

Il luogo dello sguardo

Ho seguito in tre diverse fasi di lavoro (iniziale, intermedia e finale) la genesi di *Kaosmos*, opera dell'Odin Teatret che ha debuttato a Holstebro il 1° aprile 1993. Disponibile e fedele al suo destino, il potenziale *Kaosmos*, nel maggio del 1992, era un campo di azioni irrelate o ritmicamente accordate, prive di prospettiva tematica, di intrecci e vicende razionalmente intesi. Undici mesi dopo si sarebbe sottoposto alla prova del pubblico. Ma non è tanto di quella prova, o sottomissione, che intendo parlare, quanto dell'opera nel suo formarsi, come se questa ottenesse il suo scopo in tale suo formarsi.

«L'indegnità del dramma» scriveva Rilke ne *Il diario fiorentino* «è il suo bisogno del pubblico». Ad osservare il processo di lavoro di *Kaosmos*, all'epoca dei suoi primi germogli, sembrava che l'«indegnità», che per Rilke influenzava ogni altra arte, non avesse ragione d'esistere. Si lavorava difatti come se non si perseguisse l'obiettivo dello spettacolo. Previa rinuncia al bisogno del pubblico, al cosiddetto orizzonte d'attesa, il come se, la finzione vissuta col serio candore del gioco, che tutto mette in gioco e solo a sé rimanda, sottrae a quel qualcosa o qualcuno (un destinatario) che dovrebbe decretare l'esistenza dell'opera, condizionandone la stessa genesi.

Nel venir meno di un linguaggio ridotto al suo valore d'uso, con spirito liberatorio che contagiava chiunque si accostasse alla creazione in atto, si posero le basi del futuro *Kaosmos*. In un contesto che ignora quel che non lo contempla e presuppone, il disorientamento è premessa necessaria al riconoscersi, al riorientarsi secondo parametri non rapportabili alle proprie abituali modalità di pensiero, al pari di quanto accade allo spettatore. In un laboratorio dell'arte, quale è l'Odin Teatret, regola prima è l'uso mirato delle forze, in cui solo nella reciprocità si giustifica il personale bisogno di esserci. Il dispendio, la prodigalità, non sono sinonimi di dissipazio-

ne, e a un investimento d'energia corrisponde un ritorno imprevedibile, non quantificabile.

Presto o tardi risulterà chiaro, a chi si avventuri nell'Odin, che il senso dell'operare per propria necessità è il motore del cooperare. Il microcosmo sociale in cui si è inseriti consente di rivolgersi agli altri rivolgendosi a sé. Qualcosa di simile accade nella poesia, dove un richiamo e un bisogno puramente individuali rintracciano un interlocutore in virtù di una forma del dire, di una predisposta struttura del dialogo con sé e con l'altro. Dialogo tanto più intenso quanto più illimitato, immune da interferenze, è il monologo.

Un primo effetto, in chi osserva l'evoluzione dello spettacolo, è l'educazione dello sguardo, il mutamento da un'attitudine a cogliere il momento "alto", nella serie necessaria degli eventi, a una disponibilità a percepire, centrando la distanza focale dalle immagini, ogni minima tensione che si accende e spegne senza cause apparenti. È un mutamento di prospettiva dal primato della sintesi, in vista di un'interpretazione e di una rassicurazione, a quanto è refrattario a ogni sintesi e a ogni gerarchia di valori: lo stato di prova, la ricerca incompatibile con un traguardo predeterminato.

Nel processo di lavoro di *Kaosmos*, pur possedendo fin dal principio chiavi e premesse (ma tale bagaglio era insospettabile, almeno per me, quando si mossero i primi passi), Eugenio Barba, consapevole che all'atto decisivo, o meglio all'intelaiatura degli atti decisivi che definiscono l'opera, si approda smentendo le ipotesi, deludendo le aspettative, era solito lasciare ciascun artefice nel proprio mare, che si agita e si placa per vie proprie. Dei presupposti, il regista non intendeva far parola. Si lavorava al buio, o così mi parve, e i lumicini che di volta in volta si accendevano erano ben lungi dall'essere fari.

In questo solo supporre, in queste vie traverse dove ogni mossa suggerisce ulteriori mosse, si ha un processo di stimoli e reazioni non riducibili a significati univoci. La libertà di pensiero-azione di cui gode l'attore, l'inventore di se stesso in scena, e la capacità del regista di coglierne i suggerimenti, sono fonti dell'elaborazione collettiva dell'opera, dove ciascuno agisce al suo più alto grado di energia. Grado che connota – secondo Ezra Pound – il linguaggio poetico. E non perché densità e concentrazione non possano risiedere altrove, ma in quanto solo nella poesia si elevano a norma.

Deposito di eventi, individuo che accumula in sé materiali, incluso nella generale stratificazione di esperienze, l'osservatore che voglia ritrarre, e non limitarsi a fotografare, stabilisce una media di una personalità. Ma se i singoli tratti prendono il sopravvento, la personalità, lo spettacolo, la media, scompaiono. E in luogo dell'astrazione fruibile appaiono infiniti organismi, su una zolla di terra

attornata da altre zolle di terra, moltitudini di cui a colpo d'occhio ci si può limitare a constatare la vita. Tangibile è il corpo vivo – come Barba lo chiama – intorno al quale costruire equivalenti. In combinazioni di suoni e di immagini, in prove di colore, con la stessa umiltà di un interprete che non interpreta, ma cerca nei suoi ricordi, nelle sue riserve, gli orientamenti, si creano corrispettivi dei segreti, dei motivi presenti in un attore non per essere svelati ma usati.

Nel bisogno di edificare un equivalente, di traghettare le azioni verso la sponda della lingua, scrissi un'opera teatrale da un'opera teatrale in divenire, da un fiore non ancora schiuso, *Kaosmos* senza titolo né testo della primavera del '92. Dialoghi e monologhi si «posavano» (per usare la felice espressione di Heiner Müller citata da Julia Varley ne *Il fratello morto*) sulle partiture già costruite. In tal modo le intesi e le memorizzai. Non nel modo consueto allo spettatore, alla sua connessione mnemonica dei dettagli. È evidente che ogni dettaglio di uno spettacolo non può essere disgiunto dall'insieme della comunicazione, e che il ricongiungimento varia a seconda del pensiero di chi osserva. Ma dar ragione di un dettaglio ha senso nel periodo poetico, in cui anche una virgola risponde a precisa, e quindi spiegabile anche se involontaria, necessità strutturale. Essendo le partiture di *Kaosmos* concepite in modo analogo, credo sia legittimo isolarne gli ingredienti e osservarli con lente di ingrandimento, dato che non dello spettacolo che ciascuno interiorizza, ma del suo procedimento creativo, si vuole dar conto.

Il teatro di Barba, specie se visto nel suo costituirsi (e uno spettacolo andrebbe comunque visto più volte, da diverse angolature) insegna a dare importanza in sé ai particolari. Così si apprende a leggere il rigore come tecnica di sopravvivenza, metodo di comportamento che consente di situarsi laddove qualcosa può accadere. Qualcosa come un tentativo che si formalizza, imprimendosi nella vastità delle trame che l'attore è in grado di memorizzare. Trame appartenenti alla storia personale, al paesaggio professionale, di colui che le crea, non corpi estranei da personalizzare.

In verità non si può parlare di tentativo. L'affiorare di quel che di solito dimora nei fondali è vissuto come fine, esperienza in sé compiuta. Ma dato che pur sempre lo spettacolo rientra tra i momenti dell'azione, solo quando si è appreso a leggere ogni materiale proposto nella fase di lavoro come tecnica di avvicinamento a un tema, e alla sua definizione, si può dirsi partecipi. Al termine di ogni giornata, in cui quasi mai ci si esime dal riproporre per intero quanto si è costruito, si è di fronte a un'opera in grado di suscitare un suo equivalente testuale.

In mancanza di un disegno prestabilito, si può intendere *Kao-*

smos come serie stratificata di compiuti complessi di azioni, o come «progressiva accumulazione di frammenti suggeriti da un'idea iniziale» (così Giorgio Melchiori si è espresso introducendo *Finnegans Wake*). Idea iniziale che impone di rinnovare il proprio linguaggio, al pari di quanto si era imposto Joyce, dopo aver scritto *Ulisse*. Idea iniziale, o scommessa su un'autopartenogenesi dell'opera.

Rimasi interdetto quando Eugenio, nell'autunno del '92, mi parlò di una scadenza, fissata per la primavera dell'anno seguente. *Kaosmos* mi pareva non dover finire mai. Se solo non esistesse l'indignità del dramma di cui parlava Rilke, l'interruzione di solitudini. Ma certo anche quelle solitudini non sono andate disperse. Hanno semplicemente, e arbitrariamente, assunto forma definitiva. L'interiorità degli individui nega la loro rappresentazione, e personaggio e persona sono indistinguibili. Se si pensa il teatro come solitudine, la solitudine della creazione, ecco che quello starsene ognuno per suo conto, così disorientante per chi rimpiange relazioni tra personaggi, è il solo modo di cercarsi. Prima dell'espressione, nella qualità del proprio agire.

Lavori in corso

Il primo giorno all'Odin, osservando il training, che quotidianamente si svolgeva tra le sette e le otto del mattino, delle «lucertole della sala bianca», ossia le più giovani attrici del gruppo (Isabel Ubeda, Tina Nielsen e Hisako Miura, presente solo nella prima fase del lavoro di *Kaosmos*), ebbi l'impressione di un approfondimento di diversi punti per la conquista di un territorio, di una propria posizione nello spazio, di una confidenza con sé e con lo spazio, tramite opposizione ai consueti automatismi, mutando tono e ritmo e qualità della tensione secondo una logica non coincidente con il criterio dell'utile. Più tardi Eugenio mi disse: «Inizi il training per entrare in un certo ambiente e per adattartici. Mediante il training apprendi a muoverti nello spazio, a pensare la tua energia nello spazio. Devi morire a te stesso, rinunciare a quel che sei. Dopo due, tre o quattro anni, una volta entrato in questo ambiente, sei tu l'ambiente, e il training che continui a fare è per separarti, per individualizzarti».

Non so a quale fase dell'apprendistato Tina fosse giunta. Le mani sembravano appartenere a un istruttore, a un domatore, all'intelligenza, e i piedi a un istinto ritrovato. Mi concentrai sul suo rapporto con il tamburo. Prima d'essere veicolo e genitore del suono, il tamburo è parte del corpo, marionetta e burattinaio, ventre e desiderio di un ventre, e le bacchette sono segmenti terminali delle

mani, armi di difesa ed equilibrio. Come lo spazio circostante, anche il tamburo suonato, o semplicemente indossato, da Tina, è un territorio di conquista. Non si tratta di suonare bene il tamburo, di essere un buon esecutore, ma di renderlo, che sia percosso o meno, parte di sé. Tale proseguimento del corpo nello strumento musicale era evidente ad esempio, in *Min Fars Hus*, nel modo di suonare di Ulrik Skeel, e altrettanto sintomatico, tornando al presente, è il rapporto di Kai Bredholt con la fisarmonica. Non diversa considerazione va fatta a proposito della voce. In un video sul training vocale, realizzato dall'Odin più di vent'anni fa, si parlava della voce come «processo fisiologico che impegna l'intero organismo e lo proietta nello spazio».

La coerenza fra la musica, le canzoni scelte e le azioni era essenziale nella genesi di *Kaosmos*, in cui figuravano, oltre a Kai, altri due musicisti: Jan Ferslev e Frans Winther. A proposito di tale coerenza, Eugenio mi disse: «Negli spettacoli di gruppo c'è sempre stato un profondo accento sull'aspetto vocale, in forma di canzoni. Ma fino all'ingresso di Jan in *Talabot* non avevamo musicisti professionisti. Abbiamo sempre fatto coi nostri mezzi, a cominciare da *Min Fars Hus*, in cui Ulrik aveva imparato da solo a suonare la fisarmonica. Ne *Il Milione* tutti noi eravamo autodidatti, e anche in *Ceneri di Brecht* c'era ricchezza di strumenti. Poi decidemmo, con *Oxyrhincus*, di fare quasi un'opera, tutta cantata e senza strumenti musicali».

