlare senza sapere cosa dire. Gli dissi che quello spettacolo mi pareva un rituale. Era una parola che correva molto in quegli anni nei discorsi sul teatro. Eugenio subito cominciò a tempestare che il rituale non c'entrava per niente con il teatro. Che parlare di rituale era fare una grande confusione... Che era tutt'altra cosa. Quando mai uno spettacolo ha a che fare con un rituale?!? Trovammo altri temi di conversazione [...].

⁶ A Londrina, in Brasile, si era appena conclusa l'ottava sessione dell'International School of Theatre Anthropology, dall'11 al 21 agosto, organizzata da Nitis Jacon, Festival Internacional de Londrina. Il tema era «tradizione e fondatori di tradizioni».

⁷ *I sentieri del pensiero*, dimostrazione di Torgeir Wethal da solo, nata nel 1992.

Lo spettacolo mi si era ficcato nella mente (quella che gli indiani, quando indicano *mind*, indicano il cuore). Il mio problema era che non l'avrei più rivisto. I posti erano esauriti da tempo. Mentre il mio principale bisogno era di riviverlo. *Ferai* era lo spettacolo d'eccezione d'un teatro rivelatosi importante che prendeva non più di sessanta spettatori. Era stato a Venezia, era stato a Roma. Andava a Milano peggio che tutto esaurito. Non lo si sarebbe rivisto mai più. In quegli anni non esistevano ancora i seminari più spettacolo che permisero all'Odin di girare fuori dal giro dei teatri e dei festival, nelle università e in posti ancor meno «teatrali». Tanto meno esisteva il giro dei gruppi amici. L'Odin, insomma, non era molto diverso, non molto più abbordabile, per uno come me, della Callas.

Avevamo uno «studio» Marotti, Fabrizio [Cruciani], Franco [Ruffini] e io, a via delle Isole Pelagie. Invitammo lì tutto l'Odin per una cena. Il pomeriggio, dopo una riunione a scuola, vengo a sapere che quel giorno, unica pomeridiana di *Ferai*, s'erano liberati dei posti in quei sessanta non uno di più manco a piangere che potevano vedere *Ferai* (erano sedie, quindi neppure a stringersi!), e Fabrizio, Giancarlo Marchesini (che era uno studente) e non so chi altri avevano rivisto lo spettacolo. Rimasi di merda. Ma come?! E quelli erano gli amici? Nessuno che m'avesse cercato per avvertirmi? «Ma lo si è saputo solo all'ultimo minuto» mi consolava Marotti. Lo sgomento e la rabbia di un bambino... Eugenio credo che abbia visto quella enorme delusione e mi disse che l'ultima sera avrebbe fatto di tutto per farmi rivedere *Ferai*. Andammo Marotti e io, seduti in due su una sola sedia, quella che ci aveva ceduto Eugenio che per quella sera non vide lo spettacolo, una chiappa per uno. La sedia di Eugenio era l'ultima della fila, a un estremo della sala.

Lì, mentre Alkestis faceva la grande scena del suicidio, Admetos restava fermo in una posa statuaria molto bella (*déséquilibre*, ma soprattutto la faccia...) che l'altra volta che avevo visto lo spettacolo mi era sembrata un piccolo gioiello di composizione: come una grande statua là in fondo. Ma quella seconda sera sono seduto lì a mezzo metro dalla statua. E scopro che quella statua sta agendo, fa tutta una scena miniaturizzata. Che solo chi sta lì la vede. Ma se la vede, tutta la sequenza assume un altro senso... perché mentre la donna si suicida, l'uomo non è che la sta a guardare, vive tutta una sua peripezia... In realtà sembra quasi che sia lui a muoverla, con grande sentimento d'amore e grande crudeltà. E allora qual è lo spettacolo se basta cambiar posto per vedere quasi un'altra storia? L'unità dello spettacolo esplose. Di che parliamo, allora, quando parliamo de lo spettacolo *Ferai*? Ci sono tanti spettacoli diversi quanti sono gli spettatori? Ogni attore potrebbe essere preso come un punto di vista e cambiando i punti di vista cambierebbero le drammaturgie?...

