

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 41, 2024

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

'L'Albero' dell'Odin Teatret: genesi di un "ultimo spettacolo"

'The Tree' by Odin Teatret: genesis of a 'last show'

ARIANNA FRATTALI

ABSTRACT

L'Albero (2016) – come quasi tutti gli spettacoli dell'Odin Teatret a partire dagli anni Settanta – è il risultato di una Collective Mind che collaziona «numerose specializzazioni, vari gradi di esperienza e diverse responsabilità in uno sforzo di integrazione simile a quello che avviene in un individuo nell'atto di inventare: cambi di direzione, deviazioni, utilizzazione di coincidenze, salti da un livello di organizzazione all'altro (livello pre-espressivo, drammaturgia organica, drammaturgia narrativa, modellazione dello spazio e dell'universo sonoro-musicale)» (E. Barba). Il presente saggio si propone dunque di investigarne il processo creativo.

The Tree (2016) – like almost all Odin shows from the 1970s onwards – is the result of a Collective Mind that integrates «numerous specializations, various degrees of experience and different responsibilities in an effort of integration similar to what happens in the mind of an individual in the act of inventing: changes of direction, deviations, use of coincidences and serendipity effects, leaps from one level of organization to another (pre-expressive level, organic dramaturgy, narrative dramaturgy, modeling of space, of the sound / musical universe)» (E. Barba). The present study aims to investigate this creative process.

PAROLE CHIAVE: *Odin, Barba, teatro, performance*

KEYWORDS: *Odin, Barba, theatre, performance*

AUTORE

Arianna Frattali – ricercatrice in discipline teatrali e dello spettacolo presso l'Università di Milano – è autrice di monografie ed edizioni commentate – Presenze femminili fra teatro e salotto. Drammi e melodrammi nel Settecento lombardo-veneto (Serra, Pisa 2010), Testo e performance dal Settecento al Duemila (EDUCatt, Milano 2012), Didone abbandonata di Pietro Metastasio (ETS, Pisa 2014), Santo Genet da Genet per la Compagnia della Fortezza (ETS, Pisa 2019), Vittorio Gassman attore multimediale (Cuepress, Imola, 2022) – e numerosi saggi che spaziano dal teatro del Settecento a quello teatro contemporaneo.
arianna.frattali@unimi.it

Nel 2010, il Grotowski Institute di Wroclaw conferisce ad Eugenio Barba una somma, in qualità di regista residente, per condurre alcuni seminari, somma che sarà invece diversamente investita per la creazione di un nuovo spettacolo, secondo una modalità di regia che potremmo definire “collettiva”. La proposta, poi accolta dall’Istituto polacco, sarà quella di far partecipare al processo creativo un gruppo di venti/trenta osservatori, ciascuno dei quali con la possibilità di assistere alle prove ed intervenire attivamente rispetto a quanto visto con osservazioni e suggerimenti.¹ Questo modello laboratoriale-creativo prenderà il nome di *Collective Mind* e si svolgerà nell’ottobre 2015 con una serie di prove aperte del nuovo lavoro (e l’ultimo, almeno nelle intenzioni del regista) intitolato inizialmente *Volare*² e solo in seguito *L’Albero*.³ La prima rappresentazione avrà luogo a Hostelbro, in Danimarca, il 19 settembre 2016,⁴ mentre il debutto italiano sarà a Lecce ai Cantieri Teatrali Koreja il 4 ottobre 2017, dopo una *tournee* che – oltre alle citate Polonia e Danimarca – ha toccato Ungheria, Iran, Ecuador e Cina.

In ordine temporale, si tratta del terzo “ultimo spettacolo” nelle intenzioni del regista, concepito come una sorta di testamento artistico della formazione danese. Già nel 1983, Barba confidava infatti a Luca Ruzza – l’architetto con cui aveva iniziato a lavorare proprio in quegli anni – di voler costruire il suo ultimo lavoro a partire dai frammenti di Vangeli apocrifi per l’*Oxyrhincus Evangeliet* (poi realizzato nel 1985) e un simile *state of mind* sembra presiedere, quasi vent’anni dopo, anche al *Sogno di Andersen* del 2005:

C’è infatti un malinconico sotterraneo presagio di apocalisse in questo *Sogno* che riguarda il nostro mondo, suggerito per allusioni, quasi per cenni, senza enfasi profetiche: “Something is rotten in the State of Denmark” – *in the Western World* verrebbe da parafrasare. E a metà spettacolo ci si chiede chi sogni questo sogno di declino. I personaggi, gli attori o noi?⁵

¹ Cfr. A. KUHLMANN, A. J. LEDGER, *Eugenio Barba. L’albero della conoscenza dello spettacolo*, trad. di L. Mancini, Cue Press, Imola 2021.

² Durante le prime prove in Colombia, nel Febbraio 2015.

³ In maggio 2016, a Varsavia, lo spettacolo assume il titolo definitivo de *L’Albero*, mentre in giugno dello stesso anno Barba conferma via mail ai suoi attori e collaboratori il cambiamento del titolo.

⁴ Una produzione Nordisk Teaterlaboratorium (Hostelbro, Danimarca), Grotowski Institute e Wroclaw Capitale Europea della Cultura 2016 (Polonia), Teatro Nazionale di Budapest (Ungheria). Con l’appoggio di: Hostelbro Comune, Statens Kunstfond - Projektstøtteud-valget for Scenekunst. Regia: Eugenio Barba; assistenti alla regia: Elena Floris, Julia Varley; attori: Luis Alonso, Parvathy Baul, I Wayan Bawa, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Elena Floris, Donald Kitt, Carolina Pizzarro, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley; scenografia: Luca Ruzza, Odin Teatret; drammaturgo: Thomas Bredsdorff; consulente letterario: Nando Tavian, testo: Odin Teatret.

