

MATERIALI (5)

Riflessioni su teatro e politica

Schizzo per la scenografia del primo lavoro teatrale di Eugenio Barba, in Polonia (1961); parlano il sindaco di Holstebro (2014) e Claudio Meldolesi (1998); Iben Nagel Rasmussen, testo di *Itsi Bitsi* (1991).

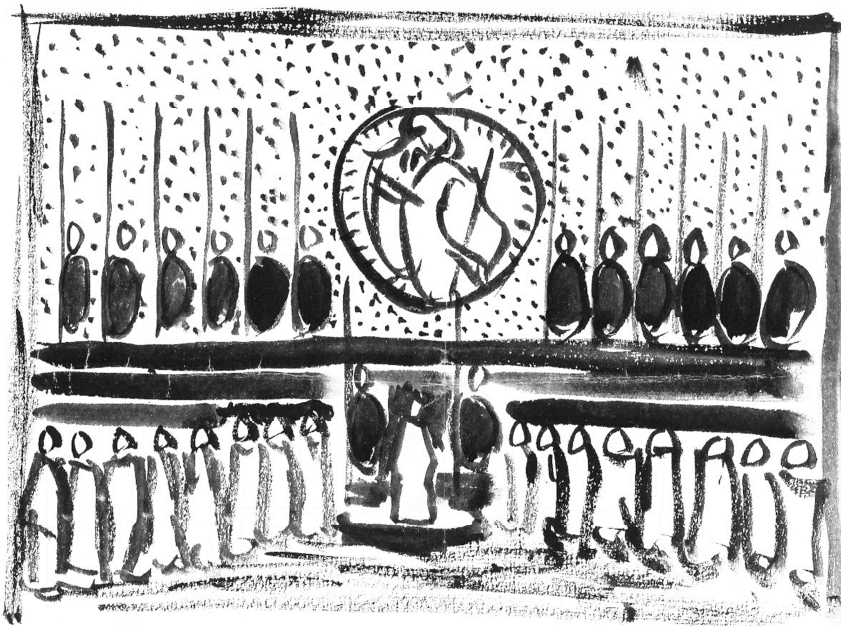


Immagine 5 – Disegno per la (non realizzata) scenografia dell'*Edipo re*, saggio di Eugenio Barba per l'esame di ammissione alla Scuola teatrale di Varsavia, 1961. (OTA, fondo Odin, serie Environment, b. 7).

L'Edipo Re è il primo lavoro della vita teatrale di Eugenio Barba. È il progetto con cui si è sottoposto, nel 1961, all'esame di ammissione alla scuola teatrale di Varsavia, ed è (doveva essere) una interpretazione politica della tragedia. L'interpretazione politica, scoperta e anche un po' ingenua, che il giovane Barba fa dell'Edipo Re proprio nella tormentata realtà politica polacca ci fa capire meglio, per contrasto, la diversità del percorso negli spettacoli successivi.

Barba ha raccontato questo suo primo approccio politico alla regia nel volume, La terra di cenere e diamanti¹: «Studiavo il polacco. Seguivo i corsi dell'Uni-

¹ *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba* [1998], Milano, Ubulibri, 2004, pp. 17 e 18.

versità dove, anche se non capivo quasi niente, incontravo ragazzi e ragazze, e la sera andavo con loro nei club o nelle sale da ballo. Lavoravo sul mio progetto di regia. Ai primi di marzo mi presentai all'esame della scuola teatrale. L'esaminatore era Bohdan Korzeniewski, decano del corso di regia. Il mio impegno politico aveva trasformato il testo di Sofocle in una "tragedia ottimista". Avevo immaginato una piramide che riempiva l'intera scena, sulla quale si trovava la corte con Edipo, Giocasta, i loro figli e Creonte. Il popolo e il veggente Tiresia erano relegati sugli scalini inferiori. Nella scena finale, mentre Edipo, il viso coperto di sangue, si allontanava da Tebe e Creonte deplorava il suo orribile destino, il popolo scalava la piramide e scacciava Creonte: era finito il tempo dell'individualismo, degli individui che risolvono da soli gli enigmi e gettano i popoli nella sciagura. La mia interpretazione doveva sembrare molto ingenua lì in Polonia, e tipica di un militante di un paese "libero" dell'Occidente [...]. Korzeniewski ascoltò pazientemente le mie spiegazioni, mi pose una serie di domande sui personaggi, sulle loro motivazioni, sui costumi e sulle maschere, ispirate ad alcuni rilievi babilonesi. Mi chiese alla fine se fossi sicuro che lo spettacolo doveva terminare in quel modo. Risposi sorpreso che proprio in quello consisteva la possibile attualità sull'Edipo tiranno. Mi domandò, allora, come avrebbe fatto tutto il popolo a stare su quella cima così stretta. Rimasi imbarazzato, non capivo se la sua obiezione andasse intesa alla lettera e si riferisse al numero degli attori del coro, o se invece contenesse un sottinteso ironico. Fu una delle mie prime lezioni in Polonia». Anche se nel disegno non si vede traccia di piramide, il biglietto che lo accompagna (è stato regalato da Barba a Ferdinando Taviani) lo definisce come scenografia del saggio del '61.

