



Arianna Frattali

RICREARE IL MITO: ODYSSEY DI ROBERT WILSON

*The essay examines the staging of *Odyssey* directed by Robert Wilson, analyzing some passages of the structural metamorphosis suffered by Homer's poem up to the review of Armitage that inspires the performance — very successful — staged for the first time in October 2012 at the National Theater of Greece, then debuting at the Piccolo Teatro in Milan in April 2013 and then replicating its presence, also in Milan, on the occasion of Expo 2015. In the case of *Odyssey*, in fact, the image, the sound, even the actor's bodies no longer constitutes the perfect pattern on which the significance of the word is inserted: the very word becomes the setting for a world of feelings that lives again in the lightness of an ancient fable, fossil of an age that is disappeared, but is recreated in the audience's imagination.*

Il mito di Ulisse per un progetto europeo

Prima il regno, ora la città: un mito, quello di Ulisse, che attraversa secoli di storia, invitandoci a riflettere sul concetto di spazio geografico come possibile luogo d'identità culturale; la città, per chi ci vive e per chi ci arriva, può essere vissuta come un porto definitivo? Oppure la sua stessa identità si esprime nel continuo migrare? Intorno a *Odyssey* per la regia di Robert Wilson – co-produzione del Piccolo Teatro di Milano col Teatro Nazionale di Atene¹ – lo Stabile milanese ha organizzato, infatti, una rassegna dedicata ad *Ulissi/Viaggio nelle odissee*, secondo quello spirito di educazione e fidelizzazione dello spettatore che anima il teatro lombardo, sin dalla sua fondazione (cf. Strehler 1974; Cascetta, 1979; Meldolesi 1984; Rassu 2002).

Ma Piccolo Teatro è anche d'Europa e, proprio nel contesto della crisi europea di cui la Grecia è stata protagonista, questo spettacolo nasce e si sviluppa, inserendosi nel progetto teatrale *Che cos'è la*

¹ *Odyssey* di Simon Armitage da Omero; regia di Robert Wilson, produzione Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa National Theatre of Greece, Athens, in greco sottotitolato in italiano. Progetto, regia, scene e luci Robert Wilson; testo di Simon Armitage; drammaturgia di Wolfgang Wiens; musica di Theodoris Ekonomou; collaborazione alla regia di Ann-Christin Rommen/Tilman Hecker; costumi di Yashi Tabassomi; collaborazione alle scene Stephanie Engeln; supervisione musicale Hal Willner; collaborazione alle luci Scott Bolman; traduzione in greco moderno Yorgos Depastas; *voice coach* Melina Paionidou; suono Studio 19 - Kostas Bokos, Vassilis Kountouris; scenografie, oggetti di scena e costumi realizzati dai Laboratori del Piccolo Teatro; pianoforte Theodoris Ekonomou; Ciclope (voce fuori scena) Dimitris Piatas.



nostra patria che il direttore artistico del Teatro d'Atene, Ghiannis Chouvardàs, ha dedicato ad indagare l'essenza e il dinamismo dell'identità greca. Pensata dunque per porci di fronte a tutte le facce di un viaggio, l'*Odissea* wilsoniana getta un ponte temporale fra due civiltà strettamente connesse (quella greca e quella italiana), approdando, infine, sulle scene del contesto metropolitano milanese, al crocevia economico-sociale, dunque, tra la realtà industriale del secolo scorso e le suggestive proiezioni internazionali di Expo 2015.

La sfida da cui nasce questa co-produzione consiste, infatti, nell'isolare ed evidenziare, all'interno del testo omerico, ciò che rende contemporaneo un classico: in tale ottica Ulisse è cittadino del mondo e l'*Odissea* un viaggio nella complessità del mondo odierno. Così Robert Wilson immagina il capolavoro omerico: un viaggio della vita e della morte, perché Ulisse non è un eroe, ma rappresenta ogni uomo. Racconta il regista — intervistato da *Skyarte* — di aver assistito, molto giovane, a un'edizione teatrale di *Odissea* durante il suo primo viaggio in Grecia e di averla percepita come interminabile, pesantissima e seria. Pertanto, il punto di partenza di questo nuovo allestimento è senz'altro la levità che, raccontando il mito con i toni di una favola, ne riscopre le motivazioni intrattenitive originarie, troppo spesso sepolte da secoli di cultura libresca.