«Cosa cambia – gli chiesi – lavorando con musicisti professionisti?» «Nulla. È lo stesso, solo che adesso è molto più piacevole, più bello» mi rispose sorridendo e aggiunse: «Qualche volta può creare dei problemi, perché devono anche essere attori. Considero fondamentale il rapporto tra canto e azione. Devi inventare tutto un altro sistema per lavorare con loro, e per farli funzionare nello stile, nel modo in cui l'Odin si comporta sulla scena, così che non risulti troppo imbarazzante, troppo discordante. Le difficoltà ti obbligano sempre a trovare soluzioni nuove. Jan ha molta esperienza, avendo già lavorato in *Talabot* e in *Itsi-Bitsi*. È un problema per Kai e soprattutto per Frans che non ha mai lavorato in questo modo. Bisogna andarci piano, molto piano. Quando lavori con un giovane attore, devi metterlo alla prova, per moltissimo tempo. Il training è anche una preparazione a livello di carattere. Con un poeta, un compositore di quarantacinque anni come Frans, che non vuole fare l'attore ma usare la musica in una nuova valenza, devi pensare come regista in altre categorie, e trovare un accordo perché funzioni nello spettacolo. Non lo voglio formare come attore. Lui deve conservare quelle che sono le sue capacità creative: scrivere testi, suonare e comporre musica. Non è sua ambizione fare l'attore. E allora l'uni-

ca cosa che devi fare è sapere quali sono le cento, duecento, duemila azioni che fanno lo spettacolo e concentrarti solo su quelle».

Quando iniziò il lavoro per il nuovo spettacolo, pretesto o cornice delle improvvisazioni era *Il libro della giungla* di Kipling. Libro da cui avrebbe preso spunto, l'anno seguente, uno spettacolo per bambini, realizzato con l'ensemble di Sanjukta Panigrahi, la massima interprete contemporanea della danza Orissi. A metà maggio del '92, dopo circa due mesi di prove alle quali non avevo assistito, il lavoro era incentrato sulla definizione formale di singole azioni e sequenze e sulla loro accordatura ritmica in più vaste e complesse partiture, a propria volta orchestrate in rapporti di successione o di simultaneità. Nonostante l'oscurità, per gli stessi artefici, che lo caratterizzava, l'embrione di *Kaosmos* maturava con chiarezza, con esattezza di scansione e accordatura, e a ogni fine giornata (nella sala nera del teatro si lavorava abitualmente fino alle quattro o alle cinque del pomeriggio, iniziando alle otto del mattino) era d'obbligo la pulizia formale di quanto realizzato, riproposto quasi sempre nella sua interezza.

Quali erano, in quella fase preparatoria, i centri di gravità, in via di definizione ma in grado di edificarsi quali elementi strutturali dell'opera? Il primo quadro, o autonomo complesso di azioni, introduceva quel che poi sarebbe stato un cardine dello spettacolo compiuto, il riferimento alla figura di Cristo. Kai Bredholt, in abito bianco, camicia rossa e scarponi militari, avanzava verso il lato destro (rispetto a chi guarda) dell'area d'azione, portando sottobraccio un tappetino di lana ricoperto da un panno rosso, a cui era legata una catena intrecciata a un nastro tricolore. In ginocchio sul tappetino, intonava una canzone (*The Song of the Little Hunter*, da *Il libro della giungla*) e faceva vibrare la catena col nastro, tendendola fino a formare un cappio in cui infilava la testa. Sempre cantando, con uno strappo tirava a sé la catena, sciogliendola dal tappetino. Alzatosi da terra, allargava il cappio, se lo sfilava, e guardandosi intorno si proteggeva il viso con una mano, come dovesse ripararsi dal sole. In punta di piedi, dopo aver fatto un gesto simile al saluto militare, si metteva in posizione di attenti, gonfiava le gote e girava su di sé, bendandosi. Seduto sul tappetino, si toglieva la benda e si legava i piedi con la catena, addentandola e tirandola a sé, fino a cadere supino a braccia aperte, in croce.

Questa che potremmo chiamare una unità melodica, o sintagmatica, capace di sprigionare le più svariate associazioni, fu ripetuta quotidianamente nel corso di un mese, con minime variazioni, cercando di farla interagire con altre unità. Ma in un primo momento si presentava isolata. Gli attori, secondo tradizione, erano sempre presenti in scena, mai inattivi, anche qualora non facessero nulla. E

le azioni nascevano da necessità materiali, non dal campo delle idee. I problemi che di volta in volta si ponevano nell'opera in corso e le soluzioni di volta in volta escogitate erano di carattere eminentemente pratico, sia nel montaggio delle azioni che nel loro incontro, ed eventuale amalgama, con le musiche e i canti.

Al momento dell'autocrocifissione (che smentiva l'attesa dell'impiccagione, suscitata dalla presenza del cappio) seguiva la «cerimonia degli stracci». Le attrici, litaniando la canzone *Children*, gettavano panni multicolori (a un certo punto si optò per il rosso e il bianco, ossia per i medesimi colori dei vestiti di Kai e del suo tappetino, e forse non a caso della bandiera danese, che peraltro presenta una croce nel mezzo), che ciascuna tirava fuori da un proprio sacco (o da una propria busta, in successive varianti), al suolo e sul corpo «crocifisso». Una delle attrici, Julia Varley, legava quindi un panno alle caviglie di Kai e lo trascinava, sempre cantando, fino alla parete di fondo.

Un quesito posto da tale sequenza era: «Quale destinazione dare agli stracci?» Con una grossa corda si ammassarono sul fondo, dove giaceva Kai. Ma il quesito restava. E secondo un suo modo abituale, di fronte a dubbi e difficoltà, Eugenio si rivolse agli attori e agli astanti, chiedendo a ciascuno la propria opinione al riguardo. Due sue citazioni, rispettivamente da Hitchcock e da Čechov, ponevano la questione nei suoi giusti termini: «Quando si mostra una pistola, bisogna usarla. Se mostri una pistola all'inizio, poi devi usare una mitragliatrice». Torgeir Wethal propose di costruire una diagonale; Roberta Carreri di appenderli come bucato. Qualcun altro in seguito consigliò di appiccicarli a tutte le pareti. Personalmente la scena mi suggeriva l'idea di una semina. In tali occasioni, che costellavano i lavori, venivano avanzate, e a volte provate, le proposte più bizzarre, senza che fossero mai rifiutate a priori. Era davvero un'esercitazione della fantasia. Il problema degli stracci rimase insoluto, fino alla pausa estiva, ma si provò a sostituirli con guanti e con vesti. E nei prodigi delle metamorfosi, vien da pensare ai fazzoletti, nonché ai costumi di cui ci si spoglia gettandoli a terra, nella versione finale di *Kaosmos*.

Previa improvvisazione di Hisako, fu approntato, intorno al venti maggio, un episodio che avrebbe inaugurato la performance, precedendo la sequenza di Kai. Quando Hisako presentò la partitura, Eugenio le chiese di accompagnare le azioni con un testo che conoscesse a memoria. E Hisako scelse un brano di Lady Macbeth, recitandolo in giapponese, la sua lingua. Nell'improvvisazione fu coinvolta Julia, con modalità che mi parvero subito quelle di un'«ombra» (così la definii nella mia opera parallela, che intitolai, rifacendomi al conflitto esplosivo in Germania nel XVI secolo, *Guerra dei contadini*).

Quale incipit della performance, la sequenza era così strutturata: Hisako e Julia, vestite in nero, camminavano l'una dietro l'altra, ciascuna con un sacco in spalla. Depositi i sacchi sul fondo della sala, s'inaugurava la «danza», fedelmente seguita da Julia con premura ed emulazione, mentre le altre donne intonavano in coro un canto natalizio spagnolo del XVI secolo (*E la don don, Verges Maria*), fin quando, in posizione di loto, con rapide mosse a destra e a sinistra, Hisako afferrava qualcosa nell'aria (sembrava un animale che finga di dormire, o un pescatore che catturi con le mani i pesci). Julia la sfiorava senza mai toccarla, seguendone i movimenti, proteggendola, come si bada a un bambino che muova i primi passi. Infine si alzavano, e in fila indiana si andavano a sedere l'una su un sacco, con le braccia intorno alle ginocchia e il mento sul palmo di una mano, e l'altra (l'«ombra») con la schiena appoggiata all'altro sacco, restando ferme sul fondo, nel corso dell'«autocrocifissione» di Kai, per rialzarsi e svuotare i loro sacchi nella «cerimonia degli stracci».

Nel secondo assolo, dopo quello di Kai, al centro della scena era Jan Ferslev. La sua improvvisazione con i coltelli, infilati alla cintura e legati, sotto i jeans e la camicia, ai polpacci e agli avambracci, era accompagnata da due fisarmoniche, battito delle mani e voci, sul motivo della canzone *Can't you see the clouds gathering*. In principio i suonatori e il coro restavano fermi a un angolo della sala, in gruppo. Ma presto Eugenio decise di farli girare intorno all'area d'azione, al cui centro era Jan, e di usare, in luogo del semplice battere le mani, oggetti di uso comune che potessero emettere un suono. A tal proposito interpellò i presenti, e ciascuno diede un suo suggerimento. Il ritmo percussivo fu provocato dal marciare battendo i tacchi, e dagli schiocchi di cinghie e cinture. Roberta Carreri guidava la processione facendo vibrare in aria una frusta.

Jan, con due coltelli alla cintura, si sfilava un panno rosso dalla vita, lo gettava al suolo e lo stirava con un coltello. Dopo un cenno di saluto, sollevava all'altezza della fronte l'altro coltello e lo lasciava cadere. Si strofinava la faccia e iniziava a masticare e a scivolare sul panno, quasi non riuscisse a tenersi in equilibrio, calpestandolo e stropicciandolo con gli stivali. Quindi si colpiva il petto con le impugnature dei due coltelli e rivolgendoli verso l'alto girava su di sé, come un pupazzo sul carillon. Di nuovo di fronte al panno, ci gettava sopra i coltelli già nascosti sotto i vestiti, e inginocchiatosi tentava di afferrarne uno con la bocca.

L'esibizione, che nulla aveva della prova d'abilità, ribaltata semmai su un piano parodico, con un che di paradossale e marionettistico, mi suggeriva un corrispettivo linguaggio dissacratorio, basso e sublime, colloquiale ed evocativo a un tempo, proprio in quanto la coesistenza dei contrari (tenero/cinico; infantile/sarcastico etc.) ca-

ratterizzava la partitura. In tale convivenza degli opposti si procedeva per precisazione di attriti, nella peculiarità del rapporto tra regista e attore.

Il «saltimbanco» (così mi pareva, a volerlo interpretare, il personaggio in questione) si pettinava con una lama e faceva finta di tagliarsi la gola. Gettato il coltello, adagiava il mento sul dorso di una mano, sorridendo. Con la punta di un coltello faceva quindi saltare, come nel gioco dello shangai, gli altri cinque sparsi sul panno, cercando, senza riuscirci, di riprenderli al volo con la mano libera. Dopo aver disposto tre coltelli su un lato del panno e tre sull'altro, si otturava il naso e si sollevava raccogliendo le forze come stesse per spiccare un salto e tuffarsi, e alzando le braccia si chinava, afferrando il panno nel mezzo e facendo cadere i coltelli per terra. Infine avvolgeva i coltelli nel panno e si allontanava.

I dettagli, da precisare, erano soggetti a variazioni (ad esempio, ad avvio di sequenza, Jan poteva portare il panno su una spalla, anziché legato alla vita), così come variavano, di giorno in giorno, la cornice dell'improvvisazione, il rapporto con i compagni, sfumature nella coerenza tra musica e azioni. La sequenza del «saltimbanco» era un epicentro dell'architettura, in grado di attrarre e sprigionare le più svariate risposdenze. «È la prima volta che il materiale ci porta» mi disse Eugenio «e i materiali secernono una densità che fa scaturire sensi, significati, associazioni, consistenze».

All'improvvisazione di Jan seguiva il primo episodio di un tritico, anzi una sua anticipazione, strutturato sui principi d'iterazione e di specularità. Hisako avanzava dal fondo, proteggendosi dietro un foglio di carta da pacchi. Isabel, con gonna corta e stivali, le si faceva incontro, dopo essere indietreggiata e aver preso dalle mani di Jan l'involucro con i coltelli, con cui squarciava la carta. In successive varianti si optò, in luogo del foglio, per un panno rosso o per una corona di rami, a forma di cuore, o per un palloncino che Hisako portava sotto la camicia, all'altezza del ventre, e che Isabel buca con un coltello, sulla cui punta era stato posto un ago. Qualsiasi soluzione si escogitasse, atta a suggerire situazioni e identità, Hisako una volta colpita allargava le braccia (nel caso della corona tenendola per mano squarciata) e continuava ad avanzare verso Isabel. Ritornava così, in questo omicidio rituale, dal neutro foglio di carta al cuore e al feto, il già adombrato motivo della croce. La reazione di Hisako si può leggere anche come un porgere l'altra guancia, o un inerme consegnarsi al nemico, o semplicemente come uno scoprirsi senza più difese. Certo nessuna interpretazione appaga, dato che non di ambiguità si tratta ma di compresenze semantiche, tutte egualmente legittime e attive.