Insomma, un montòn di domande che mi ossessionarono anche da un punto di vista teorico per tutta l'estate. Mi portavano a riflettere sul teatro degli attori ottocenteschi. Intuivo un nesso profondo con l'Odin. Ho cercato di scrivervi un saggio per due o tre volte, nel giro di alcuni anni e non ci sono mai riuscito: al di là dell'intuizione del nesso, che a me pareva evidente, non riuscivo ad andare. Ogni volta che ci provavo e riprovavo, buttando via un mucchio di fogli, il legame risultava fumoso, astratto, forzato, artificiale (e proprio questa estate – guarda che

roba! – Mirella [Schino] mi manda il primo abbozzo di un suo scritto e lei la strada che io ho cercato su questo tema per anni senza trovarla, lei l'ha trovata, bella nuova semplice e convincente [...]. L'emozione non è nulla se non muove davvero. Scuotere non serve a nulla, se dopo la scossa uno non risulta spostato. E uno non si sposta senza un lavoro per trovare e prepararsi un altro posto. Per chi lavora con i libri e la scrittura l'impatto con un teatro che ti scuote svanisce nel nulla se non si trasforma in un modo diverso di stare nei libri e con la scrittura [...].

Più in fondo c'era il fascino di quella persona [...]. Nell'Aula Magna di Lettere ci fu una conferenza di Eugenio con domande e risposte. Accanto a Eugenio sedevano Torgeir ed Else Marie. Parlò Eugenio. Allora era molto polemico e tagliente, quando parlava. Poi le domande. Uno studente chiese quale fosse l'avvenire del Teatro, che cosa pensassero potesse essere il teatro nel nostro tempo. Rispose Torgeir. Disse alcune cose di quel che lui immaginava sarebbe successo dopo *Ferai*. O meglio: come fosse poco prevedibile il futuro dell'Odin, che lui era lì in quello che faceva e non poteva chiedersi che cosa avrebbe fatto l'Odin in futuro.

Magari ci fu un difetto di traduzione, nel modo, cioè, in cui venne riferita a Torgeir la domanda dello studente. Ma a me lasciò allibito. Tutti si parlava in generale del teatro, dei destini e della funzione del teatro nella società, del futuro del teatro. Ed ecco che quell'attore, come se niente fosse, sembrava non capire neppure l'astrazione e la generalità «Il Teatro», non ne teneva conto alcuno, e rispondeva in base all'unica cosa concreta: il suo teatro.

I problemi de «Il Teatro» per lui non esistevano.

Forse perché non esiste «Il Teatro»?

Lo so che tutto questo è ingenuo, e detto oggi fa pensare: eravate a quel punto? Così scemi? Forse. Ma benedetta scemenza e ignoranza se ha permesso l'esperienza d'un cambiamento del modo di pensare tanto forte! Bisogna partire da molto indietro, forse, per capire davvero che cosa sia un balzo in avanti [...]. Così, quando oggi Torgeir mostra come si miniaturizza un'improvvisazione e fa quel che faceva – o pressappoco – alla fine di *Ferai*, io mi sento seduto ancora lì, con solo mezza chiappa sulla sedia, eppure senza avere nessuna nozione di chiappe, di teste, di sedie ed essendo tutt'occhi.

«Crescendo negli occhi» come dice Pirandello, o meglio: La Figliastra [...].

È forse uno dei più bei racconti sull'Odin di Taviani, che pure sull'Odin ha scritto tanto. Non è solo per questo che l'abbiamo scelta, quanto per la capacità di spiegare in modo semplice, e in poche righe, il cambiamento nello studioso-spettatore, e la sua capacità di aprirsi a idee nuove perfino approfittando di un (probabile) equivoco.