Il poema in ventiquattro canti è condensato in uno spettacolo di tre ore – ventiquattro scene con un prologo ed un epilogo – seguendo la drammaturgia che il poeta inglese Simon Armitage rielaborò, nel 2004, per la versione radiofonica della BBC.² Il testo derivato dalla versione anglosassone, poi ulteriormente ridotto da Wolfgang Wiens e tradotto in greco moderno da Yorgos Depastas per il progetto scenico di Wilson, è andato in scena prima ad Atene³ e poi a Milano (con didascalie in italiano), nella stagione teatrale 2012/2013, ed è stato replicato in occasione di Expo nell'ottobre 2015. Si tratta, dunque, di una ri-creazione fantastica della saga odissica costruita attorno alle peripezie di Ulisse, uomo che impara, anche con la sua celebre *mētis*, «intelligenza pratica», a conoscere la grande arte di essere se stesso, usando, a tal fine, il suo innegabile ascendente sulle donne. Non è un caso, infatti, che la stessa interprete – Maria Nafpliotou – porti in scena, con la sua bellezza ieratica, Calipso, Circe e Penelope, perché, seppure nelle differenti declinazioni della femminilità, nella lettura wilsoniana l'eroe greco ama sempre la stessa donna, scoprendo, in ogni storia d'amore, un frammento di sé.

Pur mantenendo la struttura narrativa del poema epico, la scansione del tempo non procede in maniera lineare, ma circolare: l'epilogo, infatti, duplica la scena iniziale, con Nausicaa che esclama

² *The Odyssey/Homer* dramatized by Simon Armitage, North Kingstown, R. I.: BBC Audiobooks America, cp. 2004.

³ Lo spettacolo è andato in scena la prima volta il 26 ottobre 2012 presso il Teatro Nazionale di Grecia, dove le repliche sono durate per quattro mesi. In seguito, ha debuttato al Piccolo Teatro di Milano nell'aprile 2013, totalizzando un totale di venti recite, tutte esaurite. Dal 6 al 31 ottobre 2015 ha replicato la sua presenza sempre a Milano, presso il Piccolo Teatro, in occasione del mese di chiusura di Expo 2015.



«Che bella storia!», dando voce così allo stupore fanciullesco del pubblico durante le tre ore di rappresentazione. Gli attori – sono diciassette quelli della compagnia greca – interpretano più ruoli, sdoppiandosi e triplicandosi in una sorta di *liason des scenes* contemporanea che vede, appunto, Calipso trasformarsi in Penelope ed Hermes convergere su Telemaco, da un quadro all'altro, da un personaggio all'altro, colmando i vuoti del palcoscenico. La ragazza in abiti *punk* (Marianna Kavalieratou), con la sua danza sgangherata e solitaria, costituisce la figura-segnaletto che compare nei vari cambi di scena, assumendo una funzione straniante di brechtiana memoria. Lo spettatore è vigile, attivo: la sua componente infantile è continuamente risvegliata dall'alternanza fissità/movimento che percorre questa gigantesca macroinstallazione, sempre all'insegna della metamorfosi.

La scenografia maestosa ed essenziale allo stesso tempo, perché costituita da linee rette, oggetti metonimici e gigantesche sculture, lascia agli ampi spazi vuoti la sorridente responsabilità di accogliere la fluttuante immaginazione di chi guarda. Si tratta di un esperimento in pieno stile wilsoniano pervaso da formalismo, stilizzazione e geometrie raggelanti, seguendo un'estetica che fa dialogare la lezione cubista con la razionalità del Bauhaus, ma anche con la monocromia di Rothko e le oniriche atmosfere surrealiste. Come già osservato da Lorenzo Mango, la sala all'italiana, col suo palcoscenico frontale, viene assunta dal regista in maniera mai neutrale: per ragioni strutturali gli risulta, infatti, congeniale uno spazio che rimandi ad un quadro, mentre per ragioni psicologiche tale quadro rappresenta quella finestra sull'inconscio che Breton riteneva dovesse essere la pittura surrealista, assumendo così una scrittura dell'«alterità», volta a raccontare un mondo diverso e distinto da quello degli spettatori. È «il luogo dell'altro, dove le immagini e i segni si condensano, interferiscono e si giustappongono secondo un ordine di linguaggio che non può non ricordare quello codificato da Freud a proposito del sogno» (Mango 2003: 218).

Le pareti laterali mobili creano illusione di prospettiva e profondità, suddividendo la scena in più piani visivi, che corrispondono a diversi piani di significato e di azione. Essa, infatti, in alcune situazioni, viene materialmente tagliata in due da un parapetto, che, evocando quello di una nave, segna il confine fra umano e fantastico: nel primo piano si muovono i marinai, vogando con remi invisibili; nel secondo appaiono i Lotofagi, le Sirene, le fauci di cartapesta di una Scilla simile ad un *videogame*. Perché in quest'«Odissea pop» (Riccardi 2013) molti personaggi in scena ammiccano felicemente ai cartoni animati e ai videogiochi dell'infanzia, e non solo. Si tratta di un «un viaggio attraverso le cinque dimensioni» (Quadri 1976: 8), di un intervento svolto sopra il palcoscenico, riproponendo un modello spaziale rifiutato programmaticamente dal teatro di ricerca degli anni Settanta, ma assunto da Wilson, sin dalla sua prima stagione, senza alcuna «volontà restaurativa» (Mango 2003: 216). Lo spettacolo nasce come scrittura nello spazio che precede la dimensione narrativa, attraverso architetture mobili che segnano profondamente le direttrici orizzontali di esso, andandosi ad intersecare con quelle orizzontali della categoria tempo: dalla tensione scaturita fra queste due direttrici nasce l'immagine. Lo spazio, in questo modo, «si temporalizza», rivelandosi «non come immagine statica ma come *dynamis*,



costruzione in corso d'opera, grazie al movimento degli attori, delle cose, della luce e delle strutture sceniche stesse» (Mango 2003: 217).