⁵ F. PERRELLI, *Gli spettacoli di Odino. La storia di Eugenio Barba e dell’Odin Teatret*, Edizioni di Pagina, Bari 2020 (2005¹), p. 107.

Tuttavia, la prospettiva dell'ultimo spettacolo per l'Odin non è tanto un presupposto di natura estetica, quanto piuttosto un'attitudine al teatro fortemente legata alla prassi, ma definita dallo scenografo Ruzza come uno stato mentale, fisico, psichico, emotivo, in cui ogni contributo individuale contribuisce a costruire una visione collettiva:

una sfida alle leggi della fisica e della materia. L'individualismo è un carattere forte nella cultura occidentale, ma ha anche un prezzo da pagare nel terrore della morte. Lavorare a un ultimo spettacolo dell'Odin, lavorare *sempre* all'ultimo spettacolo dell'Odin significa abbandonare le proprie prospettive, ascoltare le voci di tutti.⁶

Nel teatro del gruppo danese, almeno a partire dagli anni Settanta, ascoltare le voci di tutti significa ragionare dunque con una mente collettiva, esorcizzando la paura della morte in un rito condiviso, che sposta la fine della vita sempre un passo più in là, sulla scena:

un insieme di persone impegnate in un processo creativo che non mira a realizzare un progetto definito a priori. Integra infatti numerose specializzazioni, vari gradi di esperienza e diverse responsabilità in uno sforzo di integrazione simile a quello che avviene in un individuo nell'atto di inventare: cambi di direzione, deviazioni, utilizzazione di coincidenze, salti da un livello di organizzazione all'altro (livello pre-espressivo, drammaturgia organica, drammaturgia narrativa, modellazione dello spazio e dell'universo sonoro-musicale). La mente collettiva opera con la stessa intensità di energia sia per programmare che per scoprire come distruggere i propri programmi.⁷

Sebbene Barba «assuma poi tutte le decisioni finali, la sua autorità è re-distribuita in una mentalità e in un controllo di gruppo, e in processi paralleli di osservazione, di valutazione e di critica»;⁸ tale modalità assume un ruolo strategico anche nell'offrire agli attori nuove situazioni e nuove sfide, impedendo loro di stabilizzarsi troppo a lungo su posizioni acquisite nella costruzione del personaggio. In questo processo, «la presenza dei partecipanti della mente collettiva consente di comprendere la concezione di Barba come il primo spettatore»;⁹ senza tuttavia esulare dalla

⁶ L. RUZZA, *L'ultimo spettacolo*, in «Libretto di sala. Odin Teatret: *L'albero*», p. 68.

⁷ E. BARBA, *L'albero e le sue radici. Uno spettacolo che cresce leggendo i giornali*, in «Libretto di sala» cit., pp. 16-17.

⁸ A. KUHLMANN, A. J. LEDGER, *Eugenio Barba* cit., p. 56.

⁹ *Ibid.*

figura del regista in senso stretto e definendo così il gruppo all'interno di un «meccanismo discorsivo più complesso».¹⁰ Dentro tale meccanismo, la *Collective Mind* costituisce, appunto, «un ramo significativo del suo albero registico nella sua parte drammaturgica»,¹¹ ripensando anche il concetto di spettatorialità come parte volutamente attiva dell'intero *ensemble*.¹²

La genesi de *L'Albero* è dunque lunga e complessa, snodandosi in almeno tre anni di lavori preparatori, mentre la struttura drammaturgica dello spettacolo stesso si modella sui luoghi diversi che lo hanno ospitato nella sua gestazione,¹³ come sugli *input* degli osservatori che hanno partecipato al suo processo creativo. Il primo *concept* nasce infatti nel novembre del 2014,¹⁴ partendo dal tema dei bambini-soldato e, se inizialmente avrebbe dovuto raccontare due storie di “signori della morte”, uno africano e uno europeo,¹⁵ alla fine si focalizzerà sulla vita di un albero come testimone di esistenze spezzate, stabilendo così un correlativo oggettivo dei significati che si vogliono veicolare attraverso l'intero testo performativo.¹⁶

Per discutere con Luca Ruzza della scenografia, Barba sceglie un luogo simbolico per la storia dell'Odin, ovvero Carpignano – piccolo paese del Salento in cui il gruppo aveva stabilito, nel 1974, la sua prima residenza italiana – dove, in una casa collocata nella parte vecchia del paese, un albero resiste in mezzo ad un cortile, tra le basale

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ivi*, p. 55.

¹² Nel fornire una vasta panoramica delle definizioni possibili di *ensemble* nel teatro contemporaneo, John Britton sottolinea come esso sia collegato alla persistenza dell'identità individuale e dell'autonomia espressiva all'interno di circostanze e responsabilità condivise, osservando come, nel lavoro dell'Odin, ci si riferisca alla categoria di “spettacolo d'ensemble” per indicare tutto ciò che non rientra nelle creazioni per attori soli o piccoli gruppi. Cfr. J. BRITTON (ed. by), *Encountering Ensemble*, Bloomsbury, Methuen Drama, London-New York 2013, in part., *Introduction*, pp. 3-48.

¹³ I luoghi principali di gestazione dello spettacolo sono tre: le prime prove di lavoro si svolgono a Villa de Leyra, sulle Ande colombiane, nel febbraio-marzo 2015, ospiti del Teatro Itinerante del Sol di Beatriz Camargo; riprendono le prove nell'ottobre 2015 a Wroclaw in Polonia, durante la citata sessione del seminario *Collective Mind*; nel gennaio-febbraio 2016 il gruppo lavora a Batuan (Bali) in una sala all'aperto particolarmente adatta ad elaborare gli esercizi sulla vocalità. Le prove finali e la prima rappresentazione, come detto, si svolgono nel settembre 2016 a Hostelbro, dove avvengono ulteriori mutamenti nell'assetto scenografico.