* * *

H.C. Østerby

La leggenda «bianca»

Discorso del sindaco di Holstebro, al ricevimento per il cinquantenario dell'Odin Teatret

3 giugno 2014

[Il discorso che il sindaco di Holstebro ha fatto all'Odin Teatret, dove si era recato per festeggiare i cinquant'anni del teatro, ci racconta l'altro volto dell'Odin «politico». È un discorso aperto, acuto e commosso. Raro in un politico. Ci racconta il valore dell'Odin per la cittadina danese.

Taviani, nel suo Il buio è una via, parla della leggenda nera degli spettacoli al chiuso, di insieme. Fa affiorare la domanda che vive in questi spettacoli: come fare per non restare soffocati? Parla di quella che chiama la speranza senza fede di questi spettacoli, e della loro capacità di stringere il cuore e inondarlo di vita, come solo il teatro può fare.

In questa e in altre occasioni, il sindaco ha parlato di una leggenda bianca, dell'esempio dell'Odin: teatranti stranieri, che la città ha visto sui trampoli, o in

altri contesti e azioni «strane». Proprio attraverso la loro «stranezza» hanno insegnato alla città di Holstebro ad accettare ciò che è diverso². Nei suoi interventi in questi ultimi mesi, il sindaco si è soffermato anche su altri aspetti veri e buoni dell'Odin: la capacità di coinvolgere nella loro cultura una intera città, attraverso il festival per Holstebro organizzato periodicamente a partire dalla fine degli anni Novanta, attraverso i baratti, e gli spettacoli «di strada», meno formalizzati di quelli al chiuso.

E se il senso politico di quest'altro tipo di spettacoli può sembrare più convenzionale della leggenda nera, non va dimenticato che spesso gli attori dell'Odin, o almeno alcuni di loro, sanno compensare questa maggiore prevedibilità politica con più di un pizzico di follia].

Caro Odin, e cari tutti voi, amici del teatro,
quando ho ricevuto l'invito al ricevimento di oggi, mi sono detto: «vedi di ricordartelo: non è solo ai loro cinquant'anni che rendiamo omaggio. È anche alla nostra collaborazione durante tutti questi anni.

Ricordati: l'importante non sono i cinquant'anni di produzione teatrale continuata. Importante è mezzo secolo speso *per* e *nel* mondo dell'arte.

E ricordati anche: non andar lì con un regalo. Si affretterebbero a donarlo a loro volta, a qualche artista di Bali».

[...] Perché l'Odin Teatret è famoso nel mondo?

Perché ha esplorato l'incontro tra il pubblico e gli attori, tutti stretti in uno stesso spazio, oltre il tempo e oltre i continenti.

Perché ha indagato il mondo dell'arte.

Perché indaga il valore dell'arte nel mondo.

Il vostro operare ha dimensioni differenti. E avete sviluppato il loro effetto d'insieme nel corso di cinquant'anni, sempre con grandi ambizioni e sempre con un alto livello qualitativo.

Ne è venuto fuori qualcosa di molto buono davvero – e di altrettanto particolare!

Particolare come qualcosa che fa riflettere, obliquo, illogico, spirituale, come se venisse da un altro mondo.

Particolare come qualcosa che si percepisce, qualcosa da cui si rimane segnati. Come qualcosa che porta con sé il proprio emblema – un fuoco, uno stile o una caratteristica.

[...] L'Odin Teatret può inventare qualsiasi cosa, dovunque, con chiunque. L'Odin Teatret interagisce, esplora, attraversa confini e crea senso di appartenenza, facendo sì che ci evolviamo come persone attraverso l'arte.

Riuscite a farlo, perché lavorate, viaggiate e abitate il mondo dell'arte, da sempre.

² Cfr. su questo l'articolo di Julia Varley, *La Festuge de Holstebro: re-pensando el teatro*, per un numero della rivista spagnola «Primer Acto» dedicato all'Odin, n. 346, gennaio-giugno 2014.

Il vostro modo di vivere, qui a Særkærparken³, dopo cinquant'anni è diventato parte del DNA culturale del Comune. [...] Siete stati i primi a capire che «Maren o æ woun»⁴ è un simbolo del ruolo e dell'essenza dell'arte. L'avete capito e ne avete fatto una storia che migliora la gente.

A partire dal 1989 avete curato l'edizione di otto festival – presto saranno nove – a cui i cittadini di Holstebro hanno preso parte *alla lettera*⁵.

Tutti possono partecipare ai vostri baratti⁶ – dal Reggimento del Dragone dello Jylland fino al club del Lavoro a Maglia di Ulfborg.