Partendo da un'idea di levità, Wilson sceglie di rappresentare il poema epico attraverso i mezzi di un teatro anch'esso epico, in cui non esiste una gerarchia fra i vari elementi che costituiscono la messinscena nel suo insieme, ma i cui elementi costitutivi – corpi, suoni, immagini e scenografia – sono presentati, paratatticamente, alla visione del pubblico in sala. La sfilata di *tableaux vivants* mette a nudo la natura della finzione scenica senza tradirne affatto il significato profondo. La volontà che sottende l'operazione è di rendere non tanto la ciclicità del tempo, quanto la sua pienezza; in quest'ottica, gli stacchi musicali, i cambi di scena a vista, il curioso personaggio *punk* che saltella clownescamente fra dèi e semidei, rappresentano elementi di rivisitazione di un teatro epico alla maniera brechtiana, riproponendo la favola antica sui toni dell'intrattenimento – costruttivo ed educativo insieme – di un magico *cabaret* dei nostri giorni.

Quando la parola è il puntello dell'immagine

Quello che si vede è un'immagine, ma quello che si sente è anche un testo, talvolta ridotto a pura materia fonica; il teatro greco antico rivive così nella sua essenza di rito collettivo fatto di visione, danza, ritmo, musica, non tanto attraverso procedimenti archeologici o filologici, quanto tradotto in uno stile minimalista/visivo costruito su linee e *silhouette*. E proprio alle *silhouette* della pittura vascolare greca sono ispirati tutti i costumi di Yashi Tabassomi, giocati sul bi-cromatismo dominante bianco/nero con cascate di oro per vestire gli dèi dell'Olimpo, i cui panneggi geometrici – richiamati da pettinature scultoree – si vedono spesso in controluce. Siamo di fronte, dunque, ad un gioco di ombre cinesi costruite da luci a neon, che, richiamando le *Icons* dell'artista statunitense Dan Flavin, rendono la luce fredda puntello visivo per chi costruisce significato non sotto le luci della ribalta, ma nel buio dietro il proscenio.

Se gli oggetti di scena diventano scultura – al pari del corpo degli attori – e la scenografia non è decorazione, ma immagine che agisce come una maschera nei confronti del testo, il punto di partenza per la costruzione dell'immagine è la luce; in più luoghi e in più interviste Bob Wilson ha dichiarato di prendere a modello Strehler e Visconti, perché questi maestri della regia italiana hanno pensato e dipinto la scena proprio con la luce. Folgorazione è stata, infatti, la celebre regia strehleriana di *Le nozze di Figaro*, alla quale l'artista statunitense ha assistito nel 1973 presso il Teatrino di corte della reggia di Versailles.⁴ L'illuminazione usata, dunque, nella prospettiva di trasformare lo spazio in

⁴ L'allestimento, con la direzione di Riccardo Muti, le scene di Ezio Frigerio e i costumi di Franca Squarciapino debuttò trionfalmente al Teatro alla Scala di Milano nel 1981 ed è stato protagonista del Ravenna Festival 2002,



scrittura: «la luce cancella, evidenzia, isola, monta; sottolinea le nervature del luogo, ne inventa di altre; mette in primo piano o cancella l'attore; colora la scena» (Mango 2003: 221). Secondo l'insegnamento già di Craig, è la luce a rappresentare «la qualità pittorica del linguaggio teatrale, una qualità tutta scenica, ottenuta attraverso linguaggi esclusivamente teatrali» (*ibidem*; cf. Grazioli 2015: 325-352).

E da una luce aurorale nasce questa *Odissea*; non si tratta dell'accecante biancore che dalle scene di Strehler e Visconti si irradia sui corpi in lento movimento di *Einstein on the beach*⁵, ma della luce blu che, all'alba, l'artista texano ha contemplato durante uno dei suoi viaggi in Grecia. Brillante e radiosa, essa esplose nelle tonalità di rosso e arancio nelle scene di sangue e di passione e c'è molto viola nel finale, per accompagnare la tracotanza e l'empietà dei Proci intorno al loro sordido banchetto: quasi un presagio cromatico di sventura, visto che il colore è, per ragioni scaramantiche, un vero tabù dei teatranti. Tramite sistemi computerizzati talvolta capaci di realizzare «più di trecento tipi diversi di illuminazione in centoventi minuti e di variare così, ininterrottamente, luci e colori» (Fischer-Lichte 2014 trad. it: 208), l'atmosfera cambia spesso anche al di sotto della soglia cosciente, realizzando quella produzione performativa della materialità in grado di mutare spesso e improvvisamente anche lo stato d'animo dello spettatore.