Nicola Chiaromonte
Il teatro di Eugenio Barba
 1969

[Le due recensioni di Nicola Chiaromonte che ripubblichiamo sono state un evento. Sono interessanti, in questo contesto, anche perché finalmente si tratta di

uno spettatore di Ferai colpito, interessato, attento, che però non rimane legato all'Odin. Chiaromonte (1905-1972), era un giornalista, pensatore politico, critico. Ha scritto articoli di critica drammatica sul «Mondo» di Pannunzio (1953-1966) e su «L'Espresso» (1968-1972). Il volume Scritti sul teatro, pubblicato da Einaudi nel 1976 è introdotto da Mary McCarthy. Nel 1997, il premio Nobel per la letteratura Czesław Miłosz dedica a Chiaromonte una voce del suo Abbecedario: «Un nome che si è sempre associato alle mie riflessioni sulla grandezza. Ho conosciuto molte persone celebri, ma ho sempre tenute accuratamente distinte celebrità e grandezza [...] Nicola e Silone sono gli italiani più grandi che io abbia conosciuto». Era un intellettuale di grande rilevanza, in Italia e non solo, militante antifascista durante il ventennio e la guerra, non legato a nessun partito politico, una voce inquieta e influente.

Quelle di Chiaromonte non sono recensioni negative, anzi, ma sono articoli di discussione. Il secondo, in particolare, discute uno spettacolo che ai suoi occhi si presenta certamente come uno «splendido» esempio di teatro, ma anche come possibile modello, insieme a Grotowski, per un teatro diverso. Nuovo. Inusuale è anche il fatto che Chiaromonte dedica due recensioni, apparse a distanza di una settimana, allo stesso spettacolo. I due articoli sono apparsi entrambi ne «L'Espresso», il primo il 12 ottobre 1969, con il titolo Il teatro di Eugenio Barba. Euripide sbarca a Copenaghen, il secondo il 19 ottobre 1969, con il titolo Il discepolo italiano di Grotowski].

I – «L'Espresso», 12 ottobre 1969. Venezia. Per chi sia andato insistendo da anni che non c'è vero teatro se non c'è comunità di vita e di intenti; che per fare teatro, una volta che ci siano un drammaturgo, degli attori, un regista capace di stimolare e guidare, bastano quattro tavole e quattro stracci; ma che, d'altra parte, un teatro siffatto, oggi è necessariamente un teatro per pochi; per chi la pensi così, diciamo, l'esempio offerto da Eugenio Barba, seguace italiano di Grotowski che opera in Danimarca, con la «libera interpretazione collettiva» di *Ferai* di Peter Seeberg, rischia di essere persino troppo persuasivo. Ecco, si è tentati di dire, la strada sulla quale deve oggi avviarsi il teatro; ecco il principio – soltanto il principio, ma serio – di quel teatro contemporaneo davvero del nostro modo di sentire di cui finora non si riusciva a indicare altro che la necessità.

Teatro ascetico, quello di Barba, nel senso molto preciso di azione scenica condotta col minimo possibile di mezzi al fine di ottenere l'effetto più intenso possibile. Ma ascetico anche in un altro senso: di voler giungere, una volta assunto un tema, al fondo del suo significato per via negativa, ossia eliminando ogni intenzione secondaria, ogni preconcetto ideologico o estetico, e persino ogni direzione prestabilita. Fino al punto, come in questo *Ferai*, di terminare l'azione con un finale volutamente indeterminato eppure di un lirismo scenico bellissimo: momento culminante dello spettacolo.