Incontrate tutti con la stessa fiducia nella loro creatività e con la stessa certezza nel caos.

Per questo meritate il nostro ringraziamento.

[...] Da molto tempo nella storia del teatro c'è una pagina dedicata a voi. Avete partecipato allo sviluppo del teatro e a quello della politica culturale danese. L'Odin Teatret è, insieme al teatro per bambini, uno dei teatri danesi che più vengono rispettati all'estero [...].⁷

Claudio Meldolesi

Riflessioni sul Teatro politico e il lavoro di Eugenio Barba

[Alla sua morte, Claudio Meldolesi ha lasciato una serie di cartelle di materiali inediti da cui Laura Mariani e Chiara Schepis (incaricata da Laura di curare per noi questi scritti) hanno selezionato alcune considerazioni sull'Odin.

Sono materiali molto particolari. Vanno da un articolo in forma quasi definitiva, anche se non pubblicato, fino a veri e propri foglietti volanti di appunti. Testimoniano un pensiero talvolta non ancora dipanato del tutto, che si esprime attraverso brani sintetici: appunti, ma pensati probabilmente da Claudio anche come una forma di frammentismo filosofico, un po' alla Benjamin. Sono materiali bellissimi e difficili. Meldolesi vi dispiega la sua capacità non solo di coniare de-

³ La via dove è ubicato l'Odin Teatret, un nome pressoché sconosciuto, per i non abitanti di Holstebro, perché l'Odin è collocato un po' fuori città, quasi in campagna.

⁴ «Maren o æ woun» è il soprannome con cui i cittadini di Holstebro hanno sempre chiamato la scultura di Giacometti che è stata comprata dal sindaco nello stesso momento in cui è stato deciso di dare ospitalità a un teatro, l'Odin, per creare una svolta nella politica culturale della città. Probabilmente è la trascrizione onomatopeica di una frase in dialetto, «Maren på en vogn», che significa Maren sul carrello. Il nome della scultura in realtà è *Maren. Donna su un carrello* («Maren. Kvinde på kærre»).

⁵ Il sindaco si riferisce alla «settimana di festa», Festuge, che l'Odin organizza per la città di Holstebro ogni tre anni. Cfr. su questo numero, la Scheda sull'Odin, nei Materiali (2), pp. 139-144.

⁶ Sui «baratti» si vedano i Materiali (6), pp. 247-250.

⁷ Ringraziamo Sabrina Martello per la traduzione del discorso del sindaco, ora conservato insieme agli altri materiali per la settimana di festa, Festuge, del 2014, OTA, fondo Odin, serie Activities-B, b.19.

finizioni fulminanti, ma anche di usarle come anticipazioni o primi sondaggi per una ricerca ancora da fare. Era come se mandasse queste sintesi frammentarie in avanscoperta.

Presentiamo qui tre diversi esempi di questi materiali, tutti relativi al problema del teatro politico, con particolare riferimento all'Odin e a Barba. Sono conservati nel suo archivio personale⁸. Vengono, rispettivamente da un articolo completato, ma mai pubblicato⁹; da uno scritto articolato, ma non finito, probabilmente degli ultimi anni; da una cartella di fogli sparsi di appunti].

1. Teatro politico in Europa

Nascendo dalla Polis, il teatro occidentale può dirsi originariamente politico, ma furono esclusi gli schiavi dalla visione dei suoi eventi [...]. Ciò invita a pensare in termini di «struttura di civiltà» il teatro europeo nella storia e a cercare il senso politico nei contrasti con la vita ordinaria, più che negli stessi incontri con le epoche rivoluzionarie. Il teatro della Rivoluzione Francese s'immiserì quanto più prese la parola distanziandosi dalle piazze, dove fermentavano impulsi che solo il Grande Attore avrebbe espresso; l'Ottobre teatrale in Russia era già nato quando esplose la Rivoluzione; il teatro Agit-Prop si fece ancora più sovversivo incontrandosi con artisti già fatti: in cerca. Non programmabile è il teatro politico, ma, d'altro canto, ragioni di rivolta sempre convivono con la vita delle scene autentiche. E se di continuo si è incontrato il nutrimento popolare con la prassi politica, il disequilibrio delle forme non si è stancato per secoli di attrarre il popolare sulle scene d'arte. Possiamo trovarlo negli innesti comunitari di Copeau e Vachtangov, i registi fondatori più solleciti nel ricambiare il dono moltiplicandone la presenza; mentre con Brecht «l'Altro» si è poi rivelato tanto nel perfezionamento Agit-Prop, che aveva dato alla Weigel la risorsa di «elevarsi» verso il basso, quanto nella valorizzazione dell'immaginario in-genuo, di per sé indotto a espressioni smisurate rispetto alla mimesi.