La luce dipinge la scenografia e i corpi illuminano le ombre: ai diciassette attori greci è richiesta una leggerezza piena di immaginazione e di idee per illustrare questa favola resa con ironia, tenerezza e sensibilità quasi infantile. L'immaginario dell'infanzia sembra, infatti, essere l'unico in grado di ricreare in teatro lo spirito della favola: i pupazzi in scena – capre, aragoste, granchi giganteschi che alludono al mare – esprimono metonimicamente didascalie ambientali inesistenti. Lo spirito è quello dell'ironia e della risata che alleggerisce i significati profondi del mito, aprendoli a nuove possibilità espressive, e in questo richiamo al fanciullino che alberga in ogni attore c'è, forse, l'esperienza newyorkese dei laboratori teatrali per l'infanzia fatta da Wilson agli inizi della sua formazione.

Dal punto di vista della recitazione esiste, comunque, un compromesso fra libertà e disciplina all'interno del *training* svolto dalla compagnia: da un lato c'è un teatro fondato su precisione e rigore, dall'altro un'azione che si svolge in un tempo lento, poiché ciascun attore, da poche indicazioni fornite dal regista, deve trovare sul palco il ritmo e i toni che gli appartengono. Come osserva Fischer-Lichte

dove è andato in scena al Teatro Alighieri con la regia ripresa da Michael Heltau e musica eseguita da Wiener Philharmoniker e Wiener Staatsoperchor.

⁵ *Einstein on the Beach* è stata eseguita per la prima volta il 25 luglio 1976, in Francia, dalla Philip Glass Ensemble e messa in scena anche ad Amburgo, Parigi, Belgrado, Venezia, Bruxelles, Rotterdam ed al Metropolitan Opera House di New York, durante il 1976. Composta da Philip Glass, ma progettata e diretta da Robert Wilson su testi scritti da Christopher Knowles, Samuel M. Johnson e Lucinda Childs. È il primo e più lungo spartito per opera di Philip Glass e dura approssimativamente cinque ore (tre ore e mezza su CD) da eseguire senza interruzioni.



(2014 trad. it: 150), nell'opera di Wilson «il *performer* non ha il compito di rappresentare un personaggio», quanto di far emergere l'individualità del proprio corpo. Compiendo movimenti in posizione parallela allo sfondo, si ha l'impressione «che la corporeità dell'attore si scioglie nella dimensione piatta dell'immagine, quando la sua tridimensionalità non viene messa in evidenza espressamente attraverso il contemporaneo utilizzo del controluce e dell'*over-head light*» (Fischer-Lichte 2014 trad. it: 159). In questo modo, il personaggio non è più definito attraverso lo stato d'animo espresso dalla corporeità del *performer*, «ma diventa piuttosto ciò che viene prodotto e si manifesta attraverso gli atti performativi con cui il performer produce e manifesta la propria corporeità» (Fischer-Lichte 2014 trad. it: 151). Lo spettatore viene, dunque, pienamente coinvolto nel campo percettivo dello spettacolo, avvertendo corporalmente la presenza degli attori sul palco e autopercependosi come corpo vivo ed energetico.

La sequenza delle sirene risulta pertanto significativa, là dove le ombre di creature alate, incastonate in scogli verdi fluorescenti, si stagliano come *silhouette* in movimento in una luce azzurrata; dotate di ali e coda nere, appaiono sospese tra cielo e mare, tra paradiso e inferi, emettendo suoni gutturali di gabbiani sul sottofondo rumoristico delle onde marine e annaspando, come angeli neri, con gesti ripetitivi e lenti. La tecnica della *slow motion*, imparata a New York dall'insegnante di danza Miss Hoffman come cura alla balbuzie, sciogliendo la tensione del corpo attraverso movimenti lenti, sta infatti alla base del *training* fisico imposto da Wilson ai suoi *performer*, e si traduce in cifra stilistica che segna tutti i suoi spettacoli (fig. 1).

In quest'ottica di continuità – seppure nella dilatazione temporale – non conta tanto il lavoro del singolo, ma quello d'*ensemble*, perché tutti s'inseriscano nell'azione con un'autonomia e un'armonia paragonabile a quella dei pianeti che si muovono insieme nell'universo. Il quadro del canto delle sirene si presenta, pertanto, visivamente disposto su tre piani: in proscenio, sulla destra, vogano spasmodicamente i marinai greci; specularmente, sulla sinistra, Ulisse è legato all'albero maestro e sullo sfondo si divincolano le sirene, rappresentate col corpo di uccello e il volto di donna. Tutti eseguono movimenti lenti, ritmici e cadenzati, collocandosi nella sincronia perfetta, ma polifonica, della partitura visiva che il regista statunitense scrive sulla scena. Ogni sistema di elementi teatrali segue così il proprio ritmo: la luce che trascolora in pochi secondi; i movimenti dei performer eseguiti in *slow motion*; la voce, i rumori, la musica e suoni sono tessuti in un *collage* che pulsa secondo un suo ritmo autonomo. Quello che conta non è la ricostruzione mimetica della scena di seduzione, ma l'atmosfera di spaesamento costituita da luci e sonorità in cui è immerso lo spettatore, ottenuta grazie alla pluralizzazione dell'offerta di significati che il regista costruisce sulla scena.