¹⁴ In occasione del cinquantenario del gruppo, Barba vuole chiedere nuove sovvenzioni per un nuovo spettacolo, così, durante una *tournee* in Cina – come raccontato da Roberta Carreri nel libretto di sala – Barba convoca la compagnia nella *hall* dell'albergo a Wuzhen per comunicare il tema del nuovo spettacolo (i bambini-soldato), il titolo (*Volare*) e la struttura di spettacolo-concerto (simile a quella di *Triolerne*, presentato da Iben Nagel Rasmussen, Parvathy Baul ed Elena Floris al Hostelbro Festuge, nel giugno 2014).

¹⁵ Il primo “signore della morte” nasce dalla lettura della storia di Joshua Milton Blahy chiamato “il generale tutto nudo”, che comandava un esercito di bambini-soldato in Liberia negli anni Novanta e sacrificava una vittima umana prima di ogni combattimento. Il secondo è un signore della guerra europeo, il serbo Zeljko Raznatovic, detto Arkan, “la tigre”, sicario della polizia segreta jugoslava e autore di massacri di pulizia etnica durante la guerra in Jugoslavia, sempre negli anni Novanta.

¹⁶ E. BARBA, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 226.

di pietra leccese. A livello visivo, questo albero «sarebbe dovuto crescere davanti agli occhi degli spettatori»,¹⁷ a pochi metri da loro, «sarebbe dovuto essere resistente fino a tenere sulle fronde le scalate di monaci, criminali e santi»¹⁸ e alla fine, dopo averne tagliato il tronco, sarebbe dovuto fiorire. Così, l'albero che cresce man mano, si spezza e rinasce, durante lo spettacolo viene materialmente costruito, smontato, ricostruito diverse volte:

È il frutto della immaginazione, della follia della determinazione e maestria di donne e uomini che non hanno ceduto. Che ci hanno lavorato e hanno trovato soluzioni e sistemi imprevedibili e impensabili. Questa mutazione continua ad assorbirmi completamente quando lavoro all'Odin. E rimane intatta dal primo 'ultimo spettacolo' a cui ho lavorato.¹⁹

Ispirato alla cronaca drammatica della contemporaneità, questa creazione scenica del gruppo danese colloca le proprie azioni dalla Siria alla Nigeria, alla Serbia, alla Liberia, mostrando un'autentica poesia della morte e dell'innocenza e rappresentando così la terza e ultima tappa della "trilogia degli innocenti" di cui fanno già parte sia *Le grandi città sotto la luna* (2003),²⁰ che *La vita cronica* (2011),²¹ «sguardi di traverso al nostro mondo [...] che coltivano il sogno anche nelle zone grigie dell'incubo».²²

Terzo capitolo di una saga apocalittica, *L'Albero* si configura come uno sguardo ironico sulla storia dell'umanità, partendo però da un'immagine di innocenza e di tenerezza incarnata dal personaggio della "figlia del poeta", la bambina che sogna di volare via con il padre. Gli spunti sono tratti da materiali biografici e di cronaca, ma diversamente da altri spettacoli (come *La casa del padre*, *Ceneri di Brecht*, *Sogno di Andersen*), qui non attingono al mito, alla biografia o all'opera di un grande personaggio, ma affondano le loro radici nei recessi della storia recente: «L'albero della storia cresce forte e morto. Intorno ad esso, bambini soldato e monaci in preghiera danzano insieme a signori della guerra, a una madre rabbiosa».²³

Si tratta quindi di uno spettacolo che nasce e cresce leggendo notizie di cronaca: «un uomo immola freddamente un altro uomo, una donna, un bambino: voglio fare uno spettacolo su questa situazione che leggiamo ogni giorno nei giornali»; ma

¹⁷ L. RUZZA, *L'ultimo spettacolo* cit., p. 70.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ivi*, p. 71.

²⁰ Cfr. I. N. Rasmussen, *Il retro del tappeto. Lettera a Ferdinando Taviani*, in «Teatro e Storia», 38, 2017, pp. 21-24.

²¹ Cfr. Materials (4). *La vita cronica*, in «Teatro e Storia», 35, 2014, pp. 188-211.

²² M. MARINO, *L'albero secco, la guerra, gli uccelli*, in «Doppiozero», 12 ottobre 2017.

²³ E. BARBA, *Sullo spettacolo*, in «Libretto di sala» cit., p. 2.

«come mostrare un sacrificio umano a teatro? [...] Il teatro ci permette di lasciare quello che abbiamo e conosciamo per quello che desideriamo e che ignoriamo di sapere».²⁴ A livello di processi e significati, siamo quindi di fronte ad un’indagine conoscitiva, che scende nei profondi recessi del dolore umano per salvarne, ancora una volta, come spesso accade sulla scena dell’Odin, l’innocenza e la leggerezza.

Stabilito dunque il tema principale da esplorare, si delineano, ad uno ad uno, i personaggi e alcune idee iniziali di Barba si focalizzano su protagonisti della letteratura per l’infanzia come il Piccolo Principe, Biancaneve e Cenerentola, per rispondere a quella visione dell’infanzia coinvolta suo malgrado nella guerra (i bambini-soldato), che il regista ha concepito sin dall’inizio del lavoro. Una visione che si scontra con i duri fatti di cronaca da cui scaturiscono i primi nuclei narrativi: gli eccidi in Liberia e in Jugoslavia, le pulizie etniche in Siria e Nigeria; questi fatti delineano personaggi come i due signori della guerra, i monaci yazidi,²⁵ la madre igbo-cristiana,²⁶ nei cui panni si cimentano, rispettivamente, Kai Bredholt, I Wayan Bawa, Donald Kitt, Julia Varley, Luis Alonso e Roberta Carreri. Il personaggio della “figlia del poeta” apre lo spettacolo e poi si sdoppia interpretato da due attrici, Iben Nagel Rasmussen e Carolina Pizzarro (nella versione “da giovane”); la sua costruzione attinge infatti ad una precedente esperienza della Rasmussen nello spettacolo-concerto *Triolerne* con l’intenzione di mitigare, tramite la bellezza dei canti e della musica, il confronto con un teatro “duro”.