Simboli convenzionali, che si autogiustificano, senza fondarsi su

una realtà extratestuale che li neghi o li affermi, suggerivano snodi e legami. Grazie alla loro natura di per sé significativa, puntellavano una costruzione altrimenti indecifrabile. E al pari dei segmenti prelevati da spettacoli precedenti, erano assi provvisori, da dimettere una volta individuati i percorsi da seguire, i caratteri da formalizzare. La sequenza in questione, che per non intaccare la suspense si svolgeva in silenzio fino al colpo vibrato da Isabel, proseguiva con procedimento sostitutivo (a parte il caso inequivocabile del palloncino, reso parte del corpo), dato che Hisako si «lasciava morire» come se avesse direttamente subito il colpo, inferto a un oggetto che aveva il compito di rappresentarla. Questi oggetti si potrebbero intendere come proiezioni e concretizzazioni di una natura segreta, occulta. Isabel, gettato al suolo l'involucro coi coltelli, poggiava le mani sulle spalle di Hisako e la spingeva verso il basso. Solo allora il silenzio veniva rotto da un canto, il madrigale *Amarilli* di Giulio Caccini, intonato dalle altre donne, situate sul lato destro dell'area d'azione, mentre i suonatori che in un primo momento le accompagnavano erano allineati sul lato sinistro.

In questa fase del lavoro, anteriore alla pausa estiva, tre sedie a destra e tre a sinistra erano sempre collocate ai margini dello spazio utilizzato dagli attori. Il madrigale, controcanto amoroso alla passione in scena, riprendeva il suo corso, e mentre Hisako continuava a non opporre resistenza, Isabel la distendeva al suolo, con le palme delle mani rivolte verso l'alto. Poi la rialzava, le cingeva la vita con un braccio e le sollevava le gambe con l'altro, per caricarsela sulla schiena e girare su di sé. Con la guancia adagiata sulle mani congiunte della compagna, Isabel intrecciava le proprie dita alle sue e provava a farsi cingere e sollevare a propria volta. Dopo aver disteso e abbracciato la «vittima», il «carnefice» si abbandonava a un improvviso furore, saltando in lungo e in largo il corpo inerte e gridando: «Ancora, adesso, imparo». Sforzo fisico e rischio, dal colpire col coltello al sollevare sulla schiena al saltare con stivali che sfioravano il viso compianto (quasi evocando il lamento delle prefiche in un muto delirio) erano aspetti essenziali del «trittico», in cui Isabel avrebbe ripetuto su Jan, e infine su Jan e Hisako insieme, i medesimi atti della «passione».

Dopo aver infranto il frutto dell'amore, o ucciso e compianto la rivale in amore (chi osserva non può esimersi dall'interpretare, cosciente che le sue interpretazioni non esauriscono quanto veduto ma da esso sono contemplate), Isabel si lasciava cadere sul corpo disteso e premeva la testa contro il ventre di Hisako, quasi volendola penetrare per ridonarle la vita. La trascinava, scuoteva, prendeva in braccio e infine, adagiatala nuovamente a terra, le chiudeva gli occhi tenendola per mano.

Con un involucro rosso sottobraccio, contenente non coltelli ma strumenti musicali, Jan si accostava alle due donne, e chinandosi verso Hisako la invitava ad alzarsi. Su suggerimento di Eugenio, la reazione di Hisako all'invito di Jan si sarebbe formalizzata in una scansione a due tempi. Dapprima Hisako sollevava il busto a mezz'aria, ad occhi chiusi, per sollevarlo del tutto e aprire gli occhi solo a un secondo invito. Sul fondo, la fanciulla risorta si risedeva a terra, appoggiando la schiena alla parete, mentre il suo angelo salvatore, disteso con le gambe accavallate, adagiava la testa sul suo grembo, dopo aver sciolto l'involucro rosso in cui erano avvolti un flauto e un charango.

I due «amanti nell'Eden» iniziavano a suonare in disparte, sul panno già adibito agli strumenti, accompagnando la scena del risveglio che si inaugurava alla loro sinistra. Ne era protagonista Roberta Carreri, con l'ausilio di Torgeir Wethal e Kai Bredholt, i quali la risvegliavano toccandola con lunghe aste, manovrate per tutto il corso dell'improvvisazione, al modo di due marionettisti che provocano e seguono l'oggetto animato, puntando sui centri di gravità del movimento. Ma le aste non erano che un supporto necessario per individuare un disegno gestuale. E si fece presto a meno del supporto mantenendo il disegno, la dinamica tra i due «manovratori» e la fanciulla che si risveglia. Mi venivano in mente gli «angeli custodi» di *Itsi-Bitsi* che si prendono cura del loro compagno «in viaggio», mantenendosi lucidi al suo fianco.

Il metodo compositivo di *Kaosmos* era imperniato sulla costituzione di nuclei epifanici, o centri di irradiazione da cui far scaturire il profilo dell'opera. Pertinente a tale metodo, rifacendosi nuovamente a Joyce, a cui peraltro rinvia, oltre alla trasversalità linguistica, lo stesso titolo *Kaosmos*, è la metafora che l'autore di *Finnegans Wake* usò a proposito della genesi del suo ultimo romanzo, paragonata allo «scavo simultaneo di una serie di gallerie in una montagna, partendo da punti diversi e ben sapendo che il momento più delicato e imprevedibile sarebbe stato quello in cui si fossero fatti saltare i diaframmi fra l'una e l'altra».

Attorno al nucleo coincidente col «risveglio» di Roberta si svolgeva una trama elementare, attraverso i primordiali istinti della paura, della difesa, della fuga, della minaccia e della protezione. Le aste potevano essere armi d'offesa o confortanti raggi, emanazioni di luce. «La realtà è sempre doppia» mi disse Eugenio «e devi tirare fuori gli opposti, avendo un punto di riferimento». A tal riguardo mi fece l'esempio di una discussione, in una delle file interminabili della ex Leningrado, in cui una donna incolpava i Soviet per l'assenza di culle e un uomo affermava che solo per amore le madri russe tenevano in braccio i loro bambini.

Vestita di viola e distesa su una coperta, mentre Torgeir, in abito grigio a righe con papillon, insieme a Kai la stuzzicava con le aste, Roberta, con gli occhi chiusi e avvolta nel torpore, adagiata su un fianco sollevava un braccio, apriva e serrava una mano e si rovesciava supina. Dopo essersi strofinata gli occhi, di nuovo distendeva il braccio e agitava le dita.

Qui sembrava che *Il libro della giungla* fosse cornice appropriata. La «ragazza in viola», coi movimenti di un animale che esca dal letargo, da uno stato di sopore, con facoltà percettive attutite, non cosciente delle aste si passava una mano sulla fronte e lentamente si inginocchiava. Quindi rideva grattandosi la pancia e dilatava le narici. Una volta in piedi, sembrava che solo in virtù delle aste che la sorreggevano non ricadesse a terra, priva di forze. Inizialmente la dinamica dell'azione era giocata sul solo rapporto tra i due uomini e la donna che girava in tondo sulla coperta, dopo essersi di nuovo inginocchiata e aver aperto gli occhi, e si lasciava cadere e riprendere sotto le ascelle fin quando i manovratori delle aste non rivelavano la loro intenzione di cacciarla. E allora intimorita se ne andava con la coperta. Dopo aver appoggiato le aste alla parete (ai lati di Kai che aveva iniziato a suonare l'armonica), Torgeir si distendeva su un velo bianco, sfilato da sotto la giacca, dando inizio alla sua improvvisazione.

La debole preda, infilzata dalle aste, o al collo o al ventre, cedeva alla legge del più forte. E anche questa sequenza era scandita in un ciclo di morte e rinascita, con cui si risolvevano anche i concreti problemi dell'uscire e dell'entrare nell'azione. In perfetta sincronia, Roberta sgusciava via da sotto il velo che Torgeir dispiegava, per subito rimpiazzarla nella posizione del dormiente.

Dal momento in cui si alzava in piedi, Roberta recitava in *volapyk*, parola che nei paesi scandinavi ha il significato di lingua inventata. «Quando parli in *volapyk*» mi disse Eugenio «pensi in categorie musicali e non razionali. Entra in funzione tutto un altro emisfero, in direzione di una musicalità e non di una razionalità. E senti chiaramente che esistono delle regole fonemiche, una coerenza a livello sonoro». Roberta avrebbe sostituito il *volapyk* con l'italiano solo l'inverno seguente, alla fine dei lavori, dopo che Eugenio, in autunno, le aveva chiesto di ricorrere al milanese.

Fondamentale per l'evoluzione dell'intera sequenza sarebbe stato l'inserimento di Tina, a cui si giunse nell'ultima settimana di maggio. Il suo ingresso scaturiva da un'autonoma improvvisazione con stracci, un pupazzo e un pugnale. Degli stracci si fece presto a meno, mentre Eugenio intendeva fin dall'inizio sostituire il pugnale con qualcos'altro. Non fu mai sostituito, ma ci furono giorni in cui si provò senza pugnale, così come si rinunciò alla coperta e alle aste.

Gli oggetti si potevano assumere o dimettere. E non perché fossero ornamenti. Da un lato fungevano da raccordi, dall'altro da catalizzatori di energia. Quando ad esempio si intonava in circolo la canzone *Can't you see the clouds gathering*, in genere ad inizio giornata, si provava talvolta solo col canto, talaltra col supporto di aste o con le sole aste, mantenendo la scansione ritmica, in sette fasi non certo illustrative ma che infine richiamavano l'atto del remare. Tramite l'asta ci si appropriava di un movimento, di una determinata intensità gestuale.

Tina si inserì nel vivo dell'azione collettiva non prima che si fosse conclusa la meticolosa costruzione del pupazzo, avvolto in un velo bianco con testina rossa, cinta da un fiocchetto con campanelle. A sei o sette metri da Roberta, Tina era seduta per terra, al centro dell'area d'azione, in calzoncini e maglietta atillati e stivali, con il pugnale alla cintura e il pupazzo accanto. Dando le spalle alla sala, Julia era seduta su una ciotola (che già dalla mia prima visione della performance era usata nell'improvvisazione di Torgeir). Appena Roberta si alzava in piedi, Tina faceva altrettanto, piegandosi all'indietro. I suoi atti successivi accompagnavano, senza diretta e palese interazione, anzi dando l'impressione di un reciproco ignorarsi, quelli di Roberta alle prese con le aste.

Tina sollevava il pupazzo e lo pugnava, mettendoselo poi sulla faccia, rivolta verso l'alto. L'azione muta proseguiva con movimenti che andavano dal rovesciare in aria il pupazzo al posarselo ora su una caviglia e ora su una spalla, per farlo poi girare sulla punta del pugnale e di nuovo colpirlo, morderlo, e a difesa o in agguato essere in procinto di ricolpirlo. Infine lo lasciava cadere al suolo e nel medesimo istante anche Roberta cadeva, non più sorretta dalle aste. La simultaneità delle cadute era il primo sintomo esplicito di relazione fra le partiture. A quel punto sarebbero stati gli oggetti, e in particolare il pupazzo, a dar vita a un'intelaiatura, a un raccordo pratico fra le varie presenze, fino a sprigionare, con polivalenza di significati, suggestioni analogiche (pupazzo-neonato).

Non avevo di certo il sentore che il «ruolo» di Roberta in *Kaosmos* sarebbe stato quello della madre, né credo Roberta lo avesse. Eppure fin da allora questo «ruolo» mi sembrava chiaramente evocato, mentre più indefinito era il carattere di Tina (la intesi come levatrice nella mia opera parallela che andavo scrivendo, ma si poteva anche intendere come rivale). E rivale della madre è la sposa del figlio. Dopo un meticoloso lavoro sulla precisazione dei compiti pratici che ciascuno doveva assolvere, si approdò alla seguente orchestrazione: Kai risolleleva Roberta e andava verso la parete di fondo, su cui appoggiava le aste. Estratta un'armonica dalla tasca cominciava a suonarla, appoggiandosi anch'egli alla parete. Intanto Torgeir

dava il pupazzo a Roberta che iniziava a cullarlo, accostandolo al viso con reazione protettiva di durezza e timore all'approssimarsi di Tina (nella fiaba di Andersen che avrebbe fatto da spunto alla versione finale di *Kaosmos*, la morte, assunte le sembianze di un vecchio, sottrae il bambino alla madre, dopo averlo cullato).

