

TRENT'ANNI DI «KAOSMOS».
SETTE ARGOMENTI SULL'ODIN TEATRET1. *Illusioni perdute*

Con l'andar del tempo mi sono fatto una convinzione: credo che il teatro sia un fenomeno legato alla giovinezza, non a quella ideale (chi dichiarerebbe mai di sentirsi vecchio) ma alla giovinezza reale, quella anagrafica: superata una certa età, non si crede più al teatro o meglio si perde l'illusione e si entra nell'età del disincanto.

Quando dico «si perde l'illusione» non intendo il distacco dai sogni e dalle belle speranze che l'età giovanile più delle altre alimenta ma intendo la perdita dell'illusione teatrale cioè quel credere alla finzione propria del teatro alla quale, da giovani spettatori, opponevamo poca o nessuna resistenza. Del resto non cedere alle illusioni vuol dire proprio questo: non credere più al gioco. Non si è più illusi perché non si è più, letteralmente, in gioco (*in-ludere*, n'est pas?).

Non credere più al teatro non vuol dire però perderne la passione. Per esser più chiaro, non credere più al teatro conservandone la passione, per me ha voluto dire «non credere più agli spettacoli», cioè alla maggior parte delle rappresentazioni che si fanno, ed essere, invece, sempre più affascinato dal «teatro d'attore» che è al contrario uno spettacolo raro.

Obiezioni.

Sono d'accordo con la prima obiezione: tutto questo che accade con il passare del tempo, potrebbe chiamarsi il progressivo affinamento del gusto. Ammesso che il gusto possa raffinarsi con l'età (penso che diventi semplicemente più soggettivo), potrei essere d'accordo solo se si desse alla parola gusto lo stesso senso e valore che gli indiani conferiscono al termine «rasa»: in sanscrito «rasa» è il sapore, il sapore profondo, quello che – forte o debole che sia – è efficace perché resta in testa più che nel palato e perché, fuori e dentro la metafora, è succo ed essenza: l'essenza provocatrice della poesia e di ogni arte. Del resto, senza andare così lontano, anche da noi il sapore viene da sapere e ne condivide radice e rischi.

Sono meno d'accordo con la seconda obiezione: come si fa a non credere agli spettacoli e a credere al teatro d'attore? Intanto si scuserà la ripetizione del verbo credere ma non esistono sinonimi altrettanto convincenti: rivolto agli attori, Stanislavskij era solito dire «ti credo» oppure «non ti credo», senza tema di essere frainteso. Dunque: alla maggior parte degli spettacoli non credo perché i loro attori sono poco credibili. Esistono invece rari spettacoli in cui il problema non si pone e dunque non mi pongo nemmeno il dubbio: sono di fronte ad un teatro d'attore.

Dunque ciò che mi avviene, mi è già avvenuto, è che provo insoddisfazione sia per gli spettacoli in cui gli attori si affannano ad essere naturali, sia per gli spettacoli nei quali, viceversa, gli attori vogliono esprimersi ad ogni costo. Provo poi ancora maggiore insoddisfazione di fronte a quegli attori i quali, per combattere il naturalismo tradizionale e ogni sorta di convenzione teatrale, sviliscono la propria natura umana, prima ancora che quella d'attore, comportandosi in scena totalmente contro natura. Insomma, non penso di essere l'unico a vedere in teatro attori noiosi che recitano sciattamente e frettolosamente come in televisione (infatti molto spesso sono gli stessi): e non penso neppure di esser l'unico ad aver provato imbarazzo, se non vergogna, di fronte ad attori che, per rifiutare il linguaggio della televisione o del teatro commerciale, cadono in un eccesso insopportabile di espressività e di furore.

Si dirà che la colpa è dei registi: può darsi, anzi spesso è proprio così. Penso però che abbiano la loro colpa anche le scuole, le accademie e le università dove si insegna teatro. Per migliorare il prodotto si adottano talvolta procedure sommarie... Non voglio però discutere qui di mode, di scuole o di frettolosi epigoni. Alla mia età (ah! ah!) mi interessa la miscredenza: non ci credo e basta.

2. Le regole del gioco

Esistono invece teatri d'attore in cui il problema di credere, come dicevo, nemmeno si pone. Così mi intestardisco nella mia convinzione: passata la giovinezza, nell'età del disincanto (che è poi tutta quella che resta) sono profondamente attirato non dalla storia ma dal modo di raccontarla, non dal gioco ma dalle regole del gioco. Dunque non la finzione teatrale ma le sue convenzioni e quindi gli attori che privilegiano una recitazione tecnica, secondo tecniche prestabilite. Non importa se questa recitazione risulta sorretta da numerose norme, se risulta codificata e se abbia dei codici che sono frutto di secoli di esperienze o di altre culture – la danza classica occidentale, il Kabuki giapponese... – o siano il risultato di un'invenzione moder-

na, di un solo pensiero teatrale, come nel caso del mimo di Decroux: ciò che importa è che i teatri d'arte – tramite l'attore – fanno appello contemporaneamente al mio senso estetico, alla mia intelligenza e al mio divertimento. In una parola, al mio credo.

Insomma: credo nella tecnica, nel rigore e nella complessità. Credo ad un attore versatile, capace di modulare il corpo e la voce così da cantare e danzare, non in sequenza ma in modo che parlando canti e camminando sembri danzare. Credo agli attori non emozionati ma capaci di suscitare emozioni. Credo agli attori che non descrivono la realtà ma vi alludono suggerendola. E credo ad uno spettacolo dove nessun particolare è lasciato al caso e tutto si fa scoprire lucidamente, a regola d'arte, attraverso il trucco e l'anima, per dirlo con gli antichi, l'unità e la simultaneità, per citare i moderni.

E credo infine a quell'attore capace di far dimenticare che la scienza del teatro esiste, secondo quell'interpretazione sorprendente di Ferdinando Taviani all'antico proverbio «impara l'arte e mettila da parte»: che non vorrebbe dire, come ognuno crede, «apprendi un'arte e tienila da conto che prima o poi ti servirà» ma piuttosto, guarda un po', «appresa una tecnica, mettila da parte cioè non farla prevalere».

Per questo sono attirato, addirittura rapito dalle grandi tradizioni teatrali che professano proprie regole e che formano attori ad altissimi livelli, tali che si può misurarne in tutti l'eccellenza. Così mi rifugio nelle grandi tradizioni dell'Asia – nel Kabuki, nel Nô, nell'Opera di Pechino, nei teatri danzati dell'India o di Bali: epurate e arricchite da secoli di esperienze, queste grandi tradizioni teatrali si muovono fra virtuosismi e naïvetés, arditezze e sfumature sottili, sul filo di una realtà iperreale. Perché, in fondo, il punto cruciale è sempre lo stesso: il teatro non deve ricreare la realtà ma svelarne il doppio.

Così, quando in Occidente voglio vedere un teatro d'arte, un teatro d'attore che mi sorprenda e mi diverta, che appaghi le mie aspettative e mi faccia riflettere, vado a vedere uno spettacolo dell'Odin Teatret. All'incirca uno ogni due anni. L'ultimo spettacolo che ho visto è stato *Kaosmos. Il rituale della porta*.

3. Il flusso delle impressioni

Quando l'Odin gioca con le cose non risparmia: se è prevista una porta come in questo spettacolo, state tranquilli che la porta ci sarà (sano realismo), che non sarà stata comprata invano (sana economia), che sarà sfruttata in tutti i modi possibili e immaginabili, anche come una porta (sana e insana fantasia).

In quanti modi si bussa ad una porta? Se li volete conoscere tutti più uno, domandatelo a lei, a Iben Nagel Rasmussen: dei tocchi che fa, non ne fa mai due uguali, eppure è sempre lei. Quando bussa alla porta non fa altro: bussa soltanto ad una porta ma in quei tocchi pare siano concentrati mille modi di bussare. Il modo è: vorrei entrare, è permesso? Il senso è: sono sempre io, ti ricordi? E sopra, sotto, intorno si legge: non credo che sarà l'ultima, ma quanto durerà? E ti chiedi: di che sta parlando della porta o della guerra? E non c'è tempo perché ora la porta è un letto di morte per l'uomo-che-non-vuole-morire messo in croce: è un povero Cristo o è proprio il Cristo? E Cristo direbbe: che differenza fa? Ed anche questo è sacrosanto e giusto. Come è divertente questa porta che diventa ora bara ora barchetta, ora vascello dalle vele lacere ora quella tomba calpestate che è la lapide del mondo.

C'è una lunga scena in cui l'uomo-che-non-vuole-morire – interpretato da uno stupefacente Torgeir Wethal – rimane fermo, seduto sulla porta coricata: è un'immobilità che cammina, oh! se cammina, fugge piuttosto, come una spirale o un terribile *j'accuse*. Dice il cecchino al suo compagno: il guaio dei bambini è che non stanno fermi: è soltanto la vignetta di un giornale o la realtà di Sarajevo? Così se la sposa del villaggio si disperava per il suo uomo morto, avanti; se canta a tutti la sua disperazione, ancora avanti; e se la mamma non riuole indietro suo figlio dopo aver offerto alla morte i suoi occhi per riaverlo, sempre avanti. Benché cieca, la madre ha visto giusto: dolore e miseria, orrore e infelicità. Dopo l'olocausto si diceva *jamais; nevermore* dopo il Vietnam e *nunca mas* dopo gli spariti dell'America Latina: aspettiamo, da un momento all'altro, la versione in lingua slava.

Se c'è una cosa che non si fa è ballare sulle tombe e calpestarle: se volete mangiarci e bere, avanti, senza complimenti, come in Messico il due novembre alla festa della calavera. Ma ballare sulle tombe proprio no. Eppure quando arrivano tutti gli attori a farlo, senti il gran peso dell'indecisione: non sai se gridare d'orrore o di bellezza. Sono belli questi giovani come lo schiocco delle loro fruste, specie quando si spogliano dei vecchi costumi e li seppelliscono con cura: ma quella canzone che cantano, quello scalpiccio sulla tomba danno i brividi.

Come dagli altri spettacoli dell'Odin, anche da questo ne vengo fuori come stordito e smiracolato (raro toscanismo: meravigliarsi di fronte a cose banali come se fossero miracoli). Resto ossessionato dalle musiche e in particolare da una melodia che però non riesco a fischiare. Lo so, ci perderò delle ore per tentare di ricordarla. E già, ricorderò dettagli anche dopo anni, come se l'avessi visti un minuto prima e dimenticherò intere scene mentre vorrei ricostruirle

per filo e per segno. Mi perdo per strada come nei film di Fellini. Che abbuffata vederli tutti di seguito senza sapere dove si è.

Ciononostante lo spettacolo mi appare solare, allegro. Allegro? Conoscendo Barba, penso di non aver capito bene i testi che ogni attore dice nella propria lingua madre. Rigiro nelle mani il programma, leggo le pagine di tale Ferenc Gombai, «vecchio studioso ungherese dal viso di corteccia d'albero», appoggiato al braccio della settima moglie, dalle cui pagine sul rituale della porta è tratto lo spettacolo. Mi pare strano questo vecchio: parla proprio con le stesse parole e le stesse immagini di Barba... Ho un sospetto, che si tratti di un'invenzione ben orchestrata. Ma se c'è inganno di tracce esso è ben perpetrato: questo rituale della porta è tessuto di figure, di immagini, di colori che fanno pensare alle favole balcaniche. Penso allora alle terribili verità del *Ramo d'oro* che Frazer vide insinuate nelle favole: deicidi, trasferimenti del male, capri espiatori, l'uccisione dello spirito arboreo... Se oggi le favole non si leggono più, vuol dire che la realtà le ha superate, che il male ci raggiunge fin da bambini.

Ecco: questo spettacolo è solare come una favola diurna, tutto si svolge alla luce del sole, alla realtà accecante del sole meridiano. Infatti un faro centrale illumina dall'alto un villaggio di montagna, con le porte come muri e i muri come porte: ecco passare un coro di chiesa, di una religione che non è la nostra (ma qual è la nostra religione?); ecco il buon vicinato di chioce comari vestite a festa con i nastri colorati, i cappelli di paglia troppo stretti e la borsetta di raso brandita come una falce. Ed ecco il demonio annidato nell'orologio a cucù.

4. Una favola morale, la morale della favola

Come negli altri spettacoli dell'Odin, intravedo in *Kaosmos* un ordine ma non un ordine di fila. Le azioni si srotolano simultaneamente, secondo una messinscena che sembra caotica e invece è cosmica. E proprio non potevano trovarlo un titolo migliore, per definire questa vorticoso drammaturgia (il disordine dell'universo mondo) che mescola le storie, le lingue, i personaggi in un affresco denso di più prospettive. Sembra una piazza di paese ed è invece un viaggio nella Storia.

Della storia, in definitiva, m'importa poco. Le storie intanto sono due e molto semplici. Nella prima un uomo bussa alla porta per entrare nel regno della Felicità e della Salvezza: un guardiano glielo impedisce e l'attesa dura tutta una vita. Questa attesa è la vita. La novella proviene da Kafka. La seconda storia racconta di

una madre che cerca il suo bambino rapito dalla morte: anche questa ricerca dura tutta una vita e ciò le permette di conoscere tutti i mali del mondo. Così, quando finalmente ritrova il figlio, la madre lo preferisce morto piuttosto che vittima delle sventure del mondo. Questa è una nota favola di Andersen. Queste due storie – l'attesa, la ricerca – come dice candidamente anche il programma di sala, si prolungano quanto una vita e diventano «l'immagine della festa e dello spreco dell'esistenza». Che cosa si vedrà?

Si vedrà una festa di paese o forse una sacra rappresentazione, una *morality play* messa in scena dalla comunità per la comunità in cui queste due storie vengono raccontate con azioni, parole e oggetti. La gente del paese partecipa interpretando i vari personaggi: finita la propria parte, ognuno smette i panni del personaggio generosamente interpretato, esce dallo spettacolo e torna ad essere lo spazzacamino, la lattaiola, lo studente, la maestrina... meravigliandosi che il vicino e la vicina sappiano recitare così bene. Abito in un paese e so riconoscere i divertimenti innocenti ma anche terribilmente seri della gente di campagna. C'è la vecchia signora, nobile ed elegante, pomposamente chiamata Doña Musica, che tesse incessantemente le sue trame pettegole: la voce di Julia Varley è fine come i suoi merletti, cuce la storia con fragili nodi a farfalla ma può farli diventare sassi di fiume. C'è poi la madre che cerca il figlio rapito dalla morte: quanti sacrifici compie Roberta Carreri per riaverlo, persino quello di cavarli gli occhi e buttarli in un lago. Tutto inutile, cara mamma, quando sarai invecchiata ben bene nell'impresa e avrai raggiunto il tuo scopo, tuo figlio ti ripudierà.

E c'è poi l'uomo-che-non-vuole-morire: crederesti Torgeir Wethal l'idiota del villaggio, il Santo Ingenuo, costretto a prendere in moglie, nel disgusto generale, colei che è stata di tutti – la diafana Tina Nielsen, dalla voce bionda come i suoi capelli – e invece... C'è infine la maestrina di campagna che bussa alla porta tutta la vita: dolce e caparbia Iben, morirai sfinita sulla soglia dove neri e allegri guardiani – Jan Ferslev e Isabel Ubeda – cantano come angeli. E dove un angelo – il marinaio che ha visto la sirena – canta e suona come l'indiafolato Kai Bredholt.

E poi ci sono gli oggetti il cui magico simbolismo fa sorridere per l'efficace semplicità delle trovate: come quel libriccino che sta dentro un libretto e che a sua volta viene fuori da un libro più grande, letteralmente avvitato alla porta: ogni storia, caro bambino, ne contiene un'altra e ogni tanto uno scrittore, un narratore o un attore, perché no, le inchioda tutte e le racconta. Della porta ho già parlato: gli altri e pochi oggetti – un bracciale di monete, un pezzo di tulle da sposa, le scarpette d'argento di un neonato, le spighe, la falce... – si fanno guardare come reliquie di un mondo contadino,

fiabesco e scomparso. Una pala viene suonata come un contrabbasso: da dove verrà questo strumento celibe dall'unica corda sottesa? Così è antediluviana anche quella vela lacera che, di punto in bianco svetta sulla porta diventata barca, citazione di un manifesto del secolo passato. «Un fantasma si aggira per l'Europa» confessa candidamente il programma dello spettacolo.

Tutto si svolge infatti in un paese nel cuore dell'Europa, nelle foreste montuose dei Balcani: e perciò tutto può essere fuorché (ah! ah!) un dramma morale (*morality play*). Si suppone che il paese esista davvero da qualche parte, laggiù in Transilvania: ma il paese si rivela: a) inventato di sana pianta; b) ancor più che vero: verosimile. In ogni momento dello spettacolo si tocca con mano che una favola vera soppianta la realtà: con Barba il pane quotidiano della fantasia è più credibile della noiosa verità. Mi ricordo un episodio legato a quel telone che nel film *La corazzata Potemkin* ricopre i marinai prima della fucilazione sul ponte della nave. Quando proiettarono il film, un vecchio che aveva fatto parte dell'equipaggio della corazzata durante la rivolta del 1905, scrisse ad Ejzenštejn: «Signor Ejzenštejn, mi sono visto nel vostro film. Io ero uno dei marinai sotto il telone». Ma Ejzenštejn quel telone l'aveva inventato di sana pianta: il suo genio si era sostituito alla memoria di quell'uomo. Ho avuto spesso, durante gli spettacoli dell'Odin, la prova di questa vittoria dell'immaginazione sui fatti della storia.

E i motori inarrestabili di questa immaginazione sono gli attori ma nessuno è il protagonista.

Ma chi è il protagonista di questo spettacolo? Quello che muore alla fine. È questo il teatro? Sì, questo è il teatro: un filo fatto di inganni e astuzie. Il personaggio muore e l'attore torna alla vita.

Così confabulano l'uomo-che-non-vuole-morire e il guardiano della porta, verso la fine dello spettacolo, attraversando lo spazio della scena. E non stentiamo a credergli.

Se c'è un uomo-che-più-degli-altri-risuscita, questo è l'attore.

5. I limiti dell'esperienza

Assistere ad uno spettacolo dell'Odin Teatret è fare un'esperienza. Parlarne dunque non è facile: anche rivedendo lo spettacolo più volte nel desiderio di catturarlo e possederlo, non è semplice. Se già è difficile, se non impossibile, restituire a parole un'esperienza, negli spettacoli dell'Odin esistono condizioni che pongono dei limiti ad una descrizione «oggettiva». Pertanto, in primo luogo: questo flusso di immagini, riflessioni e parole che ho scritto sono impressioni ed associazioni molto personali: appunti presi al margine dello

spettacolo da uno spettatore che è stato felicemente illuso (cioè finalmente riportato «al gioco») ma si tratta di appunti soggettivi, delle vertigini dello spettatore. E dunque certamente si possono rilevare altri contenuti. Così molte delle immagini raccolte sicuramente non sono così univoche come mi sono apparse.

Per esempio alcune scene possono rivelarsi a me ma non allo spettatore che mi sta di fronte: il fatto che gli spettatori siedano divisi in due gruppi, su due lati opposti dello spazio scenico, favorisce, letteralmente, visioni opposte. E ancora: il fatto che gli attori recitino simultaneamente in più punti dello spazio, implica la conseguenza che, anche a stare attenti, si perde sempre una parte di ciò che accade in un'altra zona della scena. In verità, data la non grande dimensione dello spazio, più che perdere del tutto le azioni non direttamente guardate, con la coda dell'occhio si riesce a intravedere qualcosa: quanto basta per capire che lì accade qualcosa d'altro, del tutto insufficiente però per rendersi conto di quello che è accaduto. Insomma se ci si concentra sull'azione degli attori che più ti sta di fronte, si perdono le altre; se si allunga lo sguardo alle altre si rischia di perdere anche l'azione in primo piano.

Ed è questa la sensazione che più mi disorienta come spettatore dell'Odin: non tanto il non comprendere quello che significa ciò che sta accadendo ma capire che da un'altra parte, appena poco più in là del luogo in cui ho fissi gli occhi, qualcosa d'altro accade, è già accaduto, ma ne ho preso atto troppo tardi. Non riuscirò più a cogliere «ciò che è accaduto». Questa è la sicurezza che come spettatore sento minacciata: non una semplice incomprensione dei contenuti (chi sarò mai io da capire tutto? da voler comprendere tutto?) ma il fatto di veder fuggire la realtà e il tempo proprio sotto gli occhi e di non poterne cogliere il mutamento, il divenire. E tuttavia non mi sento per questo uno del pubblico, uno spettatore casuale: mi sento uno spettatore ancora più curioso e motivato.

La vibrata presenza scenica degli attori che recitano a due passi da te con millimetrica precisione, le musiche e i canti avvolgenti, le immagini forti ma di contenuta ambiguità, la velocità della rappresentazione con scene simultanee nell'intreccio di storie in fondo semplici, il tempo denso e sospeso in uno spazio concentrato, sono dati di fatto più che lo stile caratteristico non solo di *Kaosmos* ma di tutti gli inconsueti spettacoli dell'Odin. Sono spettacoli per i sensi e per l'anima. Ma sembrano fatti apposta per discutere le regole del gioco.

Quali sono le regole giocate dall'Odin? Come si parla di uno spettacolo dell'Odin? E come si parla di un tappeto? In *Kaosmos* viene usato un bellissimo tappeto: i colori, i disegni e la lucentezza del pelo rivelano, anche a distanza, una provenienza preziosa e

orientale. Ho rivisto più volte lo spettacolo e questo tappeto mi ha suggerito l'idea che *Kaosmos* non sia una storia dipinta secondo l'arte figurativa. *Kaosmos* è un disegno d'arte ma con una logica diversa: non il ritratto di un paesaggio tradizionale ma la decorazione astratta di un tappeto orientale.

Forse dirò una verità lapalissiana ma alle origini, per le tribù nomadi dell'Asia Centrale che lo hanno inventato, il tappeto non era una scenografia ma un arredo necessario per coprire il suolo sotto la tenda e trasformarlo di volta in volta in mensa, giaciglio, luogo di incontri comodi e riparati. Quest'uso funzionale non ha impedito che il tappeto fosse decorato ma i colori e i disegni inventati sono del tutto integrati nella natura semplice e pratica dell'oggetto. Un tappeto è una superficie orizzontale che deve essere calpestata, sulla quale ci si può sedere e stendere, che può essere toccata con le mani: il suo manto sarà dunque morbido come la pelliccia animale che sostituisce e una semplice divisione in campi di colore basterà a dargli la vita, mentre anche un puro ripetersi di motivi simmetrici è sufficiente a rompere la monotonia del colore. Questa umiltà è una conquista dell'arte. Infatti se si accetta la regola d'oro che richiede all'artista di usare il minimo mezzo per raggiungere il massimo risultato estetico, un piccolo e semplice tappeto di una tribù nomade dell'Anatolia è preferibile ai tappeti persiani impreziositi da infiniti arabeschi.

Contro i grandi tappeti decorativi delle manifatture urbane della Persia e della Turchia che stilizzano in mille modi i giardini e le acque del paradiso terrestre per compiacere le ricche dimore cittadine, i necessari tappeti delle tribù nomadi dell'Asia Centrale oppongono pochi colori, in genere il blu e il rosso, e semplici disegni geometrici. I tappeti più perfetti non hanno schemi complicati e non rappresentano niente di particolare: pochi ed essenziali disegni riflettono il cosmo al loro livello.

Se però dovete comprare un tappeto non lasciatevi sedurre dai colori e dai disegni: guardateli bene al dritto e al rovescio e fate attenzione ai nodi. Più sono fini e serrati e più conferiscono valore alla trama e alla durata.

6. La lezione di un tappeto orientale

Di fronte a *Kaosmos* come di fronte agli altri spettacoli dell'Odin, non mi sono chiesto «il significato». Non perché questa non fosse una domanda legittima ma perché, al di là della storia o delle storie rappresentate, al fondo dei temi scelti dall'Odin si scoprono sempre i grandi *leitmotiv* dell'esistenza: pertanto i dubbi, le angos-

sce, i rimorsi sollevati sono sì universali ma proprio per questo non si possono sbandierare. Affinché abbiano risonanza ognuno deve porsi pudicamente fra sé e sé, a suo modo. Quello che invece mi sorprende sempre è che a sollevarmi questi contenuti sia uno spettacolo teatrale, un sia pur credibile gioco di attori: sono loro le guide ai labirinti della storia. È proprio vero: gli spettacoli perfetti, come i tappeti, sono una necessità, non hanno schemi complicati e non rappresentano niente di particolare. Pochi, essenziali disegni riflettono il cosmo al loro livello.

Per il resto, di tutti i nodi che gli spettacoli dell'Odin fanno emergere per i teatologi ne sfiorerò qui uno soltanto ma emblematico: quello del testo. Dirò subito che per «testo» intendo qui le parole che gli attori pronunziano durante lo spettacolo. Durante la trentennale storia dell'Odin, per i suoi spettacoli Eugenio Barba ha usato tutte le forme possibili di testo – testi drammatici veri e propri, romanzi, novelle, poesie, biografie, favole... – e li ha anche adoperati in tutti i modi possibili: come storia di partenza e come storia di arrivo, come scrittura scenica o come base di improvvisazioni. Ogni spettacolo è una storia a sé, non esiste una regola fissa tanto che in alcuni spettacoli sono state usate tutte le forme di testo e tutti i possibili modi di adoperarle.

Quello che è importante sapere a proposito di questo lavoro con i testi è il fatto che il collettivo teatrale – attori e regista – hanno attuato, ed attuano, lo stesso processo creativo di uno scrittore, di un pittore o di un qualsiasi artista: il punto di partenza è spesso casuale e banale, ciò che conta è la rielaborazione. E come per ogni creatore, anche l'inventiva di un gruppo teatrale procede nella lotta fra casualità e rigore, durante la quale i cambi, i salti qualitativi, sono il risultato non di un'intenzione o di un pregiudizio ma di un lavoro incessante sulla forma: lavorando e lavorando sulla forma cambia anche il contenuto.

Basta non cadere nelle definizioni trappola di «teatro di immagini», «teatro della parola» o «teatro del testo», per rendersi conto che uno spettacolo dell'Odin è, tecnicamente parlando, un archivio scelto, una drammaturgia a posteriori, un ritratto distillato del lungo lavoro preparatorio fatto da attori e regista – improvvisazioni, composizioni, ripetizioni – il cui peso specifico è una massa di enormi potenzialità. In quest'opera finale, curata rigorosamente in ogni sua parte come un Nô giapponese, il testo è solo uno dei diversi elementi usati, il suo ruolo non è né primario né secondario ma soltanto un mezzo lavorato dall'attore per rivelarsi necessario allo spettatore. E per questo motivo siamo di fronte non ad un diluvio di parole ma ad una messe di suggestioni e di stimoli, ad una vera e propria arte dello spreco.

Come in una festa del Rinascimento italiano quando dall'incontro armonioso di gentiluomini e gentildonne nasceva un tempo sospeso, il tempo della festa, durante il quale si partorivano quadri, musiche, poesie, danze, commedie. Da un'opera si liberano altre opere e ciò che più conta è l'operosità, la fertilità delle idee e la libertà della mente.

7. Pratiche dell'avvenire

Kaosmos è l'ultimo spettacolo dell'Odin Teatret. Il primo ottobre 1994 l'Odin ha compiuto trent'anni: trent'anni di continuità e di esperimenti, di addii e di ritorni, di spettacoli e di libri, di incontri e di scontri, di vite e di amori quanti ne concedono undicimila giorni e undicimila notti. Trent'anni vissuti nei luoghi più diversi del mondo e ai loro antipodi: in quella grigia cittadina della Danimarca che è Holstebro dove il gruppo vive le sue lunghe stagioni di prove e la sua febbrile quotidianità. I membri fondatori del gruppo sono quattro: Eugenio Barba, Torgeir Wethal, Else Marie Laukvik e Iben Nagel Rasmussen. Altri attori di lunga esperienza come Roberta Carreri e Julia Varley si sono aggiunti vent'anni fa... Quindi i più giovani: Tina Nielsen, Isabel Ubeda, Kai Bredholt e soprattutto i due musicisti Jan Ferslev e Frans Winther, il cui *sound* è diventato una dimensione insostituibile degli ultimi spettacoli.

Scrivevo nel 1974, al tempo in cui conobbi l'Odin: «L'Odin è solo un teatro? No, almeno non secondo le categorie. Un teatro che non ti annoia, che non ti getta in faccia la sua propaganda, che non frequenta i normali circuiti; un teatro che ti assorbe cacciandoti nelle pieghe della tua emotività e che si va a scegliere il suo pubblico fra gli studenti, fra la gente dei villaggi, fra i piccoli gruppi teatrali che lavorano oltre i confini periferici; un teatro che ammette di nutrirsi ma nel quale gli attori guadagnano uno stipendio appena decoroso e che forma attori di alto professionismo per poi vederli andar via, lontano dal teatro, un teatro come questo infligge un duro colpo alla mania delle etichette. Forse addirittura ribalta la tradizionale accezione di un termine».

A vent'anni di distanza, provo un doppio piacere: di non essermi sbagliato e di poterlo oggi riscrivere senza il *forse*. Superata una certa età, ci si può concedere lo sfizio.