A partire dagli anni Settanta, dopo la residenza in Salento,²⁷ la musica ha infatti acquistato progressivamente rilevanza nel lavoro dell’Odin, assumendo un ruolo fondamentale sia negli spettacoli “da strada”, che in quelli che Erik Christoffersen

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Il terzo e quarto personaggio sono monaci yazidi che, nel loro eremo deserto in Siria, scoprono la fuga degli uccelli e, per invogliarli a tornare, piantano un albero che fornirà loro ombra e cibo. L’albero cresce molto, mentre intorno avvengono guerre e barbarie che richiamano il genocidio perpetrato da ISIS in Siria contro questa minoranza religiosa molto antica, ma i monaci rimangono imperturbabili.

²⁶ Nel febbraio 2015, durante le prove in Colombia, nasce il quinto personaggio, Furia (Roberta Carreri) ispirato ad Olanna, personaggio che compare in *Metà di un sole giallo* di Chimamanda Ngozi Adichie, romanzo dedicato alla guerra civile in Nigeria (1967-70). Ne *L’Albero* Furia cerca scampo per sé e per la testa della figlia morta, contenuta in una *calabasse* (strumento africano a forma di zucca), nascosta sotto al vestito.

²⁷ M. BERG, *Treklang. År med Odin Teatret, 1968-84 (Triade. Anni con l’Odin Teatret 1968-1984)*, Vindrose, København 1986, trad. it. di M. V. D’Avino, in *Odin Teatret Archives (d’ora in poi OTA)*, Fondo Odin, Serie Publications, b. 17, p. 96: «Durante il soggiorno in Italia del 1974 tutti – compreso Eugenio – dovevano padroneggiare uno strumento. Ma il flauto era andato perduto, il piano era rimasto a Hostelbro: alla fine furono gli eterni rulli di tamburo a dominare. Sostituiti da una batteria fatta in casa per lo spettacolo *Il libro delle danze*, le percussioni più semplici, come bottiglie riempite di latta e barattoli vuoti, ai quali venivano aggiunti, man mano, campane e sonagli vari. Poi ancora un cambiamento in direzione dell’*american folk*, un violino stridente e lo strimpello di un banjo che prendono il sopravvento sui tamburi dei nativi in *Come! And The day will be ours!* – per non parlare ancora della folla di strumenti de *Il Milione* e delle *Ceneri di Brecht*».

definisce gli spettacoli della «camera aperta».²⁸ La musicalità, infatti, – già presente nelle voci cantanti di *Kaspariana* e *Ferai* ed integrata in *Min Fars Hus* dal flauto dolce di Jens Christersen – emerge ulteriormente negli strumenti a percussione fabbricati dagli attori in maniera artigianale durante il periodo di Carpignano,²⁹ per il *Libro delle danze*. La componente musicale acquisirà poi autonomia e ancora maggiore forza espressiva in *Come! And the day will be ours!* e *Il Milione*,³⁰ assumendo una vera e propria funzione drammaturgica nella dimensione della scrittura scenica, tanto da trasformare quello che già era un «impressionante teatro del corpo» in un altrettanto «impressionante teatro sonoro».³¹

Proprio il lavoro sull'aspetto sonoro dello spettacolo procede tuttavia di pari passo con quello svolto sulle azioni fisiche degli attori, se come osserva Ian Watson, «in aggiunta all'iniziale composizione di improvvisazioni, il gruppo accumula un corpo musicale e un ventaglio di improvvisazioni sviluppate dalle loro esplorazioni degli strumenti»³² che, nel caso dell'*Albero*, si concentrano principalmente sulla fisarmonica di Kai Bredholt e sul violino di Elena Floris. Per quanto riguarda poi la partitura vocale, essa si definisce interattiva a livello procedurale, almeno nelle fasi iniziali del lavoro, attraverso l'investigazione di differenti ritmi, velocità e qualità tonali. Così facendo, mentre ogni scena prende forma, Barba e collaboratori decidono quale musica essa richiami, non assegnando alla componente musicale una funzione meramente denotativa o descrittiva, ma considerandola come una dimensione del testo performativo che contribuisce attivamente alla costruzione di una rete di significati.

²⁸ E. E. CHRISTOFFERSEN, *The actor's way*, trad. ingl. di R. Fowler, Routledge, London-New York 1993 (1989¹), pp. 19-27. Sono gli spettacoli che l'Odin creò dal 1974 al 1982 – *The book of Dances*, *Anabasis*, *Come! And the day will be ours*, *The Million* e *Brecht's ashes*, definiti dallo studioso della «camera aperta», in opposizione a quelli della «camera chiusa» appartenenti al periodo precedente, dal 1964 al 1974.

²⁹ Sull'introduzione di oggetti e strumenti nelle azioni performative, cfr. anche I. N. RASMUSSEN, *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, Bulzoni, Roma, 2006 (1998¹), in part. p. 77.