Spazializzare il suono

Fondamentale, come detto, è la tessitura sonora, che risulta determinante per collegare e creare fratture fra i quadri, riempirne i vuoti, sottolinearne i pieni, colmare o evidenziare le lacune del testo



recitato. In prima analisi, l'accompagnamento musicale eseguito dal vivo dal compositore Theodoris Ekonomou svolge la funzione di straniamento già appartenuta alle *songs* brechtiane, andando a riempire i tempi morti dei cambi di scena e svelandone la nuda finzione. La dimensione musicale interviene poi, con decisione, a definire la scrittura registica, assumendo anche una vera e propria funzione strutturale. Si può parlare di «musica come testo», in quanto essa determina la costruzione dello spettacolo, producendo una «sfera di significazione autonoma» (Mango 2003: 360) e dialogando con le altre scritture della scena. Queste definizioni sono state coniate dalla critica in riferimento a *Einstein on the beach*, con i suoi *knee plays* composti da Philip Glass per le nove scene dello spettacolo: in quell'opera monumentale l'assenza di trama si traduceva, infatti, in segmenti di testo e di poesia intercalati da sillabe solfeggiate, che accompagnavano le lunghe ripetizioni di piccole sequenze di movimento sul tema della scienza e della relatività in generale. Se da un lato la musica agiva sui tempi e la durata dello spettacolo, condizionandone fortemente il ritmo e contribuendo a configurarne il linguaggio scenico, dall'altro andava a costituire un vero e proprio testo con cui il regista era chiamato a relazionarsi in maniera dialettica, sino ad essere portato, in alcuni casi, a scriverle «contro» (Quadri 1997: 19).

In alcune interviste televisive, Wilson definiva quel lavoro un *poethical work* dedicato a Einstein: lo spettacolo era basato «su una serrata interrelazione tra musica ed immagine», che ne determinava la drammaturgia, «specie in assenza di una partitura di parole compiuta ed autonoma» (Mango 2003: 359), tanto che Franco Quadri (1976: 13-18) ha pensato — a proposito di questa produzione — alla possibilità di parlare di un nuovo teatro d'Opera. Tali considerazioni si possono estendere ad *Odyssey*, anche se qui siamo di fronte ad un testo scritto di riferimento — per quanto di natura non drammatica — come *Odissea*, poema fondativo della civiltà occidentale; pertanto, la parola recitata continua a esistere, evocata dai personaggi e proiettata — nella versione italiana — al centro della scena. Non si può destrutturare l'azione che anima il mito e pertanto, non sparendo del tutto la narrazione, la musica l'accompagna, sottolineandone i significati e collegandone i passaggi, come in un film muto, che però muto non può essere. In questo senso la colonna sonora di *Odyssey* ha sicuramente anche una funzione espressiva autonoma, creando *Leitmotive* che conferiscono riconoscibilità alle sequenze e andando a sottolineare gli spazi che la parola lascia al gesto come il lungo abbraccio tra Penelope (Maria Nafpliotou) e Ulisse (Stavros Zalmàs) a chiusura della vicenda.

Si può pertanto parlare di *Odyssey* nei termini di un *Singspiel* contemporaneo in cui l'orchestrazione non è seconda alla regia e alla recitazione, armonizzando perfettamente partitura vocale degli attori, rumoristica di scena e momenti di vera melodia. In questa chiave, i movimenti dei *performer* e i tempi delle luci s'inseriscono in sequenze ritmiche ben individuate che ricreano il mito omerico attraverso una percezione sensoriale che non rinuncia, però, totalmente alla significatività della parola. L'estetica di Wilson potenzia sicuramente il livello icastico del poema odissiacco, esibendo l'ibrida natura del teatro attraverso una luce che costruisce un altrove, esponendone con chiarezza la sua finzione, ma tale livello tende ad essere superato da quello sonoro. Come già osservato da Quadri



(1980: 125-126) (proprio a partire dalla lettura di un'altra regia wilsoniana, *Lo sguardo del sordo*, firmata nel 1971), si registra un'esigenza da parte del teatro contemporaneo di spostarsi verso la sonorità. Tale osservazione scaturisce guardando sia all'attività di numerosi registi teatrali — che si dedicano sempre più spesso alla lirica — sia agli ultimi spettacoli di gruppi legati alla ricerca teatrale; a partire dal Living Theater, all'Odin Teatret, ma anche all'ultimo Peter Brook del *Flauto magico*. Il suono tende a riempire progressivamente gli spazi vuoti della vista.