Con l'ausilio di Torgeir, Roberta svestiva il pupazzo, ossia lo disfaceva. E Torgeir e Tina le presentavano le parti: un velo e una veste bianchi, un nastro rosso con campanelle, un osso, un sacchetto colmo di monete. Dopo essersi passata, con espressione di beatitudine, la veste sul volto, Roberta aiutava la sua compagna a indossarla e a stringerla alla vita col nastro, nonché a legarle le campanelle alla crocchia dei capelli. Mentre Roberta si allontanava, Tina si allacciava il sacchetto con le monete alla cinta e distendeva il velo di fronte a Torgeir, a cui Julia, da lontano, lanciava la ciotola. Presa la ciotola al volo, Torgeir la posava davanti all'osso, che a propria volta era davanti al velo (annodato agli angoli con fiocchetti rossi) su cui si distendeva chiudendo gli occhi. Questo protagonismo delle vesti (lasciare le proprie spoglie, uscire da un involucro ed entrarci) con cui si preordinavano gli snodi dell'azione, è un presupposto, ricco di precedenti (basti pensare alla suicida Alkestis che in *Ferai* abbandonava i suoi abiti prima di uscire di scena), della svestizione degli attori nella finale versione di *Kaosmos*.

Il principio della metamorfosi, concernente persone e oggetti, sospendeva in *Kaosmos* il suo moto perenne, l'incessante avvicinarsi degli eventi, nell'immobilità dei quadri d'insieme, quasi gruppi scultorei. La prima pausa figurativa che s'impose nei lavori in corso, in seguito perfezionata con l'aggiunta di altri elementi, vedeva alle spalle di Torgeir, disteso sul velo, Tina e i tre suonatori. Affinché ciascuno raggiungesse il suo posto, senza interrompere l'azione drammatica, fu approntato uno specifico snodo. Hisako e Jan, rimasti laddove li avevamo lasciati, si alzavano incamminandosi in direzioni opposte. L'una andava a sedersi vicino a Roberta, mentre l'altro raggiungeva Kai, che portando con sé le aste si era spostato sul lato sinistro, dove erano situate le tre sedie riservate agli attori, qualora non fossero inseriti nell'azione (le attrici utilizzavano le sedie sul lato opposto). I due, in piedi accanto a Frans seduto, iniziavano a confabulare, senza che si riuscisse a percepirne le parole. In un primo momento pensai che la chiacchiera non avesse a che fare con lo spettacolo (questo "disturbo" avrebbe forse suggerito il futuro "disturbo" ad opera di Iben Nagel Rasmussen, subentrata ad Hisako nella seconda fase del lavoro).

Insieme a Frans, scalzo in canottiera e completo blu, cantando e marciando allegramente, con chitarra, fisarmonica e violino, Jan e Kai facevano un ampio giro per andarsi a sistemare alle spalle di

Torgeir, dove già era Tina, mentre Julia, rivolta verso il quintetto, era tornata ad accovacciarsi a distanza. Le due canzoni tradizionali danesi, e una terza che rielaborava *Happy birthday to you*, in versione più lenta, intonata da Tina con l'accompagnamento dei suonatori nel corso della sequenza, erano destinate a restare nella versione finale di *Kaosmos*, come d'altronde non subì rilevanti modifiche l'originaria trama impostata da Torgeir. Quel che mutò fu la sua capacità di espansione. Il problema specifico di Torgeir era di inserirsi nella dinamica collettiva che si andava definendo, di contestualizzarsi. L'avrebbe fatto presente Eugenio, e lo stesso Torgeir me lo confermò.

Si trattava di giustificare, di relazionare un episodio che in virtù della sua concentrazione lirica tendeva a chiudersi in sé. Ben sapendo che tale episodio sarebbe stato il centro di una costellazione. Occorreva edificare intorno, far gravitare, motivare l'apice, individuare i sentieri di ascesa e discesa da quella vetta, che perentoriamente a mio parere si imponeva, e trasformare in principio attivo un'autosufficiente pausa lirica, che nella sua carica evocativa, nella sua forza patetica potenziata dalla musica, avrebbe potuto indurre distensione e conforto, con il rischio di una frattura ritmica, di uno scarto immotivato nell'economia della performance. Nell'estrema fluidità, in apparenza priva di punti fermi, della ricerca, temevo un sacrificio di tale invariante, tanto perfetta fin dalla sua costituzione, per le ragioni dell'insieme. Inutile dire quanto il timore fosse infondato. Quello di Torgeir era un embrione, una molla da cui far scattare istanze formali, motivi, immagini, idee. Un suggerimento che intorno a sé creava eccitazione drammatica, una cellula che instaurava, su un piano pre-espressivo, combinazioni armoniche.

L'evoluzione biologica, in ciò che di decisivo la connota, si ridestava nel valore allusivo degli atti. Accompagnato dalla prima canzone (un idillio primaverile con avvento dell'amore e descrizione del principe azzurro), Torgeir si sollevava leggermente dal velo, iniziando a strapparla con le unghie e coi denti. Poi coi pezzi di stoffa stracciati si fasciava le mani. Appena Tina, intonando una canzone più incalzante (altro idillio sull'infanzia con genitori contadini), lanciava nella ciotola le monetine estratte dal sacchetto, Torgeir ritraeva impaurito la mano fasciata che aveva sporto fuori dal velo, in un gesto interpretabile come richiesta di elemosina, e ricrollava al suolo. Sia pure attutito e in tutt'altro contesto, il lancio delle monete non poteva non rammentare l'analogo lancio contro Tage Larsen in *Min Fars Hus*. Di monete, in *Kaosmos*, non si sarebbe serbata traccia.

Risollevatosi leggermente, Torgeir si specchiava nella ciotola, allargandosi la bocca con due dita. Mostrava i denti con una smorfia, bramando l'osso che Tina aveva depresso nella ciotola. In piedi, af-

ferrava l'osso e lo brandiva con la destra, mentre la sinistra era protesa ed aperta. Il suo abito "decoroso" strideva con gli istinti evocati. Mi veniva in mente *Odissea nello spazio* di Kubrick, quando gli uomini scoprirono la possibilità di servirsi del bastone come arma. Mentre la musica riprendeva, a ritmo più sostenuto, Torgeir si apriva la giacca per lottare.

La fisionomia del viso, gli stessi tratti somatici di Torgeir, che all'inizio avevano assunto la stupefatta espressione di un essere vivente che viene alla luce, diventavano ora feroci, come feroci erano gli sguardi prolungati che rivolgeva a destra e a sinistra, negli occhi di questo o di quello spettatore. Attraversando la varia gamma dei sentimenti ancestrali (dallo stupore al desiderio all'odio), si giungeva al punto culminante dell'autoaggressione, quando Torgeir apriva le braccia e si colpiva con l'osso per due volte il cuore, sorridendo, e infine il collo, restando in piedi, sorridente, finché Tina non lo accoglieva sulle sue ginocchia, in una rievocazione della *Pietà* michelangiolesca, gettando le monete restanti.

Nel sorridente colpirsi e nella figura della *Pietà* si può leggere in nuce quel che poi si sarebbe dispiegato nel Cristo incarnato da Torgeir, come pure era presente l'altro aspetto, viceversa dissacrante, della demistificazione, di cui Torgeir sarebbe stato artefice. Tale aspetto già si evidenziava, in quel lontano maggio del '92, nell'improvvisa metamorfosi di Torgeir che chiudeva la sequenza: Julia, afferrata la ciotola, faceva il giro dell'area, chiedendo l'elemosina (o i soldi per la recita) agli astanti, e ottenuta da ciascuno di noi una moneta, rimetteva a posto la ciotola, davanti a Torgeir che alzatosi dall'abbraccio sacrale si riversava in tasca le monete. Prima di andarsene, in direzione opposta a quella presa da Tina, gettava sprezzante una moneta a Julia. Ossia, per usare due espressioni care a Barba (*Alla ricerca del teatro perduto*), all'«apoteosi» seguiva la «derisione», e l'archetipo della *Pietà* si rivelava una messinscena, in cui il fingitore, con abito congruo al raggiro, ripagava con un obolo la sua aiutante.

Nella scena seguente, Frans lasciava il violino ed entrava nel vivo dell'azione, in un duetto con Julia, un intermezzo in forma di corteggiamento, accompagnato da un vivace ritmo latinoamericano. Julia, con lunga gonna scura e gilet ricamato e camicia nera, e coi capelli gettati in avanti che le coprivano il viso, e Frans, in canottiera con la testa chinata e la giacca accanto, erano seduti per terra, a distanza. Pronunciata una formula, con cui la musica cessava per subito riprendere, Julia si rigettava i capelli all'indietro, mentre Frans sollevava la testa, sorridendo. Quindi lei si pettinava con le mani e lui si carezzava le braccia. Simultaneamente si alzavano in piedi. Frans si infilava la giacca e iniziavano a danzare. Era una danza di seduzione,

fin quando, cessata la musica, Julia prendeva da terra il velo lasciato da Torgeir e se lo metteva in capo. Curva, si avvicinava a Frans che le posava una mano sulla schiena e lentamente si avviavano verso l'uscita, accompagnati dal canto di Roberta («Tu mano, eternamente tu mano»). Giunti al margine dell'area, i due si separavano. Frans raggiungeva i suoi compagni e si sedeva fra loro. Julia continuava a girare. In mancanza di un sistema di nesi in grado di raccordare i vari episodi e le varie presenze, Julia terminava il suo "giro nuziale" togliendosi il velo bianco e sedendosi per terra. Giro nuziale o funerale con due ciechi che si guidano e sorreggono a vicenda.

Tale intermezzo, che precedeva il finale di questa prima definizione di un «sistema nervoso dello spettacolo, capace di contagiare» come mi disse Eugenio «il sistema nervoso dello spettatore anche a questo livello di organizzazione», era un episodio creato nel processo di lavoro, non, come nel caso della sequenza di Torgeir, un'improvvisazione su materiali già inventati. Senz'altro esistevano questi due tipi, ben diversi, di improvvisazione. E alla prima specie, dell'improvvisazione «dal nulla», va ascritto un altro intermezzo che contrariamente a quello di Frans e Julia sarebbe rimasto, pur con essenziali variazioni e diversa cornice, nella versione definitiva di *Kaosmos*. Intermezzo giocoso che allora era connesso, e forse dovuto, al passaggio nelle mani di Isabel dell'involucro rosso con i coltelli, Julia esibiva l'involucro, datole da Jan, a mo' di feticcio davanti a Isabel, Roberta e Tina che come tre ragazzine, con gridolini e scherzi, se lo contendevano finché la prima non se ne impossessava. Non credo si potesse equivocare sulla natura fallica del feticcio.

La cellula ritmica costituita dal "giro nuziale" si sarebbe aperta, a inizio giugno, alla legge basilare in *Kaosmos* della simultaneità, con Julia che proseguiva il suo percorso circolare a cui si univa Roberta, poggiandole una mano sulla schiena e continuando a cantare, e poi Tina, anche lei poggiando una mano e cantando in spagnolo la canzone *Yolanda* all'unisono con Roberta, mentre al canto successivo intonato dalle donne in processione («Oh, what my love...») rispondevano gli uomini, allineati sul margine sinistro dell'area, al cui centro si svolgeva l'intero ciclo della «trilogia dell'amore».

Il primo atto della trilogia era una copia fedele, con le medesime protagoniste, della dinamica di apparizione e reazione violenta già consumatasi tra Hisako e Isabel, fin quando quest'ultima adagiava al suolo le mani della vittima, con le palme rivolte verso l'alto. Era a quel punto che Tina si univa al corteo delle donne, intonando con Roberta la canzone *Yolanda*. E nello stesso istante dal gruppo dei suonatori si staccava Jan, intento, con aria indifferente, a leggere un giornale. Al posto del giornale, fra le varianti del caso, poteva anche tenere in mano uno straccio preso dal mucchio. Ma restava

comunque invariata la reazione di Isabel che da terra, dove l'aveva gettato poco prima, riafferrava l'involucro coi coltelli e squarciava il giornale o quel che altro fosse. Jan le si accostava con sguardo minaccioso, convertito in improvvisa remissione, in modo che Isabel potesse ripetere su di lui gli atti già consumati su Hisako. Diversa era la reazione delle due vittime, dato che Jan, al contrario di Hisako, la cui inerzia era sinonimo di assenza, condiscendeva alla sua compagna che gli scioglieva i capelli e sollevandolo si piegava sotto il suo peso. In tale felice abbandono celebrava il suo apogeo l'identità di amore e morte, come pure sfumavano le differenze tra il maschile e il femminile.