Agivano già come «corde dei contrari» in scena queste visioni dal basso, rettificare per focalizzare l'altrove. Il nuovo che l'Avanguardia storica non trovò, nel e con il teatro, lo trovò invece la Regia, svincolando la Polis teatrale dalle forme ereditarie, in quel meraviglioso primo Novecento che sapeva scegliere le sue radici. Sicché politica nacque la regia nel suo insieme, prossima all'umiltà del potere biologico, e tale è rinata: quando l'arte popolare in Occidente è stata devastata dalle comunicazioni tecnologiche, il Nuovo Teatro degli anni Sessanta-Settanta se

⁸ L'Archivio Privato Claudio Meldolesi è un progetto *in fieri* e nella sua fase embrionale, condotto a scopo di ricerca sotto la supervisione e la disponibilità di Laura Mariani. I documenti di seguito esposti ne rappresentano una anteprima.

⁹ Probabilmente scritto tra il 1995 e il 1998, come si può supporre dal fatto che alcuni di questi fogli riportano delle note a margine (con la data e l'anno), e dalla brochure di un progetto Odin conservata tra queste carte: Eugenio Barba, Odin Teatret, *Progetto Odin, presenza e rifiuto – Il baratto a San Vittore*, Milano, 30 novembre 1996 (nota di Chiara Schepis).

ne è dimostrato nei fatti erede-continuatore con il Living e Grotowski e poi con Barba: senza le teorie dell'antropologia teatrale barcollerebbero queste note, debitrice della sua concezione planetaria della scena come della sua arte, capace di tradurre in valori temporali le differenze dello spazio, e debitrice altresì del Brook del *Mahābhārata* e della *Tempesta*, dove la ricerca dell'originario passa per l'oltre di chi assiste. *Mistero buffo* di Fo, *Il principe costante* di Grotowski, *Antigone* di Beck, *Il Vangelo di Oxyrhynchus* di Barba e il *Mahābhārata*, queste vette del nostro teatro politico, non a caso sono animate da ogni tempo e ogni spazio: con Barba l'antropologia è giunta al teatro dalle prime domande «pre-scientifiche» dei suoi fondatori, come la storia era giunta a Fo in forma «selvaggia». Un «gestus» accomuna questi scavi teatrali dell'antico, fra loro tanto diversi, essendo originarie le attivazioni mentali che ha realizzato ciascun creatore. E ancora, l'arte extra-temporale del «corpo-mente» ci richiama alle responsabilità politiche di questo oscuro fine-millennio. [...]

Pochi concepiscono che il corpo può produrre pensieri, agendo; e come credere allora alle scoperte a occhi chiusi degli artisti? Lo stesso materialismo politico, immemore dei coinvolgimenti teatrali di Marx, Gramsci e Lukàcs, sempre più ha pensato in termini di mero *loisir* alla vita scenica: anche quando questa proseguiva da sola le rotture del '68, fin da allora pre-vedendo il crollo del socialismo reale.

Questo luogo del «cambiamento» (Brecht) continua ad agire a mani nude da tre millenni in Europa, dove gli attori ne hanno fatto una «struttura di civiltà» vivente di riformulazioni, trasformando il suo anacronismo in percezione ulteriore. Sicché se Brecht prevede la Seconda Guerra Mondiale dando vita a *Madre Courage*, la Weigel, interpretandola, rivelò quanta rovina avrebbe portato nel Sud del mondo la compromissione odierna dei paesi poveri con il grande potere e le sue guerre locali. E da «zingara» del patimento recitò: anche tornando alla fonte seicentesca del dramma.

Se la nozione di «teatro politico» ci è giunta attraverso la smentita genialità di Piscator e di Balázs, questo angoscioso fine-secolo induce a distanziarne la scaturigine: a Beaumarchais? Al *Tartufo* dell'attore-autore Molière? Al *Faust* di Marlowe? Certo hanno perso valore le soluzioni di continuità con la storia teatrale che l'Agit-Prop a suo tempo rivendicava. Ma poi? Come la lotta di emancipazione sociale si è decentrata rispetto alla cultura operaia, pur chiedendo alla cultura alternativa il coraggio, nuove esplorazioni dal suo terreno dimenticano che l'istanza «politica» qui richiamata deve ripassare per la cruna dell'esperienza teatrale in vita. Il rigore rappresentativo eticamente fondato, del resto, si è rivelato di per sé denegatore dello stato presente nei rapporti sociali e politici: non a caso ha trovato, oltre i suoi confini, altre forme e ragioni: nel Sud del mondo, dove la grande politica continua a saccheggiare, o in altre lontananze.

2. Barba regista brechtiano o ultra-Brecht

La formazione di Barba presso Grotowski non si può capire senza l'influsso brechtiano, che è suo proprio.