La drammaturgia di Wolfgang Iiense sui versi di Armitage conserva infatti la narrazione del mito, ma lascia molti vuoti da riempire e su proprio tali vuoti s'installano le immagini-guida e i virtuosismi sonori di questo *wor-ton drama* costruito da Wilson con la levità di una favola per bambini. La difficoltà oggettiva di portare sulla scena un testo di natura non drammatica si traduce qui in una felice struttura bucata sulla quale s'innesta il tessuto visivo e sonoro, richiamando il canto degli aedi, le sequenze cinematografiche, le pantomime e i balli popolari.

Il poema epico e la scrittura scenica

Dal poema originario sono stati espunti i canti sui viaggi di Telemaco alla ricerca del padre, come le parti descrittive, sintetizzate attraverso i dialoghi. Questi ultimi, infatti, sono fittissimi, andando a incidere sull'economia originaria del testo di Omero: hanno molto più spazio le battute riservate ai compagni di Ulisse, così come per i Proci (non casualmente interpretati dallo stesso gruppo di attori) e si moltiplicano i dialoghi fra Atena e Zeus sull'Olimpo e tra Alcino e Nausicaa alla corte dei Feaci. Tendono a sparire invece i monologhi: quest'*Odissea* infatti è un'epopea collettiva, una creazione di *ensemble*, una festa popolare a cui tutti dobbiamo partecipare, e dunque poco adatta alle riflessioni individuali.

Centrali sono invece i *flashback* del protagonista, un Ulisse fissato in movimenti asettici e marionettistici di Stavros Zalmàs: la parte centrale dello spettacolo è infatti essa stessa un lungo *flashback*, all'interno di una cornice che, come detto, porta l'epilogo a coincidere con il prologo, in una struttura ciclica che vede dèi e uomini danzare insieme in un giro di *carillon*. Le peregrinazioni di Odisseo e dei suoi compagni sono narrate, nelle sequenze centrali dello spettacolo, da Arete (Lydia Koniordou, anche nel ruolo di Euriclea) alla figlia, e quindi a noi. Questa osservazione ci conduce direttamente al cuore della ri-scrittura omerica di Armitage che elimina di fatto l'io-epico, proponendo una rilettura del poema in assenza di narratore. Ma Wilson, pur scegliendo proprio questa fra le numerose *dramatic retelling* di *Odissea* presenti nella tradizione anglosassone, ne contravviene il principio di fondo, re-inserendo il narratore all'interno della rappresentazione (cf. Frattali-Pietrosanti 2013: 1-15).

Dopo un *incipit* sonoro-luminoso che dal buio conduce lo spettatore all'interno della favola, entra in scena la parola, essa stessa *dramatis persona*, oggettivata nel famosissimo proemio dell'*epos*



recitato da un canuto Omero con pronuncia greca moderna, ma dal sapore arcano. Già immobile in proscenio, prima della apertura del sipario, egli avvia in questo modo la narrazione, coinvolgendo il pubblico in un *revival* dell'antica tradizione orale, a cui ben si addice la scelta del greco come linguaggio di scena, poi tradotto su un *display* luminoso nella parte superiore del palco. Inizia in questo modo la narrazione delle imprese odissiache, che prosegue, successivamente, in forma di dialogo tra Zeus e Atena, la cui divinità è palesata dalla presenza di elementi aurei nelle vesti, tratto classicamente distintivo del divino. Così, «mentre ci lasciamo cullare dalla melodia delle parole, in una luce algida la scena si riempie di personaggi vestiti di bianco (molti indossano maschere zoomorfe), che arrivano a balzelli e passettini, si fermano, e riprendono ad avanzare. È il Concilio degli dèi, in cui una elegante Atena persuade il tonante Zeus a liberare Ulisse dai lacci di Calipso. Poi la musica accenna un valzer, i personaggi cominciano a ballare» (Tentorio 2013).

Con la tecnica del fermo-immagine mutuata dal linguaggio cinematografico, l'azione s'arresta improvvisamente, buio in sala e si passa al *tableau* successivo. Sull'impianto monocromo bianco, di carattere minimalista, viene sviluppata via via ciascuna peripezia vissuta da Ulisse, dando vita a immagini fortemente impresse, che si innestano una sull'altra. Lo spettacolo è pertanto scandito da ventisei sequenze, o quadri: al termine del Preludio, avvolto nell'oscurità, una porta di luce si apre sul fondale, consentendo l'entrata in scena di figure danzanti mascherate da animali bizzarri, che indossano costumi bianchi. Si passa quindi alla prima sequenza, quella del Monte Olimpo, in cui la danza svagata degli dèi è immersa nel «colore azzurro dell'inizio, ma rischiarato da una striscia luminosa di tonalità rosa-arancione» (Cascetta, 2014), mentre i cambi di luce accompagnano la conversazione fra Zeus ed Atena, sottolineando i toni della conversazione. Quando i toni si placano ed escono le coppie danzanti, il campo è di nuovo vuoto, per dare avvio alla seconda sequenza, quella dell'isola di Calypso:

[...] la luce si incupisce rotta da una striscia di luce rosa a indicare la solitudine dell'ombrosa isola remota da cui lo sguardo si apre sul lontano orizzonte. Il colore azzurrino tremola leggermente a indicare il movimento regolare e tranquillo delle onde del mare che lambisce l'isola. Entrano i due soli arredi che caratterizzano la scena: un piccolo dosso che simula uno scoglio su cui Ulisse sta ritto volgendo le spalle al pubblico e guarda lontano verso Itaca, un letto su cui sta adagiata, in posa languidamente canoviana, Calypso su un drappo lucente della stessa stoffa del suo abito lungo, il braccio sotto il capo, l'acconciatura elegantemente raccolta (Cascetta 2014).

Attraverso uno slittamento visivo da una sequenza all'altra, viene riletto così ogni passo del testo classico, traducendo con forme ed oggetti desunti dall'immaginario contemporaneo icone antiche provenienti dal mito: *silhouette* filtrate dalla cultura *pop*, appunto, come dall'immaginario dell'architettura e del *design* (cf. Mango 2003: 241).



L'inquadratura della scena frontale, prediletta da Wilson come visualizzazione di una scrittura che suggerisce, in una dimensione onirica, un mondo diverso e distinto da quello degli spettatori, costituisce, spesso, «uno spazio vuoto al cui interno campeggia un segno visivo assoluto» (Cascetta 2014). Si tratta di oggetti che assumono le fattezze di vere e proprie sculture, portatrici di un valore simbolico sul piano drammaturgico dell'azione (pensiamo agli arredi domestici, quali letti o tavoli, ma anche alle gigantesche dita semoventi del Ciclope), come su quello scenico (i parapetti e i divisori, che segnano orizzontalmente l'articolazione degli spazi). Esiste quindi una tensione tra lo spazio vuoto della scena e la presenza dell'oggetto sulla scena stessa: il primo fornisce la struttura d'insieme delle visioni e il secondo si dà come segno iconico. Il montaggio di questi elementi costituisce un vero e proprio testo (cf. Sinisi 1983), entrando in dialogo con il testo sonoro, e disegnando un andamento paratattico della visione che, programmaticamente, non vuole stabilire gerarchia semantica fra i quadri che si susseguono, poiché incrocia e suggestiona la fantasia dello spettatore su un piano analogico, più che logico-causale.

Di particolare rilievo, dal punto di vista scenografico, è la nona sequenza, quella del Ciclope Polifemo, nella quale la spietatezza del mostro antropofago viene ricreata dalla perfetta proporzione con cui sono assemblati i diversi elementi: il timbro inquietante e inumano della voce, l'illuminazione violenta su tonalità di blu intenso e di rosso infuocato, l'imponenza fisica del volto e della mano del mostro stesso sotto forma di gigantesche installazioni che contrassegnano, simbolicamente, la vicenda (fig. 2). Nell'episodio di Circe invece, illustrato dalla tredicesima sequenza, la scenografia è dominata dal bianco: al centro del palco si erge, come unico arredo, una lunga tavolata monocolora, addobbata da sculture-granchio del medesimo tono che evocano l'elemento marino; intorno a tale elemento si sviluppa una sorta di danza degli attori-marinai, che, attratti dalle irresistibili lusinghe della maga, lentamente perdono la forma umana per acquisire quella ferina, incapaci ormai di controllare le proprie pulsioni istintuali (fig. 3).

Di segno del tutto opposto e di incredibile statura poetica è, invece, la prosecuzione della vicenda; un incantevole letto fiorito dalla coperta di margherite narra, con sorprendente immediatezza visiva, l'idillio amoroso del protagonista con Circe. Ma Ulisse non può procrastinare il suo lungo viaggio verso casa e, dopo un doloroso abbandono, riprende il mare e le mille insidie che esso nasconde, sino all'arrivo alla sospirata Itaca. Sull'isola si concluderà la vicenda e specularmente, rispetto all'episodio di Circe, il talamo nuziale, il letto radicato nel terreno assumerà questa volta il valore simbolico del ritorno, della patria, ma soprattutto del riconoscimento di se stesso nelle proprie radici. La componente avventurosa domina, dunque, il percorso narrativo scelto da Wilson per questo viaggio teatrale che, attraverso le scelte cromatiche e sonore attente e mai casuali, colma visivamente e uditivamente i vuoti lasciati dalla riscrittura di Armitage.