Con l'effetto moltiplicatore dell'intensità drammatica dato dal canto («Oh, what my love»), Isabel univa le mani di Jan, che non dava più segno di vita, a quelle di Hisako e li abbracciava entrambi, per poi distendere l'una, di schiena, sul corpo supino dell'altro. Si ripetevano quindi le scene del saltare in lungo e in largo i corpi, del gridare, dell'addentare le vesti e del tentare di smuoverli.

Fino alla seconda settimana di giugno, la performance non presentava ulteriori sviluppi, e la stessa processione delle donne fu messa a punto negli ultimi giorni di lavoro, prima della pausa estiva, insieme a un nuovo capitolo, in cui andava legato uno straccio intorno alle caviglie dei due corpi distesi per trascinarli via. Ci provò Julia, senza farcela a trascinarli. Cosa che invece riuscì a Isabel. Kai, alzatosi, iniziava a cantare e a suonare alla fisarmonica un motivo tratto dal film *Baghdad Café*, irrompendo nell'area in cui le quattro donne avevano iniziato a danzare intorno ai corpi distesi.

Nel montaggio finale, non solo di questi ultimi snodi ma dell'intera performance, furono utilizzate le maschere di *Talabot*, come clausole delle sequenze. Ad esempio Julia, nell'ultimo atto, metteva le maschere a Jan e a Hisako prima che questi si alzassero. Con il fissaggio, mediante maschere, degli snodi narrativi, terminava alla metà di giugno la prima fase preparatoria di *Kaosmos*. Quanto fosse remota la prospettiva dello spettacolo si può dedurre da quel che Eugenio disse a fine maggio in sala: «*Talabot* era uno spettacolo piccolo, mentre questo ha bisogno di aria. Dove farlo? In un teatro tipo Epidauro? Con un palco centrale elevato, o evitando le tribune per il pubblico, e mettendo ad esempio una fila di sedie tutto intorno? Che importa? Tanto lo spettacolo lo faremo fra tre anni».

Il rituale della porta

In una conferenza su «Il regista drammaturgo», il 4 settembre 1992 a Bergamo, Eugenio Barba rivelò che le «pietre» del futuro

spettacolo sarebbero state il racconto di Kafka *Davanti alla legge*, la fiaba di Andersen *Storia di una madre* e la poesia di Attila József *Il Settimo*. Così non ero del tutto ignaro, quando giunsi a Holstebro il 16 settembre alla riapertura dei lavori, delle novità maturate nella pausa estiva, nonché nel mese di agosto, periodo in cui era proseguita l'elaborazione in sala. Avevo anche saputo che a Hisako, tornata in Giappone, era subentrata Iben.

Dalla sala nera alla sala bianca, rettangolare, era mutata la disposizione degli osservatori, non più di fronte ma ai margini dell'area d'azione, in cui erano collocate, in senso longitudinale, alcune file di panche riservate al pubblico. Un'analoga soluzione, con Leo Sykes e Lluís Masgrau (i due assistenti alla regia) seduti su un lato, e io e un altro ospite su quello opposto, era stata già provata prima dell'estate. Nell'ormai definitivo assetto in sala bianca, tendaggi neri appesi al soffitto coprivano le pareti più lunghe, mentre due tende bianche per parte delimitavano lo spazio verso quelle più corte. Davanti a ciascuna tenda era posta una panca bianca riservata agli attori, in costume, ad eccezione di Frans che conservava la sua consueta tenuta, in completo blu e canottiera. Due riflettori, uno per lato, erano agganciati in alto dietro le tende bianche (si sarebbe poi provato con un solo riflettore sul pavimento, presso l'entrata, o con altri due in alto, al centro). Una porta bianca, coperta da un pesante panno blu, si ergeva sul fondo, poggiata al suolo.

Testi, costumi, oggetti scenici, sistemazione delle luci e dello spazio: quel che latitava prima dell'estate si era di colpo materializzato, e Jan, nella divisa tradizionale degli spazzacamini danesi (cilindro e pantaloni neri, giacca nera con doppia fila di bottoni dorati, oltre a un foulard al collo e a una fascia alla base del cilindro, entrambi gialli e in seguito tolti) era il cerimoniere che introduceva a corte, o in una rappresentazione popolare in un villaggio dell'Est, ungherese o rumeno, o magari russo, come suggerivano la camicia di Torgeir e i costumi dei suoi compagni. In effetti il vestiario di Torgeir, che di tradizionale aveva solo la camicia bianca con ricami rossi stretta da una cinta alla vita, e per il resto indossava calzoni grigi borghesi e scarpe da ginnastica, era un indizio di contaminazione, di ibridismo culturale. E altro indizio di «monocultura» (come la chiamava Lévi-Strauss in *Tristi Tropici*), che sopprime gli anticorpi delle società tradizionali, erano le buste con le scritte «Chanel» e «United colours of Benetton» (un colore per ogni nazione, a seconda dei gusti locali) con cui vennero sostituiti i panni da gettare su Kai, in quella scena di incatenamento, o di autocrocefissione, da riferire, a giudizio del regista, alla figura di Prometeo più che a quella di Cristo.

Con berretto di pelliccia, gilet rosso ricamato e camicia bianca,

stivali, calze fino al polpaccio sui calzoni bianchi, Kai effettuava la sua partitura su un carrello, spinto a mo' di monopattino fino al centro dell'area. Con la catena stretta intorno alle caviglie e ai polsi e afferrata con i denti, disteso infine sul carrello, da cui era sceso solo nell'atto di bendarsi con la catena, era trainato con una corda legata alla caviglia da Isabel, in un corteo guidato da Julia e chiuso da Torgeir e Tina a braccetto, fino al lato sud, di fronte alla porta. Lì si alzava, scendendo e risaltando sul carrello, su cui restava in piedi, "in croce". Davanti a lui era seduta Isabel, mentre Roberta, al suo fianco, gli poggiava una mano su una spalla, in un "insieme scultoreo" a cui avrebbe fatto riscontro, sul finire della performance, un altro insieme formato da Jan con le mani sulle spalle di Isabel e Tina.

Alla ripresa dei lavori, Eugenio aveva parlato di «rito di fertilità», di «passione» che gli abitanti di un villaggio celebrano vestiti a festa. «Non posso dare» disse «dei compiti concreti a ciascuno di voi. Non so ancora che cosa siete. Ma tutti voi dovete avere una forma personale che dia vita allo spettacolo, altrimenti destinato a restare nella testa. Non posso risolvere a tavolino i problemi tecnici del raccordo fra i due racconti. E un altro problema è come pulire i cliché degli attori provenienti da vecchi spettacoli. Cerco di trovare un equilibrio tra biografie e storie maggiori, esperienze, incontri, miti. Comincio a sapere di cosa si tratta, ma non posso padroneggiare la storia. Due o tre giorni fa ancora non sapevo cosa fossero questi materiali fluttuanti. Adesso forse ho una traccia. In febbraio ci concentreremo solo sullo spettacolo, e prima di separarci ad ottobre dovremo avere qualcosa che possa nutrire pensiero, una scintilla per avere opinione di noi. Prima del 9 vanno risolti tutti i problemi connessi ai costumi, così da non doverci più pensare. E va decisa la scenografia. Poul (Poul Østergaard, *n.d.r.*) sarà il leader tecnico dello spettacolo».

Introdotti in sala, una volta sistemati sulle panche ricevevamo una moneta ciascuno dal cerimoniere, prima che questi iniziasse a recitare lo spazio, quasi fosse un'arca, con una cima da marinaio, camminandoci su e dispiegandola di tratto in tratto. Entro lo spazio così delimitato, gli altri attori entravano, a un battito di mani del cerimoniere, e disegnavano, o fingevano di disegnare, dei cerchi col gesso sul pavimento. Quindi andavano a disporsi chi a nord (ossia verso l'ingresso) e chi a sud (dove stava la porta coperta dal panno), a seconda delle aree geografiche di provenienza, ad eccezione del cerimoniere, che pur essendo danese figurava tra i mediterranei. Immaginando una struttura a fisarmonica della performance, di irruzione verso il centro e di allontanamento ai due estremi del rettangolo, gli attori tornavano alle postazioni iniziali nei momenti di

dilatazione del mantice. E la dislocazione per origini geografiche sostituiva la precedente dislocazione in base al sesso. Il solo a sottrarsi alle polarità così definite era Jan, variabile dello schema, anello di congiunzione tra le due aree.

Nello spazio ripartito, segnato, recintato, s'inaugurava la rappresentazione. A proposito del disegnare, si approntò più tardi un vero e proprio affresco, con chicchi di riso di vari colori preparati da Kai, su un telo in cui ciascuno tracciava figure, che per espressa volontà di Eugenio non dovevano essere astratte ma riprodurre volti, paesaggi, motivi anche di ordine politico, con richiami alle lotte sociali. Con l'idea, mai messa in pratica, di raffigurarle, Eugenio chiese a ciascuno quali potessero essere le personalità-chiave del secolo. Senza costumi, il 25 settembre fu intrapresa la performance su un telone verde affrescato con motivi floreali, bandiere rosse, pugni chiusi etc. Le figure si sarebbero cancellate, casualmente passandoci su, nel corso dello spettacolo. Ma quando disegnare? Un'ora prima della pièce? Su quale tessuto? Con farina, gesso, polvere? E se si affidasse il tutto a un artista? Tra i vari quesiti, prima di accantonare l'idea, nonostante l'entusiasmo di Eugenio, il principale problema pratico era l'impossibilità di non macchiare i costumi.

Durante la sequenza inaugurale, dove al posto di Hisako era in scena Iben, con una partitura del tutto differente ma sempre in relazione con Julia (l'«ombra», senza l'aspetto protettivo di prima), Roberta intonava, col controcanto dei suoi compagni fermi nelle loro postazioni «geografiche», il poemetto di Attila József, tradotto per l'occasione dall'ungherese in danese. Poemetto che intorno all'ossessivo leitmotiv del numero sette, simbolico per eccellenza e in origine sacrale (sette sono i sacramenti, le virtù, i peccati capitali, le visite ai sepolcri, i cieli previsti dal sistema tolemaico e i mari), presenta un'allegoria dell'esistenza umana dalla nascita alla morte, attraverso i momenti salienti dell'odio, dell'amore e della poesia.

Il numero sette è l'archetipo da cui scaturiscono le manifestazioni della realtà, e nel caso specifico il teatro. Per cui non di accompagnamento delle azioni si tratta, né di loro commento, e neppure di epicentro da illustrare. Il carattere de *Il Settimo* è di sorgente da cui discende la configurazione del cosmo, da intrecciarsi ad altre sorgenti archetipiche, quali sono la «Legge» di Kafka e la «Madre» di Andersen. Alla prima, a cui conduce una porta aperta ma sorvegliata da un guardiano inflessibile, anela un «uomo di campagna» senza che il suo desiderio venga mai esaudito. E al fondo del suo immutabile itinerario, l'«uomo di campagna» muore nell'attimo in cui la porta, solo a lui destinata, viene richiusa. Se in questo apologo l'uomo resta immobile davanti alla porta nel viaggio della vita, in quello di Andersen la «madre» insegue la morte che le ha sottratto

il bambino. Superando i canonici ostacoli dei racconti di fiabe, tramite aiutanti magici, personificazioni della natura che in cambio dei servigi resi pretendono sacrifici, la madre giunge nella serra della morte per appurare la propria impotenza. Immobilità e movimento, supplica e sfida, rinviano alla medesima condanna.

Dei due racconti si preservò l'ossatura, tralasciando ampi stralci. Le narratrici erano Iben per *Storia di una madre*, nell'originale danese, e Julia per *Davanti alla legge*, in versione inglese. Propriamente narratrice era Iben, seduta su uno sgabello (su cui attende in Kafka l'uomo di campagna) a leggere da un libro, col tono di chi un tempo raccontava intorno al fuoco in riunioni di famiglie contadine, mentre Julia, in veste sacerdotale (con veli neri cadenti e maniche arancioni ricamate, spilla fissata al colletto, ampio cappello, tacchi dorati altissimi e spessi), pronunciava in inglese singole frasi da Kafka, ripetute dagli altri attori, ciascuno nella propria lingua. Riguardo a *Il Settimo*, in cinque strofe liberamente adattate, era ancora in forse se tradurlo o meno in altre lingue (da proporre in tournée) oltre al danese, su cui Frans aveva costruito una partitura musicale. La decisione di non tradurre la cantata fu presa a fine settembre. All'intonazione parlata di Julia, in inglese, o all'occorrenza in italiano, avrebbero risposto in coro, in danese, sulla melodia di Frans.