Direi che lo stile è grotowskiano, ma la sintassi viene dalla suggestione di Brecht. Questi voleva risvegliare l'arte dell'attore senza soffocarla ma elevandola. Di qui le categorie: l'Oriente, il dettaglio come elemento generatore, la dialettica degli opposti. Barba è riuscito a recuperare questa partitura sintattica, al di là dello stile di Brecht che voleva essere razionale e realistico: cioè la liberazione degli elementi sintattici brechtiani dal realismo ha aperto uno spazio parallelo a quello grotowskiano. Basta uno scialle – per Barba – a fare di una principessa un'ancella. Il teatro è qui ri-naturalizzato. Le forme sono diventate così la sostanza.

Mentre in Brecht erano ancora parte del Bello-Giusto che si rappresentava, Barba ha trovato la ragione teatrale nella materia delle azioni. Qui il bello crea le condizioni della rappresentazione. Ne derivano infatti lo spazio auto-generato (non contro ma oltre il teatro all'italiana di Brecht), la radicalità, l'internazionalismo, l'orientalismo, l'interculturalità (trans-culturalità come vorrebbe Nicola Savarese), l'organicità delle azioni: eliminazione degli aneddoti. Cioè da Brecht è nato un teatro oltre Brecht, perché Barba sta a Brecht come Bernini sta all'architettura rinascimentale.

Di brechtiano in Barba c'è anzitutto il primato dell'Ensemble sulla rappresentazione. Non è la ricerca ciclopica di Grotowski. È il principio che l'elemento generatore è più importante della generazione stessa. Questa è ecologia del teatro. [...]. La differenza è che Brecht lavora per giungere alla chiarezza didattica, mentre Barba lavora per verità difficili: non è vero che la dialettica svela. Essa ci apre il regno della diversità¹⁰.

Mi pare che Barba usi il modello registico di Brecht, togliendogli l'intenzione dimostrativa. Cioè è una rinascita del modello a partire dalla teatralità psicologica di Grotowski. Però il processo che porta alla forma resta quello brechtiano: precisione, dettaglio, approssimarsi allo stile per fasi. O meglio, il processo che porta Barba alla forma sembra brechtiano-stanislavskiano. Bisogna partire allora dalla scoperta finale fatta da Brecht, che era conciliare Stanislavskij con il teatro epico. Di qui la riflessione di Barba aiutata dal lavoro con attori virtuosi che gli rimandano segnali con la materia (ricordare il Brecht che amava contraddittoriamente gli attori).

Vi sono innovazioni sostanziali nella riflessione pratica di Barba su Brecht: produzione non istituzionale, non primato della drammaturgia, nuova polarizzazione ideologica, l'oscuro complesso contro il chiaro. Da questo punto di vista Barba è l'erede opposto di Müller. Eugenio lavora sulla percezione: «Rispettare la logica della vita. Tutto il tempo è come se vedessi il cuore che batte e questi battiti

¹⁰ In un altro «foglietto» sciolto, ritrovato tra le carte dell'archivio, nella stessa cartella etichettata «Teatro e Antropologia», Meldolesi appunta una riflessione di Barba: «Barba: “nella ritualità di gruppo, ognuno ha un suo portamento e movimento. Il rito nel teatro collega i contrari, quindi è ora di élite, ora di base”. Obiettivo di Barba è creare zone franche che si mostrano poi al montaggio – 1996» (nota di Chiara Schepis).

non sono inconsapevoli per lo spettatore. Dall'altro lato tu lavori secondo la logica del teatro. Perciò l'attore non deve coprire la vista dello spettatore»¹¹.

Stante questa ambivalente premessa, prima o poi diventa fondamentale per l'attore il monologo interiore o la sottopartitura¹². Altrimenti diventa ingovernabile. Ancora Barba: «Io sto facendo uno spettacolo sull'amore (amore di e per un padre, di e per una madre, di e per un amico etc.). Ciò fa coincidere carnale e spirituale; si può amare un amico in certi momenti, come si ama una donna». Ecco la necessità di una sottopartitura. [...]

«Barba è maestro di registi, mentre Brecht lo era di drammaturghi». E gli attori?

Drammaturgia dell'attore per Barba vuol dire: come l'attore propone al regista frammenti rapportati a un tema¹³. C'è una drammaturgia di impulsi, semplicemente suscitatrice di impulsi.

Perciò si può dire che per Barba Grotowski è stato maestro ideologico, Brecht è stato maestro artigiano, l'autodidattismo rimane però come Dominante.

Il processo di Eugenio è poetico come quello di Brecht. Barba lavora per concentrazione, somma dinamiche fino a sovvertire il linguaggio concettuale.

3. Frammenti

Dice Eugenio: «Il teatro è ristabilire l'esperienza. L'esperienza è simultanea e se la concettualizzi la impoverisci. Il teatro è una treccia: da un lato la treccia dell'esperienza, dall'altro quella dell'espressione». In *Kaosmos* c'è Jan¹⁴ seduto davanti a una porta. Così bisogna guardare. Poi arriva l'altro. Il Guardiano non reagisce alla sua presenza: chi è l'animatrice delle marionette? È come se noi manovrassimo personaggi e situazioni cinque minuti prima dello spettacolo; quella scena rispecchia le relazioni tecniche e di solidarietà fra gli artisti che vanno in scena.