Ferai quale lo interpreta «liberamente» il gruppo dell'Odin Teatret di Holstebro diretto da Barba non ha che un rapporto indiretto con il testo che Peter Seeberg aveva preparato. Si tratta di una contaminazione del tema dell'*Alceste* di Eu-

ripide con la leggenda del re danese Frode Fredegod quale la racconta Saxo Grammaticus. Vissuto, a dire dello storico medievale, fra il tempo di Augusto e la nascita di Cristo, questo re famoso avrebbe per primo imposto un rigoroso ordine civile e delle leggi ferme in Danimarca; tanto che sotto il suo regno – così si racconta – si potevano abbandonare mucchi d'oro sulla pubblica via senza che nessuno li toccasse. E si racconta anche che, quando re Frode morì, i suoi soldati, per timore che il regno si sfasciasse, ne mummificarono il cadavere e lo portarono in giro per il paese dando a credere che fosse il vecchio re e imponendo che gli si rendesse omaggio. Per via di quali associazioni Seeberg e Barba siano giunti a fondere questa leggenda con quella di Alceste e Admeto non è facile scervere. Fatto sta che, tra il primo testo di Seeberg, le modifiche e aggiunte di Barba e dei suoi attori, il dramma è diventato dramma del potere e del sacrificio. Il titolo vuol indicare l'antica Ferai, in Tessaglia, dove si svolge il dramma di Alceste e di Admeto; ma suona anche come allusione all'arcipelago danese delle Feroe. Sulla via della contaminazione greco scandinava, Alceste diventa la figlia del re Frode, e l'azione s'inizia col suo lamento sul padre morto e la lotta fra i pretendenti per la successione, lotta dalla quale esce vincitore Admeto. Qui comincia la reinterpretazione e trasformazione dell'antico mito. Alceste vuole che Admeto governi con la forza, come già il padre, mentre Admeto vuole la fraternità e la libertà, e incita il popolo a «far fiorire i semi dell'avvenire». Il popolo si scatena e, scatenato, s'accascia deluso. Qui Admeto ha il primo dubbio sulla capacità dell'uomo di essere libero. Quanto ad Alceste, la dolce creatura d'Euripide e di Gluck, diventa qui una femmina barbara: descrive ad Admeto come vuol essere posseduta e diventa consigliera d'astuzia e di violenza. Il popolo, da parte sua, si prepara alla rivolta: «Agiamo presto, prima che Admeto ci trasformi tutti in uomini». Admeto insiste nella libertà, nella democrazia e nel perdono dei malfattori. Mentre lui e Alceste sono in viaggio attraverso il regno, il popolo riesuma il cadavere del re Frode Fredegod e lo porta in trionfo. Per un breve momento, Alceste si illude che il padre sia veramente tornato in vita e il suo potere restaurato. Ma Admeto le dimostra che si tratta solo di un cadavere. A questo punto, dopo un estremo tentativo di persuadere il popolo, Admeto sta per abbandonare la lotta e ritirarsi a vivere in solitudine: «Sacrifizi, dolore, lotta, questo è quello che il popolo vuole». Alceste annuisce subdolamente: «Chi più sacrifica, più obbliga». Il dovere di un re è di regnare, non di appagare i propri desideri. E, per obbligare Admeto a regnare, Alceste, dopo avergli dato i più brutali consigli sul modo di riconquistare il regno, compie il sacrificio ultimo, gettandosi sullo scettro-coltello così inutile nelle mani di Admeto: «Come germoglia il seme? Morendo, e quando muore sa di vivere», essa proclama.

«Dopo il suicidio d'Alceste, lamenti d'Admeto sul cadavere. Egli si avvicina al suo popolo e...». Così termina il riassunto dell'azione stampato sul programma. Ma l'azione continua e si compie. Lo scettro-coltello è rimasto nel mezzo della scena, fra il gruppo dei sei attori che formano il popolo e quello, al lato opposto del rettangolo di Alceste e d'Admeto. Admeto se ne impadronisce. Ma non per ferire: per far uscire dall'impugnatura, che è anche uno zufolo, dei suoni suadenti. A quei suoni, Alceste, libera prima il capo dalle nere bende in cui era costretto, poi il

corpo dal saio verdastro che lo vestiva. Il capo scioglie al vento una chioma biondissima, il corpo appare vestito di bianca seta: angelico e regale. La porta del fondo si spalanca, e Alceste sparisce nel buio. Admeto la segue suonando. Il popolo segue Admeto e la sua musica in fondo alle tenebre.

Che cosa significa questo? Liberazione o condanna finale? Discesa ultima agli inferi, o uscita verso una luce ineffabile? Morte o resurrezione? La risposta è che la scena non sarebbe così commovente e non avrebbe quel valore compiuto di finale che ha se non rimanesse così sospesa fra l'uno e l'altro significato. Splendida invenzione. Splendido teatro. Ma, soprattutto, splendido esempio di fedeltà al vero, questo rifiuto di affermare come di negare, questa sospensione che è al tempo stesso conclusione fermissima.

L'azione è affidata a otto attori, fra i quali non è possibile non mettere in primissimo piano Else Marie Laukvik, della quale si può ben dire che si serve del corpo e della voce come di strumenti inauditi.

2 – «L'Espresso», 19 ottobre 1969. Venezia – Il teatro che non induce a riflettere, che non spinge a discutere, che non sollecita a interrogarsi e a interrogare è un teatro che evidentemente non commuove, e neppure diverte; tutt'al più solletica. Di un tal teatro, non si dovrebbe, a rigore, neppure parlare, perché non c'è niente da dirne.

Ci sia lecito quindi continuare a parlare dell'Odin Teatret di Eugenio Barba. Non per lodarlo, ma per discuterlo. E esso, infatti, anche visto attraverso un singolo esempio, il *Ferai*, è vero teatro: ci lascia commossi e interrogativi, certi del suo valore e dubbiosi su più di uno dei suoi aspetti. A cominciare dalla concezione che, al seguito di Grotowski, Barba ha dello spazio teatrale. Che un luogo di teatro abbia forma rettangolare, con gli spettatori disposti sui lati lunghi e gli attori liberi di usare la superficie intermedia è, in sé, un'idea semplicissima e facilmente accettata. C'erano momenti, nel *Ferai*, in cui tale spazio risultava specialmente efficace: quelli in cui l'azione tendeva verso il punto mediano della scena, oppure si raggruppava decisamente verso uno dei lati minori. L'uso di tale spazio ci parve poi massimamente riuscito nel momento in cui, dopo il suicidio di Alceste, lo scettro-coltello rimane gettato nel mezzo della scena, il gruppo dei sei attori che rappresentano il popolo è raggruppato a un estremo, Admeto solo dall'altro, incerto e teso. In quel momento, la scena è tutta animata, per via di quell'oggetto che è al centro della tensione e della contesa fra i due antagonisti. In quel momento, ma in nessun altro prima. Un rettangolo è un rettangolo: per chi sia situato su uno dei suoi lati maggiori, una linea troppo lunga per esser presente all'occhio tutta intera di continuo. O si guarda di qua o si guarda di là. In un'azione drammatica affidata per tanta parte al gesto e all'espressione del volto degli attori, le cadute di tensione sono quindi fatalmente frequenti. Da ciò un'impressione di forzatura e d'artificio piuttosto che d'immediatezza e di violenza emotiva.

Il dubbio si fa più grave quando si tratta di ottenere un effetto di assoluta intimità, se non identificazione, fra attore e spettatore. Nel *Ferai*, di tali momenti ce n'è uno solo: quando Admeto s'inginocchia davanti al criminale e esegue la la-

vanda dei piedi invece di condannarlo, come Alceste gli consiglia e il popolo esige. Il criminale viene a essere uno degli spettatori, al quale capita di vedersi all'improvviso oggetto di un gesto reverenziale. Da parte di chi? Di un individuo travestito col quale egli non ha nulla in comune, salvo il fatto d'esser di carne e d'ossa anche lui. Come sempre in tali casi, l'effetto è di semplice imbarazzo e completo disincanto: si spera che quel momento passi presto, e basta.

Trasgressioni come queste hanno naturalmente la loro origine in una fiducia smodata nell'efficacia del gesto a teatro. E questo solleva la questione centrale del teatro contemporaneo. Discuterne a proposito di un discepolo di Grotowski, come Barba, è più utile che non discuterne a proposito del Living Theatre o di certe messinscène di Peter Brook. Perché qui la questione è posta in tutta la sua purezza e serietà, non a fini spettacolari o banalmente ideologici. Diremo dunque in tutta franchezza quel che ne pensiamo. Ecco: in primo luogo, l'idea di coinvolgere «totalmente» (cioè emotivamente e fisicamente) lo spettatore nell'azione è radicalmente sbagliata. Lo spettatore non può essere coinvolto nell'azione teatrale che nella misura in cui egli rimanga veramente e seriamente spettatore; volerlo «coinvolgere» significa volerne fare uno spettatore alla seconda potenza, cioè un falso spettatore e un falso attore, o «partecipe» che dir si voglia.

L'osservazione ci sembra valere a maggiore e particolare ragione quando si tratti del principio, che è di Barba come di Grotowski, di mescolare in vari e premeditati modi attori e spettatori. Insomma, non crediamo sia mai possibile abolire la linea veramente «sacra» che, in qualsivoglia forma di teatro e di spazio scenico, sempre e per natura separa l'attore dallo spettatore, la finzione dalla realtà, la creazione reale dalla partecipazione immaginaria. Non si esce dall'artificio pretendendo che esso sia un fatto naturale, né si può fare dell'attore un «santo» che si sacrifica sull'altare della comune umanità, come vuole Grotowski, senza cadere nella metafora barocca o, peggio, in un estetismo quintessenziale. Quando Pirandello frammischiava attori e spettatori non intendeva affatto dare agli spettatori il brivido della realtà, ma anzi il contrario: mostrare quanto tenue fosse la linea che separa la realtà dalla finzione, quanto reale potesse apparire la finzione e quanto, per converso, finta – dunque radicalmente problematica – la realtà.

Si parla oggi molto spesso del teatro come di un sistema di segni, e di semiologia a ogni proposito e sproposito. E sia pure il teatro un sistema di segni. Rimane il fatto che, a teatro, i segni sono «sempre» troppi, perché quelli fondamentali rimangono irrimovibilmente due: l'imitazione dell'azione interiore attraverso segni fisici esteriori e la parola, segno privilegiato per l'umile ragione enunciata da Ferdinand de Saussure quando dice che essa è «il più importante fra tutti i sistemi di segni».

Dunque, il vero rischio, a teatro, è che i segni siano troppi: troppa scenografia, troppi costumi, troppi trucchi, troppi effetti di luce, troppi rumori, troppi accessori, troppi gesti e, certo, anche troppe parole. Ma all'eccesso di parole non si rimedia con l'eccesso di gesti. Tanto meno, poi, quando si vuol dare al gesto un valore d'azione reale, o di provocazione diretta e violenta dell'emozione. Giacché, fra l'altro, quello è proprio il momento in cui il gesto teatrale perde la sua efficacia propria.

Queste sono alcune delle riflessioni cui ci ha indotto Eugenio Barba con il suo *Ferai*. Critiche come sono, esse intendono essere un segno d'ammirazione e di rispetto per il suo lavoro e quello dei suoi attori. I quali, otto in tutto, ci hanno offerto con *Ferai* qualcosa di molto vicino a quello che, nel teatro contemporaneo, sembra più improbabile, se non impossibile: l'esempio di un'azione tragica, se non una tragedia nel senso pieno e antico.

Claudio Meldolesi
Sugli attori dell'inibizione
1979

[da: Gestì parole e cose dialettali. Su Eduardo Cecchi e il teatro della differenza. È un saggio nato come relazione per il convegno «Lingua e dialetto nel teatro italiano oggi», Venezia, 4-7 ottobre 1979, e poi pubblicato qualche anno dopo nella rivista «Quaderni di teatro», n. 12, maggio 1981. Claudio Meldolesi (1942-2009) ha avuto con l'Odin un rapporto un po' diverso dagli altri. In parte per motivi biografici. Ma, soprattutto, per una tendenza alla riflessione più esplicitamente «politica» (sempre intendendo «politica» in senso molto lato) sul valore e il senso di quello che lui chiama «farsi parenti» dei teatranti.

Questo riguarda sia in generale il rapporto tra studi e teatro pratico, che il modo in cui Meldolesi osserva l'Odin e i suoi spettacoli. Ne è un bell'esempio una lettera a Barba, non datata, ma dovrebbe essere dell'85, in cui Claudio, con infinita pedanteria e con grande lucidità, parte dall'Odin per riflettere sul valore politico del teatro rispetto alle altre arti: «Caro Eugenio, Laura [Mariani] e io abbiamo ricevuto con emozione il programma di sala del Vangelo di Oxyrhyncus. Il teatro è oggi forse l'unica pinza con cui si può prendere il tizzone ardente nel focolare della rivolta. Gli altri strumenti che la vita ci offre sembrano, di questi tempi, capaci di tirar su solo la cenere. Con la letteratura, poi, puoi arrivare a toccare il calore, ma non a prenderlo, con le arti visive si possono costruire altri focolari ma non quel focolare, con il cinema si può vedere il tizzone ma non toccarlo. Il teatro, addirittura – come tu hai scritto –, può arrivare a essere il tizzone, ma per lo più inganna, perché fa credere che il tizzone ci sia quando non c'è, o quando c'è soltanto della carta stagnola colorata di rosso. Non so se nel tuo ultimo spettacolo la rivolta è sempre presente; sono sicuro però che ci sono dei momenti di rivolta: lo vedo dal programma e da come lo hai preparato⁸».

Meldolesi non è un amico personale di Barba, come Savarese, non è uno dei compagni dell'Odin, come Taviani, non è uno dei fondatori dell'ISTA, come Cruciani o Ruffini o Pradier. Forse proprio per questo le sue lettere sono quelle che contengono le riflessioni più generali sul senso del peculiarissimo rapporto tra l'Odin e gli studi. È un rapporto che, come ha scritto Taviani nella sua lettera, ha permesso di smettere di parlare di Teatro in generale, per costringere a pensare in termini di teatri concreti, di appartenenza. Talvolta può sembrare semplice-

⁸ OTA, fondo Odin, serie Environment, b.4.

mente un rapporto di solidarietà, perfino di servizio. Ma è soprattutto una via per cercare orizzonti nuovi al proprio lavoro].

Il capitale monopolistico ha raggiunto le sue condizioni ideali di sviluppo riducendo ogni singola prestazione lavorativa a frammento di processi produttivi inconoscibili (Braverman). In armonia con questo imbarbarimento della professionalità (che ha improntato di sé concretamente tutti i valori della quotidianità sociale), il recitare ha raggiunto il massimo livello di separazione del corpo e della mente, della voce e del pensiero; è questo il dato strutturale che l'antilingua dissimula popolarizzando le scene di *Idola specus*, di ombre dell'apparenza umana.