³⁰ M. BERG, *Treklang (Triade) cit.*, p. 97: «Qui, nel *Milione*, suonavano quasi tutti, a tutta forza. Il trombone a tiro di Julia, che ricordava le vecchie canzoni della radio. Tage, stavolta senza violino, ma con la cornetta, e Francis che si alternava alla tromba e al sassofono Jazz, mentre Silvia Ricciardelli e Toni Cots si scatenavano in danze balinesi al suono suadente dell'armonica. La musica sembrava non finire mai nel *Milione*, così come i viaggi sembravano non dover finire mai. Con l'eccezione della morte. La Morte (Else Marie sotto a una maschera femminile bianca e rossa, avvolta in drappaggi e arrampicata su trampoli di altezza inaudita), che nasce e quasi muore essa stessa nonostante il suono sommerso del più discreto degli strumenti del viaggio: il piccolo triangolo con il suo triplice accordo che si ripete in eterno».

³¹ Ivi, p. 60. Cit. anche in F. PERRELLI, *Gli spettacoli di Odino cit.*, p. 70.

³² I. WATSON, *Towards a Third Theatre, cit.*, p. 86 (traduzione mia).

A livello di elaborazione del testo verbale, si può parlare poi di «*found texts*»³³ intesi come varietà di fonti che possono includere racconti, nuovi temi, poemi, articoli di giornale e anche parti di conversazione casuale. Durante la prima fase del processo creativo, Barba incoraggia infatti i suoi attori a cercare materiale che ritengono sia rilevante per i temi della *pièce* e, in seguito, viene compilata una partitura vocale che si somma con il bagaglio sempre crescente di oggetti collezionati dagli stessi, a partire dalle fonti tematiche proposte durante viaggi ed esperienze, siano esse condivise o individuali. Le stesse azioni fisiche scaturite dal processo di improvvisazione diventano poi drammaturgicamente significanti, quando sono interrelate – legate insieme da un testo – per essere filtrate attraverso l’orizzonte di attesa dello spettatore, che ri-orienta il proprio quadro percettivo all’intero di quello esperienziale. L’importanza dell’improvvisazione nella costruzione scenica passa così attraverso un *training* personalizzato, che pone l’attore al centro del processo creativo, ma è la mente teatrale – che possiamo dunque definire a ragione registica³⁴ – di Eugenio Barba che cura il materiale grezzo, affiancando il drammaturgo e il «consulente letterario»³⁵ (che ne *L’Albero* è Ferdinando Taviani) per la creazione del «testo spettacolare»,³⁶ o *performance text*.

³³ Ivi, p. 87.

³⁴ Cfr. F. PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Bari 2007; M. SCHINO, *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento Europeo*, Laterza, Bari 2009, in part. pp. 118-164; per un’analisi delle teorie ed estetiche che hanno definito il dispositivo-regia sino ad oggi, cfr. A. SACCHI, *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Bulzoni, Roma 2012; per una disanima del ruolo del regista nella costruzione di spettacoli non sceno-centrici, cfr. M. DE MARINIS, *Il processo creativo nel teatro contemporaneo, trionfo e trasmutazioni*, in *L’altra metà dell’Odin*, «Teatro e storia», 35, 2014, pp. 353-379, in partic. pp. 359-361; sul concetto di regia nel mondo anglosassone, con affondi specifici sul ruolo di Barba nell’Odin, cfr. A. J. LEDGER, *The Director and Directing. Craft, Process and Aesthetic in Contemporary Theatre*, Palgrave Macmillan, London 2019, in partic., pp. 151-154; sul concetto di “mente teatrale” e “mente collettiva” nel teatro dell’Odin, cfr. A. J. LEDGER, A. KUHLMANN, *Eugenio Barba* cit., in partic. pp. 25-30.

³⁵ Il termine «consulente letterario» compare per la prima volta nel programma di *Kaspariana* (1967), prima produzione danese dell’Odin, usato in riferimento a Christian Ludvigsen, che continuò a operare come tale sino a *Ceneri di Brecht*. Altri due collaboratori chiave in questo senso saranno Ferdinando Taviani e Thomas Bredsdorff. Cfr. A. KUHLMANN, A. J. LEDGER, *Eugenio Barba* cit., p. 57.

³⁶ M. DE MARINIS, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 2008, p. 45: «[...] tende comunque a farsi strada progressivamente una (fondante) concezione dello spettacolo teatrale come testo complesso, sincretico, composto da più testi parziali, o sottotesti, di differente materia espressiva (testo verbale, gestuale, scenografico, musicale, testo delle luci e così via) e regolato, fra l’altro, da una pluralità di codici spesso eterogenei fra loro e di diversa specificità. Si parla, in proposito, di ‘*texte théâtral*’ (Ertel, 1977), o di ‘*représentation comme texte*’ (Ubersfeld, 1981), ma la denominazione che si impone è quella di ‘testo spettacolare’ (proposta da Ruffini e dal sottoscritto) con il corrispettivo inglese di *performance text* (Elam, 1980)». De Marinis, in nota (n. 17), sottolinea inoltre come questa terminologia circoli anche ormai al di fuori di un contesto semiotico, imponendosi in ampi settori della nuova teatrologia e fa riferimento anche all’uso delle nozioni di “testo spettacolare” e di *performance text* anche da parte di alcuni “teatranti-teorici” come Richard Schechner e Eugenio Barba, appunto.

Questo sviluppo collettivo, che avviene anche a livello di segni visivi e di impianto scenografico, non prescinde mai dalla relazione attore/spettatore, posta al centro della riflessione teatrale di Barba già dagli esordi con Grotowski³⁷ e rafforzata a partire dagli anni Settanta,³⁸ come diretta conseguenza delle esperienze italiane di quel periodo. Fabrizio Cruciani,³⁹ acuto osservatore e testimone di un cambiamento decisivo nelle azioni del gruppo danese – più proiettate verso un’apertura all’esterno e maggiormente inclusive nei confronti dello spettatore – osserva come l’incisività della componente spaziale nell’economia dello spettacolo novecentesco abbia determinato, di fatto, anche uno slittamento sul piano della drammaturgia. Lo spettatore assume infatti un ruolo prioritario nella scrittura scenica, negoziando l’oscillazione del livello significativo di ciò che vede all’interno di un sistema di relazioni e di esperienze condivise.

Questa concezione dello spazio scenico come «ambiente»⁴⁰ si dimostra pertanto in linea con l’idea che esso viva nel teatro del Novecento «la doppia relazione di essere spazio dell’uomo di teatro e spazio per lo spettatore».⁴¹ Tale processo (caratteristico del teatro di ricerca), nel caso dell’Odin, affonda le sue radici proprio in quelle produzioni definite della “camera aperta”, collocate tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta del Novecento. All’interno di esse, infatti, gli spettatori, inclusi nello spazio della rappresentazione, iniziano ad essere considerati parte attiva di ogni situazione scenica, proprio in virtù di quella instabilità generata dal continuo cambiamento dell’architettura spaziale, che lo spostamento dell’azione teatrale all’aperto necessariamente determina.

Ne *L’Albero*, il gruppo è già rientrato da tempo in un *setting* di teatro da “camera chiusa”, ma l’impianto scenografico, discusso collettivamente, si presenta comunque inclusivo, collocando l’albero, come gli attori, al centro di uno spazio ovale, che costituisce una delle alternative scenografiche predilette dal gruppo danese. Secondo

³⁷ Cfr. E. BARBA, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia, seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Il Mulino, Bologna 1998.

³⁸ Risulta pertanto evidente come la dissoluzione delle divisioni spaziali all’interno della situazione performativa, come la fluidità delle condizioni spazio-temporali nella dinamica predisposta del baratto abbiano comportato profondi cambiamenti nell’assetto spaziale e drammaturgico degli spettacoli che seguirono le esperienze sarde e salentine. Furono messe infatti a frutto nuove tecniche per la costruzione di azioni teatrali itineranti su cui l’Odin stava già iniziando a riflettere e lavorare in quegli anni. Cfr. F. CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari, 1992; ID., *Laboratorio?*, in T. D’URSO, F. TAVIANI, *Lo straniero che danza. Album dell’Odin Teatret 1972/77*, Cooperativa Editoriale Studio Forma, Torino 1977, pp. 97-107.

³⁹ F. CRUCIANI, *Lo spazio del teatro* cit., p. 143.

⁴⁰ Ivi, p. 144.

⁴¹ Ivi p. 145.

Watson,⁴² infatti, sarebbe proprio l'intervento dell'architetto Luca Ruzza negli spettacoli dell'Odin a porre, da *Oxyrhincus* in poi, un ulteriore decisivo accento sulla dimensione rituale della *pièce* teatrale. Questa dimensione sarebbe infatti valorizzata da un impianto scenografico in cui gli spettatori possano essere incorporati anche fisicamente, come accade nell'*Albero* quando il pubblico – collocato ai lati lunghi della scena, su scomode camere gonfiabili che ricordano una traversata in gommone – viene letteralmente avvolto dalla scenografia, sotto forma di tendone bianco calato come un paracadute dall'alto e predisposto con dei buchi in cui far passare le teste.

La valorizzazione dell'aspetto cerimoniale del teatro – che la progettazione scenografica di Ruzza accentuerebbe a partire dagli anni Ottanta – risale sino alle origini del teatro primitivo confluendo pienamente, secondo Franco Perrelli,⁴³ nel *Sogno di Andersen* degli anni Duemila e completando così un processo creativo verso la concezione dell'"opera aperta" avviato già con *Ferai*, alla fine degli anni Sessanta. Barba – come puntualizza Ruzza – desidera infatti costruire una scena che orienti la condizione percettiva di chi assiste, creando così «una instabilità da trasferire allo spettatore»,⁴⁴ una specie di vertigine, di «alterazione mentale e fisica»,⁴⁵ che nel *Sogno* è ottenuta attraverso un ovale a gradoni racchiuso da due specchi e nell'*Albero* attraverso un ovale stretto fra camere d'aria gonfiate; in entrambi i casi, gli spettatori siedono come rinchiusi «nella stiva di un teatro anatomico 'galleggiante'». ⁴⁶ A partire dal *Sogno*, l'Odin sembra così inseguire una:

vera e propria estetica dello spiazzamento o della sorpresa, questo audace esercizio dell'astrazione come accostamento di materiali eterogenei – insieme storici, oggettivi, inventivi e personali – che acquisiscono vita e senso solo nel manifestarsi delle azioni complessive degli attori e nella loro imponderabile risonanza nello spettatore.⁴⁷

Attraverso l'esplicito riferimento alla fiaba, tutto «assume forse una libertà più sbrigliata e quindi la connotazione di una singolare rappresentazione di danza, di canto e di musica»,⁴⁸ acquisendo così i tratti di «una specie di *musical*»⁴⁹ e richiamando «la macchinosità numinosa»⁵⁰ del *Vangelo di Oxyrhincus*, che è (forse non a caso) il primo "ultimo spettacolo" concepito da Barba con Luca Ruzza. Questi tratti,

⁴² I. WATSON, *Towards a Third Theatre* cit., p. 92.

⁴³ F. PERRELLI, *Gli spettacoli di Odino* cit., p. 109.

⁴⁴ L. RUZZA, *La vertigine dello sguardo*, programma di sala, pp. 25 e segg. cit. in F. PERRELLI, *Gli spettacoli di Odino* cit., p. 109.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ivi*, p. 107.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

già presenti nelle creazioni sceniche del periodo salentino, – e solo *in nuce* nei lavori del periodo precedente – sono mantenuti vivi anche nell'*Albero*, come dimostra la rilevanza assegnata alla componente musicale nella costruzione drammaturgica, inizialmente ispirata alla vera e propria forma di uno spettacolo-concerto.

La tendenza alla «de-gerarchizzazione dei mezzi teatrali»⁵¹ che restituisce pari dignità ai segni uditivi e visivi rispetto al testo drammatico, all'interno del processo di elaborazione del testo spettacolare, è del resto cifra stilistica dell'Odin a partire dagli spettacoli della “camera aperta”, mantenendosi anche quando essi vengono riportati nello spazio chiuso della sala teatrale. Se alcuni lavori del gruppo danese, almeno sino alla fine degli anni Sessanta, elaboravano infatti la messinscena a partire da testi letterari di riferimento (di matrice drammatica e non drammatica),⁵² favorendo così un principio di concatenazione nello sviluppo del *plot* narrativo,⁵³ la scelta successiva di partire da testi performativi sviluppati dagli attori durante le prove predilige invece il principio di simultaneità; esso consente infatti di presentare varie scene da differenti prospettive, sostituendo il semplice intreccio lineare con una rete complessa di azioni legate fra loro, che avvengono simultaneamente.

Le produzioni della compagnia danese raramente seguono una trama lineare e la drammaturgia narrativa può essere intesa come «la progressione dell'azione, la comparsa dei personaggi o di situazioni più o meno indipendenti, i frammenti delle loro storie e le diverse sequenze di interazione reciproca»⁵⁴. Ne *L'albero*,⁵⁵ il testo

⁵¹ H.-T. LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, trad. di S. Antinori, postfazione di G. Guccini, Cue Press, Bologna 2017, p. 95. Si segnala l'edizione originale: *Postdramatische Theater*, Verlag del Autoren, Frankfurt am Main 1990; quella francese: *Le Théâtre postdramatique*, trad. di P. - H. Ledru, L'Arche, Paris, 2002.

⁵² Per l'analisi di questi spettacoli (che arrivano cronologicamente sino al 1972, anno in cui *Min Fars Hus* funge da spartiacque, basandosi principalmente su una drammaturgia “aperta”), cfr. F. PERRELLI, *Gli spettacoli di Odino* cit., pp. 3-56.

⁵³ I. WATSON, *Towards a Third Theatre* cit., p. 94, traduzione della sottoscritta: «Barba sostiene che questa rete di azioni possa essere formalizzata in due strutture base del *plot*: concatenate e simultanee. La struttura concatenata è una narrazione lineare nella quale le azioni sono legate insieme secondo un principio causale, come nel teatro più convenzionale. La struttura simultanea ignora la linearità in favore di alcune azioni che avvengono nello stesso tempo, senza riguardo ai nessi causali. [...] Barba sostiene che i testi letterari, così come i drammi e gli adattamenti dei romanzi o le poesie, tendano in favore della concatenazione, ma che la messinscena basata sui testi performativi sviluppata dagli attori durante le prove tenda di più verso la simultaneità». Cfr. anche E. BARBA, *The Nature of Dramaturgy: Describing Actions at Work*, in «New Theatre Quarterly», 1, pp. 75-7; ID., N. SAVARESE, *The Secret Art of the Performer: a Dictionary of Theatre Anthropology*, Routledge, London 1991, p. 69.

⁵⁴ A. KUHLMANN, A. J. LEDGER, *Eugenio Barba* cit., p. 53.

⁵⁵ A proposito di questo spettacolo, molti recensori chiamano in causa il concetto di “simultaneità”, cfr. M. MARINO, *L'albero secco, la guerra, gli uccelli* cit.: «Ma quello che trascende questo processo e rende incomparabile lo spettacolo teatrale come *esperienza di un'esperienza* è la capacità *animale* degli attori. È la loro capacità di dare vita a una fitta trama di dettagli sensoriali che colpiscono la parte rettile e libica del cervello e penetrano nella fisiologia arcaica e nel più profondo della biografia del singolo spettatore: [...] simultaneità e successione di immagini, concetti, avvenimenti, silenzi e

drammatico dello spettacolo in effetti esiste ed è pubblicato nel libretto di sala, suddiviso in ventisei sezioni, che potremmo chiamare quadri e si tratta del testo proposto dagli attori e dal regista a Hostelbro, Villa de Leyva, Wroclaw, Batuan dal marzo 2015 al settembre 2016, quindi scaturito da una matrice processuale collettiva. La precisa titolazione della progressione narrativa riconduce pertanto a sintesi di azioni che tracciano «passaggi drammaturgici all'interno della densità dell'azione scenica»⁵⁶ e la narrazione stessa segue, allo stesso tempo, un principio di simultaneità, «nei casi in cui cose diverse accadono contemporaneamente».⁵⁷ Il focus narrativo e orientativo è costituito dall'albero morto ed i personaggi sono legati ad esso dalle rispettive storie:

Oltre a queste strutture drammaturgiche, i due narratori de *L'albero* [...] forniscono un'ulteriore sfera narrativa, aiutata dalla presenza causale del *deus ex machina*. La tecnica di Barba offre così un montaggio simultaneo di azioni e immagini spesso molto dense, ricche di suoni e musiche, nelle quali anche il linguaggio diventa un mezzo sensoriale.⁵⁸

Come osserva Franco Perrelli: «gli spettacoli dell'Odin fanno esplodere cortocircuiti concettuali ed emotivi; non bisogna mai aspettarsi da essi il giudizioso svolgimento di un testo o di un tema, solo l'esplorazione per terreni selvaggi di terreni instabili»⁵⁹ e – se proprio si cerca un punto di riferimento – «ci si può rivolgere giusto alla fascinosa centralità della presenza energetica dell'attore».⁶⁰ Questo passaggio dal «corpo vivo fenomenico»⁶¹ al «corpo vivo energetico»⁶² prodotto dall'interprete, realizza così «presenza»⁶³ e coincide con quello che Erika Fischer-Lichte descrive come *embodied mind*, «cioè come un essere nel quale corpo/spirito/coscienza non si possono separare in alcun modo l'uno dall'altro, ma si danno già sempre uno nell'altro»,⁶⁴ procedimento su cui si interrogano artisti di teatro, dell'arte di azione e della *performance art*, a partire dagli anni Sessanta. Fra gli esempi riportati dalla

immobilità»; nel comunicato stampa dello spettacolo distribuito alle varie testate locali si legge «L'azione si svolge in una caleidoscopio simultaneità commentata da due cantastorie».

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ F. PERRELLI, *Gli spettacoli di Odino* cit., p. 108.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ E. FISCHER-LICHTE, *Estetica del performativo: una teoria del teatro e dell'arte*, ed. it. a cura di T. Gushman, Carocci, Roma 2014, p. 172.

⁶² *Ivi*, p. 173.

⁶³ *Ivi*, p. 169: «[...] la presenza non è una qualità espressiva, ma una qualità puramente performativa. Essa si produce attraverso specifici processi d'incarnazione con cui l'interprete produce il suo corpo fenomenico come dominatore dello spazio e centro di gravità dell'attenzione degli spettatori».

⁶⁴ *Ivi*, p. 175.

studiosa c'è infatti proprio Eugenio Barba,⁶⁵ quando opera la distinzione tra un livello pre-espressivo e un livello espressivo dell'arte recitativa per cercare di definire in cosa consista quel «flusso magico»⁶⁶ che permette all'attore, non solo di dominare lo spazio scenico, bensì l'intero spazio teatrale.

Il corpo del performer sulla scena agisce così secondo più livelli di significazione, che non sono necessariamente legati al movimento, quanto piuttosto ad un'azione che può esprimersi anche nell'immobilità. Esiste poi un livello sinestetico, che pone in relazione diretta attori e spettatori, tanto che «l'occupazione dinamica e vivida dello spazio da parte della compagnia, nel suo complesso gioco di squadra»⁶⁷ mira immancabilmente a «uno sfasamento continuo della percezione».⁶⁸ Si tende a risolvere così, secondo un principio non più oppositivo, ma inclusivo, il sistema dei dualismi proprio del teatro occidentale, almeno da Aristotele in poi – testo/scena, significato/segno, produzione/fruizione, attore/spettatore – poiché l'evento teatrale è frutto di una negoziazione continua di significati fra chi lo crea e chi vi partecipa:

[...] in questo senso si può affermare che lo spettacolo viene regolato e prodotto da un loop di feedback autoreferenziale e continuamente in divenire, il cui andamento non è completamente predeterminato e pianificabile.⁶⁹

Concepito in progressione come una vera e propria opera aperta, anche *L'Albero* – come altri “ultimi spettacoli” dell'Odin – è stato alimentato da questa instabilità costitutiva, frutto di un processo di elaborazione collettiva che ne ha modificato i significati e i temi iniziali, trasformando una storia di morte in una storia di rinascita. In questo mezzo secolo, l'Odin ha creato ben settantasei spettacoli rappresentati in sessantaquattro paesi del mondo e, nel corso di queste esperienze, si è sviluppata una specifica cultura del gruppo danese basata sulla pratica di baratti teatrali, scambi culturali, manifestazioni artistiche. Tutto questo ha messo in moto un meccanismo di interazione sociale e sfidato pregiudizi, difficoltà linguistiche e divergenze di pensiero, giudizio e comportamento per riportare al centro la necessità comunicativa del teatro stesso, non solo sul piano artistico, ma anche e soprattutto su quello sociale.

⁶⁵ Cfr. E. BARBA, *Aldilà delle isole galleggianti*, Ubulibri, Milano 1985, in part. pp. 51-169; cfr. la voce *Pre-expressivity*, in *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer* cit., pp. 186-204; la voce *Energy*, ivi, pp. 74-94.

⁶⁶ G. VIELHABER, *Oedipus Komplex auf der Bühne*, in «Die Zeit», 2 Ottobre, 1947; cfr. E. FISCHER-LICHTE, *Estetica del performativo* cit., pp. 168-174.

⁶⁷ F. PERRELLI, *Gli spettacoli di Odino* cit., p. 108.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ E. FISCHER-LICHTE, *Estetica del performativo* cit., p. 68.

La “mente collettiva” dell’Odin ci restituisce così l’immagine di un gruppo di persone che, attraverso la pratica teatrale, svolge da ormai più di mezzo secolo un percorso, mettendo continuamente in discussione ogni soluzione artistica data per acquisita. L’esperienza di *Collective Mind* che accompagna la creazione de *L’Albero* rappresenta infatti un ulteriore momento destabilizzante per i singoli attori, che – seppure guidati dalla mente teatrale di Eugenio Barba – costruiscono la propria partitura mimica e vocale, basandosi anche sulle suggestioni scaturite dagli osservatori.

Lo spettacolo è stato concepito infatti con un processo creativo itinerante e modellato consapevolmente sui luoghi che ne ospitano la genesi; questo ha favorito l’interazione con diversi spettatori, attuando un processo continuo di de-costruzione e ri-costruzione delle relazioni, che una concezione volutamente “ambientale” dello spazio scenico necessariamente genera. Si tratta pertanto di un’opera teatrale che ambisce a gareggiare con la molteplicità della vita, cogliendone così aspetti transitori e disvelandone le molteplici maschere: «un’opera demiurgica continuamente esposta allo smacco e al desiderio. Come il far rifiorire un albero secco, appendendoci pere con nastri di stoffa». ⁷⁰

⁷⁰ M. MARINO, *L’albero secco, la guerra, gli uccelli* cit., p. n. n.