Qui si dice: «Sette volte dovrai nascere». La scena è costruita come un balletto, dunque su le relazioni possibili che spingono poi lo spettatore a interrogarsi. Poi c'è un personaggio che si presenta: fustigato, schiaffeggiato in Chiesa. È letterale ciò che avviene: stai mostrando una via crucis. Mentre è un regista che vuole fare una «Vita di Cristo» in competizione con Dreyer. Poi vedi il Guardiano della

¹¹ Si tratta molto probabilmente di una dichiarazione di Barba (nota di C. S.).

¹² A proposito della sottopartitura un altro «foglietto» riporta questa annotazione: «Appunti sottopartitura. Torgeir (Wethal) non ci crede come Julia (Varley): la partitura è per lui il materiale che si trasforma insieme al regista. Nasce dalla composizione personale delle azioni improvvisate». (nota di C. S.). Le riflessioni di Wethal sulla sottopartitura, su quel che sta sotto il lavoro del personaggio (per le quali si vedano i Materiali [8]) sono complesse: Torgeir sembra suggerire che la sottopartitura non sia necessaria perché l'attore può e deve riempire la sua eventuale assenza anche in un secondo momento, a partire da una situazione e da uno spettacolo già compiuti.

¹³ Datato 06/06/1996 (nota di C. S.).

¹⁴ Jan Ferslev, attore e musicista dell'Odin Teatret.

porta, gli attori che si preparano allo spettacolo, c'è il regista che dice: «Questa è la situazione ma noi faremo in altro modo».

Così hai rotto la situazione presente e hai aperto un'altra strada.

Così hai preso per suggestione lo spettatore.

E poi gli dai altro: il danese con i suoi tic, l'accento lombardo... Tu hai creato il caos, puoi spingerlo, puoi interromperlo. La cattiveria di questo spettacolo sta nell'aver sedotto il pubblico e poi [...parola incomprensibile].

Barba: il teatro segue un doppio processo di socializzazione: quello degli artisti e quello degli spettatori. Processi così distinti che gli artisti più grandi possono aver paura degli spettatori¹⁵.

Il teatro è fatto per lo spettatore, il rito no.

Le scoperte a teatro sono di relazione, non di identità.

Vedendo Barba a lavoro viene da pensare che il teatro ha sempre a che fare con l'infanzia, con la poesia dell'infanzia. L'infanzia greca di cui diceva Marc B¹⁶ o l'ingenuità di Brecht. Come un tuffo a ritroso che *permette di essere come si è stati*. Riscoprendosi.

Per questo amo il teatro.

Iben Nagel Rasmussen

Itsi Bitsi

[Il teatro degli anni Settanta, e particolarmente il terzo teatro, anche se non solo quello, potrebbe essere oggetto di studio anche per storici dei movimenti politici e sociali. È stato un fenomeno rilevante, una delle forme di resistenza sotto la cui pressione si sono sfaldate le barriere tra politica e vita privata. Una delle forme di rivolta «politica» che investivano e occupavano altri spazi, non solo quelli canonici. È un fenomeno che riguarda non solo gli attori, i registi, i gruppi del cosiddetto «terzo teatro», ma anche una buona parte dei loro spettatori.

Nel corso di quegli anni, in molti paesi si è poi replicato un mutamento che era stato tipico anche del decennio precedente: uno spostamento della ribellione verso la droga – o, in paesi come la Germania o l'Italia – verso il terrorismo. Per un certo periodo il teatro è stato dunque una forma di rivolta non canonica e forse anche un polo alternativo rispetto a droga, terrorismo o altre forme di violenza.

Itsi Bitsi è una narrazione autobiografica degli anni di giovinezza della sua interprete, Iben Nagel Rasmussen. Racconta un'epoca, l'inizio degli anni Sessanta, e lo scivolamento dalle marce per la pace alle sperimentazioni con stupefa-

¹⁵ Annotazione su una affermazione di Barba, appuntato con la dicitura «T e ss», ovvero Teatro e Scienze sociali (nota di C. S.).

¹⁶ L'abbreviazione sembra indiscutibilmente riferirsi a Marc Bloch, molto amato e molto letto da Meldolesi. Il riferimento all'infanzia greca rimane non chiaro.

centi. Anche perciò ci è sembrato essenziale aggiungerlo alle altre riflessioni su teatro e politica

Inoltre, Itsi Bitsi, è forse l'unico esempio della dirompente forza politica degli spettacoli dell'Odin che vive autonomamente anche sulla carta, e non solo attraverso descrizioni e commenti.

È uno spettacolo nato nel 1991, ancora in repertorio. Il testo, che riportiamo con qualche taglio, è di Iben Nagel Rasmussen. Gli attori sono Iben Nagel Rasmussen, Jan Ferslev, Kai Bredholt. Regia e montaggio del testo di Eugenio Barba. Nel programma di sala Itsi Bitsi viene così presentato: «Due giovani vissero insieme l'inizio degli anni Sessanta: attività politica, viaggi, droga. In cosa si credeva a quei tempi? Perché è finita male per tanti? Uno dei due, Eik Skaløe, il primo poeta beat a cantare in danese, si è suicidato in India nel 1968. L'altra, Iben Nagel Rasmussen, attrice dell'Odin Teatret dal 1966, riflette sul senso della sua vita di oggi e, attraverso i personaggi dei suoi spettacoli, la confronta con le visioni e gli avvenimenti di quel tempo»].

IBEN (con il costume del Trickster)¹⁷

Eik venne e disse: addio
 ci vedremo ancora,
 un viaggio senza pari
 comincia al tramonto.
 Lo salutammo.
 E gli augurammo buona fortuna.
 Rimanemmo in silenzio
 e lui partì per altre terre.
 Aspettammo a lungo
 sue notizie,
 gli mandavamo denaro
 così, se voleva, poteva tornare.
 Ma lui si inoltrò verso oriente
 su strade di luce verso un fine sconosciuto
 mentre il cielo da noi era blu di autunno
 e i vestiti odoravano di falò notturni.
 Un giorno, l'inverno seguente,
 ricevemmo un triste messaggio
 da parte di un indiano sconosciuto,
 attraverso un amico che veniva da là.
 Avevano trovato Eik una sera
 ai margini della giungla, tra la terra rossa,
 con un kaftano giallo stracciato

¹⁷ Il Trickster è una figura metà folletto metà Arlecchino, che viene da uno spettacolo precedente dell'Odin, *Talabot*, 1988.

nient'altro: era morto.
 Calò un silenzio nella stanza.
 La conversazione ammutolì.
 Ma fuori la neve.
 Cadeva, tranquilla.
 (*Danza, in abito da sera nero, sulla musica di Kai e Jan*).

La storia deve essere raccontata. Ma quale storia? Ho provato più volte, ma ogni volta mi sono detta: no, anche se non dirò una sola parola non vera, non sarà mai il vero racconto di quello che accadde. E così ho rinunciato, con un senso di impotenza verso le parole, le parole che erano così importanti nel mio rapporto con Eik, che a volte *erano* il rapporto.

Eik morì... Lo venni a sapere a Saunte, la notte di Capodanno. Il primo dell'anno feci una passeggiata con Torgeir, mano nella mano. Era caduta la neve. L'aria era limpida, serena. Senza Eik. E senza parole.

(*Assume la figura dello Sciamano*)¹⁸

Vi sono delle forze buie in cui si è ciechi. E vi sono delle forze buie che danno conoscenza. Siamo portati da forze buie – non sappiamo dove. Nel 1976 recitai il ruolo di uno sciamano. Lo sciamano può cambiare il suo stato di coscienza e viaggiare in quella parte della realtà che normalmente è nascosta. Lo spettacolo *Vieni! E il giorno sarà nostro* raccontava dell'incontro tra gli indiani e i pionieri. «Civilizzati» e «selvaggi» si affrontano, si cercano, si combattono. Si appropriano l'uno di ciò che appartiene all'altro. Lo spettacolo è come un viaggio. Le esperienze che hanno messo radici in noi diventano testimonianza e rivelano che chi è diverso inquieto, viene respinto, trasformato in oggetto di divertimento, e distrutto. [...]

(*pausa*)

Fu nel buio che incontrai Eik per la prima volta. Nel 1961, durante la campagna contro la bomba atomica. Era notte, eravamo andati insieme ad attaccare manifesti e fummo fermati dalla polizia. Lui ringhiò un bel po', ma fu ignorato. Un piccoletto dal ciuffo rosso.

Eravamo un gruppo, ci eravamo conosciuti durante la marcia di Holbak. Artisti, operai, intellettuali, studenti. In che cosa credevamo a quei tempi, quando marciavamo per giorni e giorni o rimanevamo sdraiati per ventiquattro ore davanti al Municipio? Credevamo che servisse a qualcosa.

Partecipavamo alla creazione di una società aperta, una nuova comunità senza armi. Il ghiaccio della politica del dopoguerra si stava sciogliendo. Eravamo in tanti che alitavamo e alitavamo sul ghiacciaio per farlo partorire, e il ghiaccio partorì: i figli dei fiori, la musica folk, la musica rock, nuovi modi di vestirsi, nuove parole.

¹⁸ La figura dello sciamano era impersonata da Iben Nagel Rasmussen nello spettacolo *Come! And the day will be ours (Vieni! E il giorno sarà nostro)*, 1976.

Eik ed io abitavamo insieme. A volte eravamo in dieci sul nostro letto. Leggevamo, discutevamo, ascoltavamo Bob Dylan. Eik scriveva e scriveva. L'ho visto scrivere durante tutto il tempo che l'ho conosciuto: poesie, novelle, articoli, lettere.

Non ricordo con precisione come la politica scivolò via dalle nostre vite. Vivere in Danimarca era ormai troppo facile per noi, tra parole e opinioni che non affondavano più in niente di reale. Furono i viaggi o fu la droga a modificare il nostro modo di vedere il mondo, a cambiare l'intera nostra vita? I viaggi ci fecero conoscere l'insicurezza. Non avevamo mai sofferto la fame, prima, mai vissuto senza un tetto, gelando di notte, sempre sulla strada, solo con una chitarra e un cappello per raccogliere il denaro. Sulla Costa Azzurra, in Italia, in Spagna. Sulla nave, con mille stelle sopra di noi, Eik indicò nel buio: «Iben, l'Africa. Siamo via dal mondo in ordine, freddo, mediocre. Siamo via dalla Danimarca».

Eik suonava e io raccoglievo denaro. Deserto-nei villaggi... deserto-nelle città... deserto... Marocco, Algeria, Tunisia, Libia. Deserto. I beduini ci offrivano latte di capra. Gli uomini proponevano denaro a Eik per avermi. Le città erano sporche. I musei troppo grandi. Sedevamo nelle macchine che ci prendevano e vedevamo il sole dipingere dello stesso colore il cielo e la terra. Egitto, Liba, Turchia, Grecia. Io ero incinta, suonavamo nei bar e nelle strade per pagare il muostroso aborto dove vidi il viso di Dio senza amore come una caricatura di me stessa. L'estate stava finendo. Avevo nostalgia del nord: della pioggia, delle nuvole, del vento, della neve. «Odio il pensiero dell'autunno in Danimarca», diceva Eik.

Il mio primo viaggio all'estero fu in Germania. Eik andò in Francia. Ritornò più sicuro di sé, provocatorio nel modo di vestirsi, i suoi capelli rossi lunghi più di quel che allora era permesso. Aveva con sé alcune pillole che si potevano comprare senza ricetta in Francia: la nostra prima anfetamina.

La prima volta che fumai hascisc fu un'esperienza terribile. Il mondo intorno si sbriciolò, il mio corpo scomparve ero esclusa dall'insieme degli uomini. Sentivo dei passi che sembravano il ticchettio dell'orologio della morte.

Mi bucai con morfina un pomeriggio a Hjortekaer. Sentii un rombo, un baleno che come un orgasmo penetrava in tutto il corpo.

Un benessere indescrivibile mi fece rilassare e sorridere, sorridere quel sorriso beato della donna che avevo visto nell'autobus, in sogno, in Africa del Nord, lei che cantava in modo così bello.

Eik fu arrestato dalla polizia. Anch'io. Rimanemmo in prigione una settimana.

Vivevamo con le tapparelle abbassate in appartamenti prestati. Mangiavamo anfetamina a cucchiaini, ci bucavamo con morfina e dexedrin. Scivolammo nella criminalità: scassinavamo farmacie dove prendevamo anche il denaro dalla cassa. Ci accanivamo sulle nostre vene e su quelle degli altri per poterci bucare. Le vene delle braccia erano distrutte. Ci bucavamo nelle mani, nelle gambe, nei piedi, nelle parti più impensabili del corpo. A volte occorreva più di mezz'ora per entrare nelle vene, minuti di disperazione fino a che il sangue, come un piccolo serpente, era aspirato dall'ago e si mescolava con il liquido nella siringa.

[...] Una sera Eik si mise ad osservare le stelle che erano spuntate. Conosceva il loro nome. Mi disse: sono unite da legami invisibili, da forze che le fanno dipendere l'una dall'altra. La loro marcia, che a noi sembra lenta, è veloce e le arroventa. Si consumano ardendo. Per questo splendono.

Quando entrammo in contatto con le droghe credemmo che cominciasse una rivoluzione della mente. Per alcuni le droghe erano un gioco, per altri una fuga, per altri ancora un modo per incontrare Dio. Ma, senza accorgersene, il mezzo si trasformò in un fine. Le droghe, che dovevano spalancare le porte, divennero porte sbarrate. Alcuni si trovarono dalla parte sbagliata quando le porte cominciarono a chiudersi [...].

Eik una volta mi ha scritto: bisogna parlare con cautela, le parole sono fragili, si sbriciolano sulle labbra e rifiutano di esprimere tutto quello che sentiamo e pensiamo [...].

Ricordo ancora come Eik sussurrasse: «non dobbiamo mai diventare freddi e cinici, vuoti dentro». Se Eik ci vedesse, riuscirebbe a scorgere la piccola fiamma che cerco di proteggere e che parla attraverso le figure che rappresento, quello che gli altri chiamano «teatro»?