Anche di qui «per opposizione» è venuto l'odierno disorganico ritorno ai timbri del dialetto; perché il dialetto, nella sua realtà residuale, nella sua incapacità a essere lingua, è parso ricco di un espressivismo attuale, per dire, con toni di necessità, l'inibizione a dire, a recitare. La recitazione ha recuperato a questo modo un'antica «figura» popolare, che veniva così cantata in dialetto (ma io ho sotto mano la sola versione italiana) dalle carcerate siciliane: «Mamma che mi facesti sfortunata, / Il carcere mi desti tu per dote. / Carceratella sono di San Vito; / Entro con la parola e n'esco muta. / Chi dice trenta e chi dice quaranta. / Come riesce la cosa si conta». Questa «figura» si basava su una duplice immagine: 1) il canto del mutismo, per cui i bisogni umani sono irriducibili anche per i predestinati al carcere, dove si perde tutto, fino all'uso della parola; 2) l'impossibilità di un canto dispiegato, cioè di una ricongiunzione del pensiero alle parole, anche quando a cantare ci si mette l'anima: «Come riesce la cosa si conta».

Se questa figura a due facce ha senso per il nostro discorso, dirò di aver visto i due più pregnanti spettacoli dell'inibizione, ovvero del pensiero dialettale («la saggezza non può parlare» ha detto Eduardo, credo citando un proverbio popolare), in occasione di due esibizioni non dialettali. Mi riferisco alla dimostrazione *Luna e buio* di Iben Nagel Rasmussen, l'attrice dell'Odin Teatret, e allo spettacolo che i sordomuti cinesi di una scuola di Dalian (una scuola sviluppatasi nel corso della rivoluzione culturale) hanno realizzato nel '78, per salutare una delegazione di «Vento dell'est». In ambedue questi spettacoli la questione del dialetto era in qualche modo presente (per i riferimenti di Iben ai baratti dello Odin nel Salento, e per la provenienza contadina di molti dei sordomuti cinesi), ma a emozionare era soprattutto il Dascin della recitazione, intatto gesto di identità contro le esclusioni di dominio: contro il razzismo che ha fatto ridere per secoli delle differenze fisiche, dissimulando la violenza dei governanti, il razzismo sedimentato nella nostra lingua con la parola «minorato»; e contro la riduzione della realtà a ciò che appare nei discorsi, cioè contro la censura all'inverso operata inflazionando i messaggi.

Prima di cominciare, Iben dichiarava che avrebbe comunicato soltanto la sua tecnica e alcuni suoi risultati scenici: le immagini e gli impulsi personali con cui aveva raggiunto quei risultati erano una cosa sua; se li avesse spiegati, avrebbe tradito se stessa e il pubblico, simulando un'inesistente comunicabilità. Anche per i sordomuti di Dalian ciò che contava era lo spettacolo: un fatto terapeutico e ideologico insieme, volto a conquistare nuovi suoni, a capire quelli «sfuggiti», ad

avanzare misurandosi con le difficoltà, come in tutte le esperienze umane «nuotando controcorrente». Il canto dei sordomuti cinesi, per lo più corale, incoraggiato dalle armonie di una danza disciplinata, si componeva perciò in suoni né belli né brutti, né giusti né sbagliati, ma necessari, importanti. Era come una semplice risposta alle carcerate siciliane.

Iben chiudeva riproponendo la sua elaborazione di Katrin, la muta di *Madre courage* (da *Ceneri di Brecht*).

E qui appariva, almeno ai miei occhi, la sostanziale omogeneità dei due spettacoli: Iben non ricorreva ad alcuna mimesi per «fare la muta», perché arrivava a misurarsi con il personaggio brechtiano combinando alcune tecniche con uno sforzo supremo di manifestazione delle sue personali inibizioni, quelle che il perbenismo sociale c'impone di non conoscere o di nascondere: i gesti ora usuali ora infantili che venivano fuori dal suo corpo adulto erano suoi, come i suoni che emetteva la sua bocca. Una Iben effettivamente muta, dunque, come erano effettivamente attori i sordomuti di Dalien.

Iben e i sordomuti di Dalien mutavano così lo spazio convenzionale che li circondava, con il «calore» di una energia precedente la parola, facendo «galleggiare» il loro coraggio sul senso tragico della loro, della nostra condizione.