Nei molteplici intrecci tra i testi, che l'un l'altro si rapportavano, e i personaggi, alcune funzioni erano già definite, pur lasciando a ciascun personaggio più sfere d'azione, come pure un'unica sfera d'azione si scomponesse nelle azioni di più personaggi, secondo la consueta tipologia delle fiabe. Esempio era la doppia funzione di Iben (considerando solo le sue funzioni primarie), a un tempo lettrice della favola di Andersen, in cui il ruolo della madre era assunto da Roberta, e «uomo di campagna» nel racconto di Kafka, dove Jan già figurava nelle vesti del «guardiano della porta». Dire che Iben subentrò ad Hisako ha senso solo nel rapporto speculare con Julia, ad inizio performance e in successivi episodi. Le funzioni svolte da Hisako furono accolte, in parte, da Isabel (nella scena degli «amanti nel giardino dell'Eden») e soprattutto da Tina (nel «trattico della passione»).

Prima che Kai effettuasse la sua improvvisazione sul carrello, Jan si metteva a guardia della porta, da cui aveva tolto il panno, mentre Julia fissandolo negli occhi lo presentava: «Before the door of the law stands a doorkeeper», passando poi a presentare Iben che si era mossa in direzione della porta: «To this doorkeeper comes a man from the country». Quindi Julia, con l'eco dei compagni, proseguiva nel racconto mentre Iben si avvicinava e si inginocchiava alle parole: «And prays for admittance to the law/ but the

doorkeeper says...». Il dialogo fra i due, anche in forma diretta, era esposto da Julia, cantastorie e sacerdotessa di una cerimonia in cui i protagonisti quasi mai interloquivano fra loro (in un solo caso Jan rispondeva «non ora» al bussare di Iben, atto da lei ripetuto più volte, sulla porta o su altro).

Tra gli aiutanti magici della madre, infine figura nella fiaba di Andersen la vecchia custode della serra della morte. E la madre scambia i suoi lunghi capelli neri con quelli bianchi della becchina. Potremmo dire che il ruolo della becchina era assunto sulla scena da Julia, fin dall'inizio con parrucca bianca che avrebbe donato a Roberta e che poi sarebbe andata a Iben. Nella rete di echi e repliche che sottolineano e rafforzano le corrispondenze fra gli enunciati, l'«uomo di campagna» e la «madre», nell'interdizione dei loro desideri, infine coincidono.

Non potendo dar conto di tutto il vario intersecarsi di piani, del gioco multiplo dei dettagli via via definiti e delle loro accordature, mi soffermerò sui dinamismi delle azioni in momenti-chiave dello spettacolo. Innanzitutto andavano verificate le potenzialità della porta, le sue possibilità di impiego, tramite un corpo a corpo fra se stessi e quel simbolo concreto, fino a giustificare il sottotitolo di *Kaosmos*: «Il rituale della porta». Tramite usi desueti, andavano estratti significati da quell'oggetto usuale. Il 17 settembre Eugenio chiese a ciascuno di improvvisare con la porta. Svariate soluzioni, nello scavo delle virtualità (tomba, altare, inginocchiatoio, tetto, croce etc.), avrebbero trovato accoglienza nel contesto dello spettacolo. Nella molteplicità delle funzioni, in cui nessuno si esaurisce in un ruolo, e ciascun ruolo si sdoppia e si rispecchia nell'altro, il motivo del guardiano era il solo definito, in senso positivo (al contrario di quanto accadeva all'«uomo di campagna»), rispetto alla porta, di cui Jan era il tutore, il responsabile nel corso della rappresentazione, pur valendo anche per lui quel che valeva per gli altri, la possibilità di mutare carattere, connotazione, parte. Fermo restando che talune sequenze assumevano logica e chiarezza metaforica grazie al ruolo presupposto in chi le intraprendeva.

Ad esempio quando Jan strisciava con la porta sulla schiena, per poi fermarsi, rivoltarsi, togliersi il cilindro e uscirne, era tutt'uno con il suo involucro, con la sua dimora, guardiano condannato a portare su di sé il carico del suo compito. E l'incitamento dei suoi compagni ne faceva per l'appunto dei compagni, solidali con l'impresa del guardiano in quanto garante della comunità. Quegli stessi compagni che accoglievano con ilarità le richieste di Iben (il suo bussare alla porta), come in *Ceneri di Brecht* si burlavano di Katrin, la muta, che pretendeva di salvare la sua gente. L'«uomo di campagna» era ridicolizzato per la sua impotenza. E lo spettacolo,

giunto a un'altezza in cui si può parlare, in termini di spettacolo, già procedeva su un doppio binario, di storia locale (di «difesa delle identità culturali» aveva parlato Eugenio) e di suo rispecchiamento cosmogonico. Doppio binario tra mondo simbolico, da riportare a terra, e mondo concreto, incarnato in dettagli, da riscattare dalla quotidiana insignificanza.

L'«uomo di campagna» è la nota stonata di cui sbarazzarsi, l'insistita stravaganza di cui burlarsi, il disturbo di un ubriaco nella festa del paese (Iben cantava, nel corso della sequenza centrale di Torgeir, una canzone popolare danese in cui si parla di un ubriaco rivolto alla luna). Con cappellino di paglia con veletta azzurra, occhiali da sole e borsetta, che fosse intenta a truccarsi o a soffiarsi il naso, a piangere e a gettare fazzoletti bagnati, a lanciare baci o a raccogliere batuffoli (lasciati cadere da Julia), a bussare o a leggere, Iben era la più umile, umana e familiare presenza sulla scena. Era il «trickster», l'enigmatico e mitologico personaggio a lei caro, e la «persona» per antonomasia. E non poteva non infastidire il suo prosaico disturbo delle canzoni intonate da Tina, di domestica serenità e di amorosi vagheggiamenti (le medesime della prima fase di lavoro), nella sequenza di Torgeir, violentata, nella sua invariata intensità lirica attorno a cui non si cessò di edificare, da quell'interferenza presto messa a tacere.

Eugenio osservò, il 7 ottobre in sala (in vista di una lunga pausa dei lavori), che Frans e Torgeir, rispettivamente colui con meno e con più esperienza, erano ancora «molto timidi». Riguardo al primo, la timidezza era dovuta a «pigrizia», sua e di Eugenio, nell'appoggiarsi a quanto Frans sapeva meglio, ossia la musica. Il 30 settembre, parlando dell'equilibrio tra strumenti e voci, e del rischio che queste venissero soffocate, Eugenio aveva detto a Frans di «rappresentare il silenzio, sottolineato con un suono, spina dorsale di tutti gli altri suoni, come il rumore del fuoco in *Ceneri di Brecht*». Il compito di Frans era «creare il silenzio». In quella stessa occasione, aveva proposto di gettare per terra, in luogo degli stracci, tessuti di alta qualità, frammenti di vestiti separati dal loro contesto, ad esempio le maniche e il colletto di una camicia elegante: «Come tra i resti di un'esplosione, in cui si può riconoscere qualcosa». E chiese ai presenti di avanzare altre proposte.

Nella sequenza centrale di Torgeir, nuovi sensi andavano a porsi sui sensi originari. L'incontro con i testi, in particolare con la storia di Andersen (privilegiata in quella fase autunnale, come lo stesso regista rilevò, indicando nello sgabello di Iben, da rendere più elegante e robusto, uno strumento per sottolineare la storia di Kafka), non intaccò la realtà preesistente, la partitura già definita. E del resto anche altri episodi già strutturati, come il «risveglio» di

Roberta e il trittico, mantennero la loro configurazione di partenza, il disegno d'origine, sia pur variato in dettagli, assumendo significati secondi suggeriti dal contesto e dai racconti. Nell'elaborazione e nel montaggio dei materiali, se la simultaneità degli eventi appariva potenziata, lo erano anche le spezzature, le pause. Certi raccordi risultavano inerti, di meticolosa meccanicità.

Julia Varley ne *Il fratello morto* parlava del momento in cui «lo spettacolo comincia a decidere per sé, lasciando che attraverso l'artificialità lentamente riappaia la vita». Lo scontro-incontro tra visioni e materiali genera «qualcosa che sorprende sia l'attore che il regista, qualcosa che acquista una vita propria». Dichiarazioni pertinenti a quella fase di lavoro, nella cura di un disegno esteriore in cui improvvisamente s'imponevano sensi, rivelazioni scaturite dalla natura del comporre. Il rapporto di Torgeir con Tina, sua «sposa» nella festa del paese, con corona nuziale e velo, calzoni neri e camicione bianco legato alla vita da una cinta, pendant alla tenuta dello «sposo», era ancora in gran parte affidato alle danze, a corrispondenze gestuali, a solidali imprese (sollevare la porta e mettersela in spalla dirigendo una polka). Singole azioni di Torgeir obbedivano a esigenze pratiche, ad esempio far giungere a Isabel l'involucro coi coltelli, senza occultare l'esigenza nella resa. Quanto più si definiva il nuovo rapporto fra gli sposi tanto più sfumava il rapporto «nuziale» della prima fase, tra Julia e Frans. Le svariate funzioni di Torgeir si sarebbero risolte pienamente, e in modo dirompente, risolvendo a propria volta lo spettacolo, nell'opera compiuta, di fronte agli spettatori.

Si continuava intanto a lavorare intorno alla sequenza centrale di Torgeir, alla sua cornice e alla controcena, aperta ad esiti impreveduti, ad opera di Julia, Roberta e Isabel, sul lato opposto (sud) della sala. Nella fiaba di Andersen, il lago chiede alla madre di piangere tanto da far cadere i suoi occhi sul fondo. E in cambio degli occhi le consente di approdare all'altra riva, altrimenti irraggiungibile. Mentre Torgeir mostrava le mani fasciate, in un gesto già inteso come richiesta di elemosina, Roberta piangeva, lasciando cadere nella ciotola, tenuta da Julia che poi la bendava, i suoi «occhi di vetro» (quelli usati in chirurgia per sostituire gli occhi mancanti). Roberta smetteva di piangere e Julia portava la ciotola, in cui aveva depresso anche l'osso, a Torgeir, al quale Eugenio aveva suggerito di guardare verso il centro. L'esclamazione di Roberta («Bimbo mio!»), nel corso della sequenza, era un altro elemento di insorgenza della storia di Andersen nell'improvvisazione di Torgeir, alle cui spalle erano disposti i tre musicisti in piedi, Iben seduta a un angolo della panca e Tina che cantava aggrappata alla cornice della porta, nel vano della sua intelaiatura, facendola oscillare lievemente.

Chi era Torgeir? Il lago, il bimbo, il feto, il neonato che vede la luce, il riassunto dell'esistenza, colui che incarna il sublime e lo dissacra, il figlio nella Pietà, il cuore e la coscienza della scena, il questuante che finge dolore, chi esige il sacrificio ed è lo scopo del sacrificio. Ed era anche il guardiano da ingraziarsi, con l'offerta dei propri più preziosi beni. Offerta che il guardiano, e il lago suo equivalente, pur sapendola vana accettano, o richiedono, per cinismo o obbedienza a un destino che illude sulla sua reversibilità. Davanti a Torgeir, sulla porta tolta dai cardini, Julia deponeva la ciotola con l'osso, la corona nuziale, gli occhi della madre. E ciascuno degli astanti faceva la sua parte, mettendo un obolo nella ciotola che Julia riportava al mandante, l'attore e l'impassibile corso delle cose. Un giorno addirittura con un fischio, in piedi con l'osso "conficcato" nel collo, al culmine della tensione, l'artefice della finzione dava un segnale inoppugnabile alla sua aiutante: i soldati andavano a chi conduceva il gioco. Eugenio disse a Torgeir: «Parti dalla debolezza, dalla vulnerabilità. Quando si lavora con la vulnerabilità si deve anche lavorare con il complementare: la pericolosità».