Rime interne, omoteleuti e allitterazioni presenti nei versi del poeta anglosassone ricostruiscono infatti bruscamente il vero clima odissiaco: l'attesa del lampo blu della luce di Wilson è oggettivata, ed è facile rendersi conto del perché proprio la traduzione di Simon Armitage (2006) sia stata prescelta,



nonostante la carenza di epicità. Perché è proprio tale carenza a fare da puntello all'immaginazione; persino la mancanza degli epiteti si presta a una rinascita della formularità epica attraverso i *Leitmotiv* della musica dal vivo. Definita «*fast and furious*» (Taplin 2006), questa drammatizzazione si presenta pertanto come uno schema da riempire, un contenitore per l'immagine, dunque, perfettamente completato (non esaurendosi in se stesso) dalla ri-creazione visiva di un grande artista.

Se nella metamorfosi strutturale subita dal poema di Omero sino alla rivisitazione di Armitage si va perdendo il concetto di autorialità (come dimostra anche l'assenza di narratore in quest'ultima versione), tale concetto converge, inevitabilmente, nella lettura wilsoniana, su quello di regia (e non è un caso che Wilson re-inserisca invece la voce narrante). Siamo di fronte dunque a un regista che, come secondo creatore (cf. Perrelli 2005; Alonge 2006) si sostituisce all'autore del testo, segnandone profondamente la drammaturgia. Nel caso di *Odyssey*, questa rivoluzione, anziché avvenire dall'interno, lasciando intatti gli aspetti formali della rappresentazione, avviene in direzione opposta, dall'esterno: l'immagine, il suono, perfino il corpo dell'attore non costituiscono più l'impalcatura perfetta su cui s'innesta la gravidanza semantica della parola; è la parola a essere cornice di un mondo di percezioni che rivive nella leggerezza di una favola antica, fossile di un mondo che non c'è più, ma che si ricrea dentro lo spettatore.

Bibliografia

Alonge, G. - Mazzocchi, F. (2002, a cura di), *Ombre metropolitane. Città e spettacolo nel Novecento*, DAMS, Università degli Studi, Torino.

Alonge, R. (2006), *Il teatro dei registi*, Laterza, Roma-Bari.

Armitage, S. (2006), *The Odyssey*, Faber & Faber, New York.

Cascetta, A. (1979), *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Vita & Pensiero, Milano.

Cascetta, A. (2014), *Il ritorno di Ulisse*, «www.drammaturgia.it», dicembre 2014, <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=6071>



- De Marinis M. (2008), *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma.
- Fischer- Lichte, E. (2014), *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, trad. it di Tancredi, G. - Paparelli, S., Carocci, Roma (1° ed. tedesca 2004).
- Frattali, A. - Pietrosanti, S. (2013), *Homer's wave machine: "Odyssey" di Simone Armitage per la regia di Robert Wilson*, in «Dionysus ex machina», 24 Gennaio 2014, pp. 1-15.
- Grazioli, C. (2015), *Proiezione, spazio, materia: comporre e scomporre la luce*, in Valentini V. (2015, a cura di), *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma, pp. 325-352.
- Mango, L. (2003), *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma.
- Maurin, F. (1988), *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Actes Sud, Arles.
- Perrelli, F. (2005), *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, UTET, Torino.
- Quadri, F. (ed.) (1976), *Il teatro di Robert Wilson*, La Biennale di Venezia, Venezia.
- Idem* (1980), *L'orecchio del cieco: dopo l'immagine la parola come suono*, in «Il Patalogo», II, 1980, pp. 125-126.
- Idem* - Bertoni, F. - Stearns, R. (1997), *Robert Wilson*, Octavo, Firenze.
- Rassu, N. (2002), *Paolo Grassi e la Milano del dopoguerra*, in Alonge G.- Mazzocchi F. (2002, a cura di), *Ombre metropolitane. Città e spettacolo nel Novecento*, DAMS, Università degli Studi, Torino. pp. 209-237.
- Riccardi, F. (2013), *E con Bob Wilson l'Odissea di Omero diventa Pop*, www.linkiesta.it/bob-wilson-odyssey, 3 Aprile 2013.
- Sinisi, S. (1983), *Dalla parte dell'occhio: esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Kappa, Roma.
- Strehler, G. (1974), *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, in Kessler S. (1974, a cura di), Feltrinelli, Milano.
- Taplin, O. (2006), *Homer's wave machine*, in «The Guardian», LVI, 20 May, 2006, <https://www.theguardian.com/books/2006/may/20/poetry.classics>



Tentorio, G. (2013), *L'Odyssey di Wilson ad Atene*, www.stratagemmi.it, 1 aprile 2013.

Valentini, V. (2015, a cura di), *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma.

Figure



Figura 1. ©Masiar Pasquali / Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa.



Figura 2. ©Masiar Pasquali / Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa



Figura 3. ©Masiar Pasquali / Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa