

Lettera 68

Gianandrea Piccioli COMPLEANNO

L'universo non è fatto da cose ma da
reti di energia vibratoria
che emergono da qualcosa di ancora
più profondo e sottile.

Werner K. Heisenberg

L'arte non ripete le cose visibili ma
rende visibile.

Paul Klee

Per la prima volta «partecipai» (spiegherò poi il senso di questo verbo) a uno spettacolo dell'Odin nel 1972: si trattava di *Min fars hus*, ospitato a Milano nel Palazzo delle Stelline. Naturalmente la leggenda dell'Odin circolava già in Italia dove, grazie a Franco Quadri, era arrivato qualche anno prima *Ferai*, ma io allora non potevo permettermi l'importo del biglietto: il limite di sessanta spettatori comportava prezzi alti. Me lo feci raccontare da Renzo Vescovi, che lo vide grazie a una colletta del TTB, di cui era regista e direttore: l'incontro con l'Odin fu per lui una svolta radicale. Si erano creati fronti contrapposti: chi accusava l'Odin di misticismo, di spiritualismo, di totale, voluta, confusa incomprendibilità; chi lo bollò come reazionario; il teatro pubblico lo teneva lontano come un appestato. C'era poi chi ne era rimasto folgorato, avendo subito intuito le potenzialità di un nuovo codice espressivo e la radicalità di un modo di fare teatro che, tramite Grotowski, si riallacciava a una tradizione che comprendeva Stanislavskij ma anche Copeau, tecniche orientali e istanze sociali non ideologiche. Di lì a pochi anni sarebbe nato il movimento del Terzo Teatro, un po' setta un po' collettore, a livello globale ma soprattutto in Italia e in America Latina, dei bisogni di una generazione che non trovava risposte alle sue domande né spazio per concretizzare la sua ribellione. Per molti di coloro che dopo il Sessantotto non avevano più maestri, sia perché li avevano rifiutati tutti sia perché il linguaggio dei pochi veri ancora in attività era

estraneo al loro disagio e alla loro enciclopedia di riferimento, Barba e Pasolini diventarono dei maestri.

Lo capi Cesare Garboli, con quella capacità raddomantica che gli consentiva spiazzanti intuizioni, più vere del vero. In quel suo libro straordinario e obliato che è *Un po' prima del piombo, Il teatro in Italia negli anni Settanta*, scrive:

Nella voce, come nei tratti somatici, Barba ha in comune qualcosa con Pasolini. Ma è un Pasolini diverso, senza filologia e senza letteratura. Più semplice e più completo. Uguale è la soavità, e anche la capacità di dominio psicologico sugli altri, vissuta come una vocazione fatale. Ma è assente, in Barba, quel leggero tanfo di scuola e di oratorio, di campagna e di chiesa, che Pasolini si porta dietro come lo svolazzo di una tonaca. Non è un'offesa: dei preti, dei grandi preti, Pasolini ha la stessa mancanza di gioia. Barba è diverso. È più magico, più buio. Più sciamano e stregone.

Min fars hus, ripensato nel tempo, è uno spettacolo che rispecchia le ansie e i fermenti di un'intera generazione. Forse per questo la prima cosa che mi colpì fu l'energia che sprigionava: sotto l'etichetta dostoevskiana si agitavano gli impulsi, le aspirazioni, la volontà di liberazione, le ingenuità, l'angoscia dei giovani di quegli anni. E purtuttavia quell'etichetta non era posticcia o pretestuosa, l'eco e le atmosfere del grande scrittore russo erano pur sempre percepibili in quel rettangolo entro cui si svolgeva gran parte delle azioni (spesso gli attori agivano anche alle spalle degli spettatori) o nelle musiche, nei canti, nelle stupefacenti sonorità. O forse all'inizio quell'etichetta servì a me per appenderci dei significati che mi aiutassero a orientarmi. Vidi lo spettacolo più volte, sia perché, a seconda del lato in cui ero seduto, cambiavano molto il punto di vista, la prospettiva (e quindi l'azione e quindi il montaggio che mi costruivo di quanto vedevo) sia perché all'inizio cercavo di capire, di tradurre in termini concettuali quello che accadeva nello spazio scenico. Infine compresi che non era quella la strada: ero davanti a un corpo vivo, a emozioni, le mie e quelle degli attori, che non potevo recuperare attraverso la riflessione. L'intento dello spettacolo non era comunicarmi un contenuto specifico ma trasmettermi suggestioni o sensazioni, farmi entrare in contatto con persone che dietro la maschera del personaggio o del ruolo mi dicevano qualcosa di sé e pretendevano che la mia presenza desse loro una risposta adeguata, altrettanto sincera. Dovevo abbandonarmi alla percezione, senza voler mettere in campo le difese dell'intelletto. Cito ancora Garboli che nello stesso libro sopra ricordato, ma riferendosi ad altro contesto (la scoperta del significato di *Tartuffe*) scrive:

La sua immagine mi arrivò addosso con la forza di quelle impressioni che scuotono l'abituale rappresentazione che ci facciamo delle cose, con la stessa forza – non trovo paragone migliore – con cui si presentavano a Proust le immagini dipinte da Elstir (e i personaggi di Dostoevskij): non secondo un ordine logico e causale, bensì «dans l'ordre de nos perceptions». Come «un'illusion qui nous frappe», un effetto che viene prima della causa che lo produce.

Compresi allora, forse per la prima volta con tanta forza e nettezza, come il teatro potesse offrire un senso anche senza «rap-presentare», come la musica, come la *petite phrase* di Venteuil, per restare a Proust. Quei quasi coetanei mi comunicavano delle idee sensibili, che non ambivano all'universalità, ma nella presenza svelavano la profondità del visibile. Per questo dicevo, iniziando, «partecipai»: ero entrato in quella terra di nessuno in cui la passività diventa attiva, dove si è senzienti e sentiti, come quando ci tocchiamo una mano con l'altra (in proposito ci sono pagine memorabili, che scoprii dopo, di Merleau Ponty). Si crea una relazione tra spettatore e attore che modifica entrambi.

Da allora il mio modo di vedere il teatro è cambiato. Anche gli spettacoli o gli eventi o le *performances* lontanissimi dallo specifico stile Odin. In genere si è modificata e accresciuta la mia capacità di avvicinarmi a quegli strani oggetti o manufatti che per decisione collettiva, non per essenza propria o separatezza ontologica, definiamo come «arte», siano essi un quadro, una sinfonia, un romanzo o, appunto, uno spettacolo. Diciamo che si è affinata la mia strategia interpretativa, o almeno così mi illudo che sia. Ho scoperto che è il modo di guardare che produce l'oggetto da vedere e prepara il terreno allo scambio tra me e l'opera. Senza quella lontana esperienza di *Min fars hus* probabilmente non ci sarei arrivato, o forse solo dopo molto tempo.

Ma da allora, soprattutto, è rimasto un rapporto di riconoscenza e amicizia con quel gruppo variopinto e strenuo, disciplinato e anarchico. Il lavoro mi ha condotto in altre lande, negli anni gli incontri con l'Odin si sono diradati. Ma ricordo ancora una lunga deviazione da Tubinga (dove ero andato per lavoro) a Münster, dove loro erano per *Come! And the Day will be ours*, e di quello spettacolo ho ancora negli occhi frammenti memorabili e crudeli di Torgeir, Else Marie, Iben, Tage, Roberta... E così di tanti altri spettacoli. Ricordo qui in particolare ancora *Il Vangelo di Oxrhincus*, visto alla Biennale di Venezia, che mi sembra particolarmente significativo per la storia del gruppo. Perché lo spettacolo con cui per la prima volta l'Odin entra nei templi del teatro «istituzionale», che lo aveva sempre respinto, è anche quello che a mio parere inaugura una fase diversa, meno ispirata all'alternarsi

di sopraffazioni violente, ma comunque vitali, tra vittime e carnefici e più orientata verso una visione nera, quasi gnostica, della storia. Un teatro che porta la peste, avrebbe detto Artaud.

Fino agli ultimi, *Il sogno di Andersen*, che sembra voler chiudere in perdita il bilancio di una generazione, dei suoi sogni e dei suoi incubi, e *La vita cronica*, il grande spettacolo della vecchiaia. Manca Torgeir, ma se ne sente la traccia in cavo, come gli stampi per la fusione delle sculture in bronzo. I ragazzi folgoranti di *Min fars hus* sono ingrignati e appesantiti. Poi naturalmente ci sono quelli venuti dopo, entrati a far parte del gruppo nel corso degli anni, Roberta Carreri e Julia Varley, e i giovani, gli ultimi aggregatisi. Nemmeno io sono lo stesso di allora, ovviamente. E nemmeno il pubblico è lo stesso: più disincantato e nello stesso tempo più ingenuo. In ogni caso meno disponibile a mettersi in gioco, con le nuove generazioni spesso «assoggettate a un'idea pubblicitaria della normalità della vita» (cito da Gianni Celati). E il mondo globalizzato si è ristretto intorno a noi: ci ha tolto l'aria anziché aprirci a nuovi spazi e a utopie vivificanti. Le parole, ripetute all'infinito dai media, sempre le stesse, si sono logorate, svuotate del loro significato, rimbalzano da una parte all'altra del mondo come dei mantra. Da anni siamo ossessionati da un'economia malata perché chi potrebbe trovarla più profittevole non curarla: come diceva Roosevelt «sappiamo che il governo del denaro organizzato è pericoloso esattamente quanto quello del crimine organizzato». Stiamo regredendo a un mondo sostanzialmente feudale, ma senza la cavalleria e l'amor cortese: solo servi della gleba, violenza e soldi, o mancanza di soldi. Quei soldi che ne *La vita cronica* rimbalzano al centro della scena, tintinnando. E i profughi, i figli che cercano i padri e le mogli che cercano i mariti scomparsi; gli avvocati che tengono nota di tutto; gli scherani di mille guerre, i sicari, il sangue che gocchia e scandisce il passare del tempo. E Iben Nagel Rasmussen, col suo personaggio intermedio fra terra e mondo altro, ctonio o celeste, *trickster* che di volta in volta aiuta o svia la ricerca di Sofia Monsalve. Ed Elena Floris, con la struggente melodia del suo violino: forse l'unica innocente in questo dramma cupo e senza speranza. Chiuso in se stesso. Ancora una volta, come sempre nell'Odin, non la realtà ma l'anima della realtà.

Concludo questi appunti. Superfluo, e in ogni caso non è questa l'occasione, ricordare che cosa significa l'Odin Teatret nella storia del teatro contemporaneo. Impudico sarebbe anche raccontare pubblicamente il rapporto profondo che lega l'Odin e molti dei suoi «spettatori» fedeli (e mi includo fra questi): è evidente da quanto sopra che proprio il modo che questo teatro ha di porsi sulla «scena» implica un legame

fiduciario. A volte proprio questo tipo di legame ha creato equivoci e critiche. A volte ha danneggiato più che sostenuto il gruppo, o perlomeno non ne ha favorito la comprensione, creandogli attorno un alone di settarismo, talvolta addirittura di mistificazione.

Per quanto mi riguarda vorrei solo aggiungere che dei loro spettacoli porto dentro alcune immagini che, sedimentando, si sono trasformate in «visioni», cioè in figure capaci di catalizzare nodi emotivi, esistenziali e storici della mia biografia. E di aiutarmi non dico a scioglierli, ma a dar loro un senso sì.