E su tale convergenza Torgeir lavorava, non solo nella sua sequenza principe, ma in tutti i rivoli che sarebbero confluiti ne «L'uomo che non vuole morire», definizione finale del suo ruolo in *Kaosmos* e non definizione per eccellenza. Nel «trattico della passione», Torgeir incarnava il vento. Nei miei appunti scrivevo: «Torgeir non soffia ma si muove come un soffio». Il soffio in questione era quello «gelato» della fiaba di Andersen, con cui la morte sferza le mani della madre, poste a riparo di un croco che altri non era se non il figlio (ogni essere umano ha il suo fiore nella serra della morte). Tramite il soffio, non più funereo ma vitale, si rialzavano da terra le coppie del trittico, Isabel e Tina e Isabel e Jan. E in un'altra scena comparsa sul finire di quella fase di lavoro, fiammella vitale, o fuoco fatuo (nella serra della morte sono i fiori della vita), era quella che Julia, narratrice che accompagna per mano un cieco, accendeva e teneva alta, in modo che i compagni non potessero spegnerla. Il richiamo della fiammella al croco si sarebbe precisato in seguito, nell'immagine di un papillon che arde sulla punta di un falchetto, infilato in una pala impugnata dal guardiano. Il tiro è sempre doppio, e i due racconti si incanalano in un unico solco.

Nella simbologia dei colori, imperniata sul contrasto tra il bianco e il nero, alla coppia Torgeir-Tina si opponeva la coppia Jan-Isabel. «La sorella gemella del guardiano della porta» (così Isabel sarebbe stata definita nel programma di sala) indossava un completo nero di velluto, con un corto cappello cilindrico di foggia maschile, avvolto da una sciarpa nera che le passava sotto il mento, a mo' di copricapo protettivo degli apicoltori. Nell'improvvisazione di Ro-

berta, già incentrata su un risveglio, congruo e preesistente al risveglio della madre nella fiaba (in cui la morte nel sonno le rapisce il bambino), i «gemelli» erano insieme a sud, l'uno appoggiato all'altra, su un velo, in posizione analoga a quella assunta nella prima fase da Jan e Hisako. Al centro dell'area, tra le braccia di Julia, adagiata sulla porta, accanto alla quale, sullo sgabello, era seduta Iben, Roberta cantava brani di tutte le "sue" canzoni (*E la don don, Children, Amarilli, La Negrita, Yolanda*), come la madre, nella fiaba, canta alla prima aiutante, «la notte», esaudendo la sua richiesta allo scopo di farsi indicare la strada, tutte le canzoni che era solita cantare al figlio. Quindi Julia, «la notte», le asciugava il sudore sulla fronte con uno dei fazzoletti sparsi intorno alla porta da Iben. E mentre Iben suonava il flauto, e Jan con il charango e Isabel andavano a sud, e Julia andava alle loro spalle, Roberta dormiva, dando inizio all'antica sequenza, senz'aste, ma con Kai che manovrava, senza suonarla, la fisarmonica come un'asta.

La sequenza del «risveglio» fu provata a lungo, con tagli di micropassaggi e con microvariazioni. I consigli di Eugenio a Roberta erano di questo tipo: «Quando fai questa cosa rivolgiti a qualcuno al piano di sopra, non con la voce ma con il corpo. Quando sei lì taglia, per andare al momento in cui porti il braccio alla testa. Quando fai quest'altra cosa, va' leggermente più indietro, al centro della porta». Prima delle canzoni, e contemporaneamente alla lettura di Iben della fiaba, si era inserito un regolare battito di Jan sul charango (avvolto in un velo bianco con testina rossa), al modo del tic tac dell'orologio che in Andersen accompagna il risveglio della madre, fin quando il pendolo non cade a terra. Il fazzoletto era subentrato alla coperta, e la «ragazza in viola» ora indossava una gonna rossa con bande ricamate nere, una blusa nera a strisce rosse, un lungo gilet bianco con bordi neri ricamati e un cappello a fiocco.

Per tutto settembre, la successione degli episodi già costruiti nella prima fase non subì alterazioni, compresa l'improvvisazione di Jan con i coltelli, situata tra quella di Kai col seguito di *Children* e quella di Roberta. In coda alla processione dei «flagellanti» che giravano in circolo intonando *Can't you see the clouds gathering* e battendo i piedi ritmicamente, guidati da Roberta che faceva schioccare la frusta, Julia accennava una danza. Seduta sullo sgabello accanto alla porta su cui Jan aveva posto il panno rosso, Iben si metteva il rossetto. Ma all'inizio di ottobre l'improvvisazione di Jan, scorciata e levigata (forse solo quella di Torgeir continuava a durare una decina di minuti, nella quasi intatta durata complessiva della performance, di poco più di un'ora), mutò di posto, andandosi a collocare nel finale dello spettacolo, attorno a cui non si cessò di lavorare fino a ridosso della prima.

Ad eccezione di Iben, con parrucca bianca, e di Jan, gli attori si spogliavano dei loro costumi, al centro dell'area, mentre a sud la porta era posata al suolo, con sopra il velo, la corona nuziale, il cilindro e la borsetta. Prima della svestizione, Iben si era stesa accanto alla porta su cui Julia narrava gli ultimi passi di *Davanti alla legge*. Ripreso il suo cilindro, a racconto ultimato, Jan spalava i vestiti (talvolta con l'incitamento dei compagni), e li gettava nella porta, mentre il gruppo dei «flagellanti», dietro Roberta con la frusta in mano, era riunito a nord. Iben era sotto l'anta della porta. In ultimo il guardiano-contadino (o contadina) afferrava una gonna, faceva il gesto di misurarsela e la posava sulla pala, per gettarla nel mucchio. Prima di chiudere la porta, orizzontale come una bara, tirava via la parrucca a Iben e la buttava dentro. Per sineddoche, la parrucca rappresentava il tutto, ossia l'«uomo di campagna» morente a cui viene richiusa la porta in faccia alla fine del racconto di Kafka. Con un tocco di *humour noir*, l'immobile viaggio del contadino si svolgeva all'interno di una bara aperta.

In coda alla spalatura, Kai arrivava con un costume non ancora spalato, dandolo a Jan che con un curioso scarto della pala lo gettava sulla porta-bara richiusa, come si getta un pugno di terra nella fossa. I costumi dunque, prima d'essere terra, erano il corpo dei morti, gli attori approdati al loro estremo atto, testimoniato anche da Frans che aveva appeso il violino alla tenda. Ed era a quel punto che s'inaugurava la performance della morte, dove i coltelli sarebbero stati sostituiti, l'inverno seguente, con la falce su cui brucia la fiamma della vita. Ripensando ai quesiti su senso e destinazione degli stracci, da mutare in tessuti di alta qualità, la risposta era data. Se i panni corrispondevano a una pistola, i costumi nella bara corrispondevano a una mitragliatrice. Dopo che il gruppo in processione era uscito intonando *Can't you see the clouds gathering*, e Jan li aveva seguiti con la pala, Iben si alzava, dirigendosi verso l'uscita, dapprima fingendo di avere la pala in spalla, poi tenendosi un po' la pancia e canticchiando un soul. Sulla porta orizzontale restava il panno rosso. In un'altra variante (ce ne furono diverse) Iben usciva gridando e allargando le braccia, inseguendo il guardiano. Nell'ultima settimana di lavoro, ad ottobre, si approntò un secondo finale, in cui tutti rientravano chiacchierando, come stessero nei camerini, e brindavano lasciando per terra il vassoio con la bottiglia di vino e i bicchieri. Vassoio già posato al centro della scena prima che la performance iniziasse, e che Jan si premuniva, come azione inaugurale, di portare fuori.

Il 7 ottobre, dopo le prove sulla «canzone» della legge, Eugenio parlò a lungo agli attori, ormai prossimi alla pausa che si sarebbe protratta fino a inizio febbraio. Fra l'altro disse: «Tutti devono fare

una proposta riguardo al vassoio per raccogliere i soldi». Su tale vassoio, mentre Julia chiedeva l'elemosina agli astanti, c'erano i soli «occhi di vetro». Poi chiese a Tina se alla scuola teatrale avesse imparato a piangere, e alla sua risposta affermativa («sì, ma in situazione») le disse di piangere quando posava la corona nuziale sul vassoio. Andavano inoltre precisati i tre cambi di parrucca, e andava detto diversamente, specificando un'azione illustrativa, il botta e risposta «posso entrare? No». A Jan chiese di lavorare sul tema: «Il cammino verso la fine del mondo», aggiungendo: «Ciò che è importante sono i momenti in cui ci si ferma». In quanto a Kai, doveva lavorare con i diversi *sats* del corpo quando suonava la fisarmonica e farsi trasportare da questi muovendosi nello spazio. A Torgeir disse di cantare in danese, anziché in norvegese, la canzone della legge (cosa che tutti, nel controcanto a Julia, avrebbero fatto l'inverno seguente).

Aggiunse: «Credo che per voi sia ancora molto difficile. Non avete nomi e storie per il vostro personaggio. E tale sensazione di impotenza sarà la cornice di questo spettacolo. Molte scene dovranno accorciarsi e molti buchi riempirsi. Ognuno deve avere un sottotesto. Ho bisogno di una parola-chiave per ciascuno di voi. Frans dice che il cappotto di oggi (entrò in sala in cappotto, e il giorno dopo si presentò in impermeabile verde con berretto, *n.d.r.*) gli ha ispirato l'idea di un ebreo errante, violinista che attraversa il villaggio nel corso della rappresentazione e si trova coinvolto. Un'altra associazione è con il macellaio».

Quindi passò a elencare altre associazioni: «Torgeir è il farmacista, Roberta la moglie del *Kommunal Direktor*, Kai l'apprendista libraio, Iben l'insegnante, Jan il lattai, Tina la figlia che cura la vecchia madre». L'indomani andavano prese le decisioni a proposito delle luci, del pavimento, dei teli da usare. «Ora il problema principale» concluse Eugenio «è il pavimento».

Cambiare pelle

Alla successiva fase di elaborazione, da inizio febbraio a metà marzo, non furono ammessi osservatori. Quando venni riammesso si era ormai a ridosso della prima, da far coincidere (e solo allora ne compresi il motivo) con il fiorire della primavera. Anche le date obbediscono alla coerenza di un destino, non all'inerzia di un caso. E il destino di *Kaosmos* si intrecciava a qualcosa di preesistente, di radicato in una tradizione, in un rito di fertilità a cui Ferenc Gombai, studioso ungherese che fece conoscere a Barba anche i versi de *Il Settimo*, dedicò un saggio dal titolo *Il teatro di montagna e il Ri-*

tuale della Porta. Il rituale descritto da Gombai era una «recita tradizionale nelle feste d'inizio primavera o pasquali», in Transilvania. Recita incentrata su due personaggi, un guardiano e un contadino (o una contadina) in attesa davanti a una porta, a volte denominata «Porta in spalla» o «Porta del mare». Nella rappresentazione si inseriva, come contrappunto, la storia della madre a cui era stato rapito il figlio, poi elaborata da Andersen. Altro innesto era il mito dell'«Uomo che non vuole morire», personaggio che figurava in compagnia di una sposa o di un servo.

Presupposti a cui si giunse, come in viaggio si scoprono le ragioni del viaggio, il perché di una scelta. Quel che decadde era superfluo al disegno. Non superfluo all'intuizione originaria, al tema da trattare, ma al disegno che appare, prende forma e si staglia da una compatta superficie cieca, in cui ci si dimentica del tema e si rinuncia alla sua trasposizione. Senza previa dimenticanza non si potrebbe scavare ed estrarre dalla miniera dell'esperienza, delle proprie associazioni, di quel che preme e richiede ascolto. Quando anche il tema rinasce, riappare all'orizzonte, davanti e non dietro alle spalle, grazie a una rotta che lo prescindeva, saranno chiari la forza di un richiamo, il bisogno di una convergenza, la percezione di appartenere a quanto fu prescelto, o ci prescelse. Il movimento va verso la sorgente, e la storia personale, altrimenti imperscrutabile, scopre un modo impensabile di dirsi.

Ci sono titoli esplicativi, gratuiti o banalizzanti. Altri che privilegiano, evidenziandola, una componente dell'opera. *Kaosmos* aveva la virtù di lasciar vivere, senza nulla sovrapporre. In quel termine composto è il disordine della materia e l'avvento di un armonico e ordinato complesso. Per mezzo dell'ossimoro deflagra la primaria opposizione cosmogonica, matrice di tutti gli ossimori su cui si fonda la recita. Occorre far emergere i contrasti e far sì che ogni elemento in gioco orienti, tocchi un altro elemento e torni a sé, con un di più di socialità, di potenziale conciliazione. Poco importa se un apporto musicale, testuale, plastico, preceda o segua l'avvento di altri. La sua nascita avverrà comunque nel lavoro empirico, ossia poetico, di costruzione dell'opera. Con sguardo a ritroso si potranno intendere le coincidenze, rese operative, i semi da cui germogliarono le singole sfere del *Kaosmos*, prima che i moti di rotazione risultassero regolari.

In quella fase avanzata dei lavori, ai ritmi paralleli, corrispondenti ma non aderenti, della musica e delle immagini (l'uno effettivo e l'altro metaforico, rapportabili solo in astratto), si aggiunse il dinamismo delle luci, fino ad allora statiche, fisse. Il ritmo della luce, con le sue peculiari gradazioni, si inseriva nelle sequenze, svolgendo una funzione drammaturgica, di prospettiva e profondità, an-

che affidata agli attori e ai loro strumenti, come nell'atto di coprire con la pala il proiettore centrale. Gli altri proiettori erano posti sui lati corti del rettangolo, in basso dietro le panche e in alto. A sud, fu utilizzato lo spazio tra la parete di fondo e la tenda, resa schermo. Spazio dal quale giungevano le note di Frans, sempre dietro la tenda, di spalle, invisibile o appena svelato dall'intensità della luce, fino all'ultimo atto in cui entrava nell'area d'azione.

Come scriveva Pascal Quignard (ne *Il giovane macedone*), «la musica chiama da lontano», e la sua distanza è «un'attesa che nessun argomento al mondo può colmare». La musica si distanzia dalle condizioni pratiche, dialogate o cantate, della parola. E si distanzia dal microcosmo sociale del teatro. «Gioca col fantasma di se stessa, ovvero gioca col suo ricordo» (scriveva ancora Quignard), come giocano sulla tela le immagini riflesse di quel che non contempla nostalgia, oltre la vita e il teatro come vita. Lo spazio tra la tenda e la parete è il grembo da cui sono nati e faranno ritorno il linguaggio grammaticale, l'azione e il canto. Quando Eugenio aveva detto a Frans di rappresentare il silenzio, sottolineato con un suono, aveva paragonato questa spina dorsale di ogni altro suono al crepitio del fuoco, ossia ad un suono inarticolato, proprio della natura, inscrivibile, senza intenzione di significare. Voce della natura, o mero suono, è anche pausa nella discordanza, nel tempo che divora il tempo. Il violinista, infine, fu posto oltre il recinto dell'azione, oltre il tempo umano e della recita. L'attesa, quel che dà senso all'«uomo di campagna» e lo consuma, connota anche il rapporto con la musica, la pausa tra bisogno ed esaudimento, l'intervallo che gioca con un tempo senza morte.

Dietro la tenda, dove Frans suonava, c'erano un albero di cartone con rami a croce, spighe di grano conficcate in una striscia anch'essa di cartone, talvolta proiettati, grazie a una lampada a gas accesa (mentre le altre luci si abbassavano), come ombre cinesi sulla tela. Simboli funebri e di fertilità convivevano nel paesaggio della musica, camposanto e campo di grano. Ad inizio performance, Torgeir entrava in scena coi capelli bagnati, e subito Tina gettandosi ai suoi piedi, con energia eccedente la richiesta, gli domandava l'ora. E Torgeir, estratto un orologio da taschino, le rispondeva. Domanda e risposta quotidiane che nulla più avevano di quotidiano. Il primo mutamento, la prima tragedia, è l'abbandono del liquido amniotico, «l'oceano introiettato nel corpo materno» (come scrisse Sandor Ferenczi in *Thalassa*). Torgeir giungeva da un altrove, dalla soglia del corpo, dal mare che non poteva non essere mitico per gli abitanti della Transilvania (come rileva Gombai), e traversava il limite dell'area, il rettangolo dell'azione scenica, dove la più terrestre, materica delle soglie, la porta, si erge a difesa o a minaccia del fini-

to, della sala sagomata sul disegno dell'io, sulla forma interna dell'uomo. «Quando verrai in questo mondo/sette volte sarai partorito» recitano i versi iniziali de *Il Settimo*.

Lo spazio dell'azione, da cui si eliminarono i segni tracciati al suolo, le corde, le rigide ripartizioni, ribadiva la propria finitezza in relazione a un fuori. La precedente chiusura della porta sull'interno si ribaltava in chiusura sull'esterno. E l'esilio del «commento strumentale», che subì una generale riduzione, obbediva a un'esigenza drammaturgica oltreché simbolica, di estromissione di quanto strideva pretendendo le prime parti a discapito dell'uniformità stilistica, dell'equilibrio tra andamento della musica e linearità delle azioni, sottoposti a medesimo trattamento, nei misteri delle metamorfosi operate dai suoni sui valori ritmici muti delle immagini. Da un lato Frans era «in esilio» oltre confine, dall'altro a Jan fu tolto il suo strumento, la chitarra. Riguardo a Kai, ho già parlato del suo rapporto «teatrale» con la fisarmonica. A Jan restava il charango, l'orologio a pendolo della fiaba, rivestito come il pupazzo con cui un tempo improvvisava Tina, ma soprattutto, nel momento di sua massima espressione musicale, il «guardiano» doveva cimentarsi con uno strumento fabbricato ad hoc, in cui la cassa era data dal ferro concavo della pala, con una sola corda che scorreva lungo il manico attaccata a un cavicchio. Versione rudimentale del *gusle*, il liuto monacorde suonato con archetto dai *guslar*, dall'Albania alla Serbia, accompagnandosi nei canti epici.

Era evidente, in quella fase conclusiva dei lavori, un complessivo potenziamento delle varietà d'uso degli oggetti. Alcuni furono omessi dopo una lunga frequentazione, altri apparvero per subito sparire, altri furono adottati in quell'inverno, spesso come trasformazione, o raffinamento, dei precedenti, con un di più di pregnanza simbolica.

Tra gli oggetti senza seguito comparve una pistola, mostrata alla fine della performance, in un duetto, o duello, tra Iben e Julia. Con quella pistola che Iben estraeva dalla borsetta, prima di uscire di scena per non più tornarvi, si alludeva forse a una rivolta finale contro il destino del personaggio («madre» e «uomo di campagna») giocato dal destino. Pistola che Julia esorcizzava con una farfalla di pizzo, uno spirito santo, un sosia di sé, a cui si accompagnava già nella sua prima apparizione in *Kaosmos*, e in momenti successivi, tenendola fra le dita. Il duello terminava con una riconciliazione. L'esorcismo era riuscito, nel rettangolo della recita, e le due donne si allontanavano insieme. Uno sparo sarebbe riecheggiato, tra rumore di bicchieri infranti, da dietro la tenda, oltre l'area d'azione, prima che il gruppo dei flagellanti ricomparisse intonando *Can't you see the clouds gathering*, per l'ultimo disordine e l'ultima insorgenza

della vita nella storia. Come già era accaduto ad esempio per le aste, Iben avrebbe conservato la mimica rinunciando all'arma. E infine anche la mimica si sarebbe deleguata.

Per quanto riguarda gli oggetti già usati in autunno, la pala, oltre ad essere pala e strumento musicale, era albero maestro e remo, in una nuova sequenza con la porta trasformata in barca, o cuscino e lenzuolo funebre, con cui si copriva nel trittico il volto di Tina, o sostegno su cui Torgeir appendeva l'orologio. E la pala e il cilindro di Jan erano «porte» su cui bussava Iben.

Sulla porta in senso proprio erano stati bullonati libri, al cui interno erano altri libri, di misura più ridotta, prelevati e letti dalle narratrici. Dopo aver provato i possibili usi della nuda porta, ora l'immagine uscita dai libri diventava la loro dispensa. Sparite le monete e l'elemosina, Julia mostrava agli spettatori, nel suo invariato giro, un vassoio in cui erano dipinti un laghetto e papere e sul quale gli occhi di vetro poggiavano su manine di legno. Dal panno di Jan, nella scena del trittico, si era approdati a una fila di pupazzetti di carta. I panni nel loro complesso svanirono, e un tappeto andò ad avvolgere la porta. Lo sgabello prese forma di treppiedi, la corona nuziale alludeva a una corona di spine, intorno al capo di Torgeir con porta-croce in spalla, e i fazzoletti ricamati, tra le loro svariate comparse, potevano essere pietre, su cui poggiare i piedi attraversando le acque, o farfalle che fra l'altro si posavano sugli occhi di Roberta, in luogo della benda.

Alla polivalenza degli usi, a cui si presta ogni singolo oggetto, corrisponde la possibile vanificazione del superfluo. Così all'osso con cui Torgeir si colpiva subentrò la spiga, subentrata anche al panno tenuto da Tina e stracciato da Isabel. Mentre l'arma con cui sostituire il coltello, e l'involucro coi coltelli, fu trovata nel falchetto. Gli oggetti erano le presenze disponibili che andavano irradiate, disseminate nella partitura. E con quel numero limitato di strumenti occorreva rispondere alla più ampia gamma possibile di esigenze. Le spighe, nel finale, diventavano vegetazione fiorita sulla portatomba, calpestata da Roberta nell'atto conclusivo di *Kaosmos*, dato che il ciclico rinnovarsi della vita non pertiene all'orizzonte della recita. E Frans, l'escluso («Il figlio diseredato del diavolo», come è definito nel programma di sala), quando infine appariva, con il violino e ricoperto di spighe, era zolla, natura, dimora della musica.

Ed erano ancora le spighe al centro di un'improvvisazione chiesta da Eugenio a Torgeir, il 25 marzo. Seduto sulla cornice della porta, nei cui stipiti forati Julia aveva conficcato delle spighe, Torgeir ne estraeva una dal foro, la stropicciava e ne mangiava i chicchi. Eugenio gli disse di sdraiarsi nel vano della porta. Cosa che Torgeir fece, per poi colpirsi il petto con la spiga, sedersi e sputare

i resti dei chicchi rimastigli in bocca. Dopo aver sputato, Torgeir parlava della finzione del teatro. Eugenio si limitava a suggerire il dove, il quando, il come. Torgeir, ad avvio di sequenza, poggiava il dorso delle mani sugli stipiti, e le spighe riecheggiavano i chiodi della croce. In un crescendo di concitazione, Kai avanzava sulle ginocchia cantando e suonando la fisarmonica, come un ambulante senza gambe, seguito da Roberta, con un fermaglio per capelli sugli occhi, che gli poggiava le mani sulle spalle, fino all'atto viscerale del mangiare la spiga. Al culmine del pathos, il repentino rovesciamento nella confessione, a cui Julia faceva eco con un gridolino e Jan con il vibrare la corda della pala.

Tale sequenza, tra le più intense, emblematiche di *Kaosmos*, era una delle esplosioni di «apoteosi e derisione» con cui Torgeir costellava la sua venuta al mondo e gli episodi della Passione. Abbandonata la camicia tradizionale indossata in autunno, Torgeir era tornato agli abiti borghesi, mentre i costumi dei suoi compagni restarono invariati, a parte lievi ritocchi. Come risulta dal dialogo iniziale con il guardiano, «L'uomo che non vuole morire» è l'attore, colui che incarna e dissimula la recita, dentro e fuori nello stesso tempo. Mutando pelle, svestendosi, si torna all'ambiguità carnevalesca della festa, e all'infanzia, all'indistinzione vocale dei sessi. Julia rivestiva Torgeir, con una gonna e una fascia attorno al busto, prima che Jan lo prendesse in braccio. Quel Cristo risorto, dionisiaco, era un bimbo in fasce, prima del sacrificio che lo avrebbe reso uomo. Torgeir lasciava la scena tra le braccia di Jan, il garante della comunità, l'adulto.

Spettatore e non più osservatore, il 1° aprile potei constatare la compiuta esistenza di *Kaosmos*, la sua forma definitiva. Senza sguardi, fiati, corpi, memorie di spettatori, l'avrei continuato a vedere come un lavoro in corso, uno scavo dell'esistenza. «Avessimo un teatro, staresti allora, o tragica, sempre così sottile, così spoglia, così priva di forma pretestuosa, davanti a coloro che soddisfano una distorta curiosità col dolore che tu offri?» chiedeva Rilke a Eleonora Duse ne *I quaderni di Malte L. Briggc*: ...ma già scoppiavano in applausi nella loro paura dell'eccesso: come per stornare da sé all'ultimo momento qualcosa che li avrebbe costretti a cambiare vita».