

## MATERIALI (4)

### *La vita cronica*

Un'immagine de *La vita cronica* (Jan Rűsz, 2011); interventi sull'ultimo spettacolo dell'Odin di Sofia Monsalve (2011), Pierangelo Pompa, Ana Woolf, Raúl Iaiza



Immagine 4 – Ultime prove dello spettacolo *La vita cronica*, Holstebro, 5-6 settembre 2011. Da sinistra: Tage Larsen, Jan Ferslev, Donald Kitt, Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen, Sofia Monsalve, Fausto Pro, Roberta Carreri, Kai Bredholt. Fotografo: Jan Rűsz (OTA, fondo fotografico, serie digitale, sottoserie Jan Rűsz, CD 11).

Doriana Legge: *La vita cronica*, è il più recente spettacolo d'insieme dell'Odin. Testi di Ursula Andkjær Olsen e Odin Teatret; attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Elena Floris, Donald Kitt, Tage Larsen, Sofia Monsalve, Iben Nagel Rasmussen, Fausto Pro, Julia Varley; regia e drammaturgia di Eugenio Barba. La prima rappresentazione è stata il 12 settembre 2011, a Holstebro. Lo spettacolo è dedicato ad Anna Politkovskaya e Natalia Estemirova, scrittrici russe assassinate nel 2006 e 2009 per la loro opposizione al conflitto ceno. Lo spettacolo è un viaggio attraverso guerre e civiltà, ma è anche lo scontro

tra la disillusione di molti e la speranza di alcuni. Sulla scena gli attori intrecciano le fila delle storie di Nikita, rifugiata cecena, del ragazzo colombiano che cerca suo padre, del cantante delle isole Faroe, dell'avvocato danese, della violinista di strada, dei due mercenari, della casalinga rumena e ancora della vedova di un combattente basco. Diverse civiltà si incontrano, come le generazioni a confronto si muovono tra incomprendibilità e speranza.

*Quanti diversi spettacoli si possono vedere con un'immagine? Quante canzoni ascoltare? Possibile sia una soltanto? E poi: come può una foto raccontarci di una musica?*

*In questo scatto di Jan Rűsz parlano insieme lo spettacolo e le sue canzoni. È un ensemble sgangherato, che si esprime cadenzando le proprie storie sui timbri – così diversi – degli strumenti stretti in mano.*

*Alla sinfonia partecipano un basso e una chitarra elettrici, un ukulele, una lira, un charango, una baglama greca, e poi ancora, non visibili, suonano una tromba, un flicorno, un violino elettrico e uno acustico, un sassofono, un violoncello mongolo, un cuatro, una campana, uno shaker e l'immane fisarmonica.*

*La musica è il «basso continuo»<sup>1</sup> dello spettacolo e conduce in un'esplosione puntale dei personaggi che cantano e si muovono insieme, seguono le proprie melodie tristi, allegre, amare o tolleranti.*

*La vita cronica parte da un ricordo. Gli attori sono invitati dal regista a ri-proporre nelle loro improvvisazioni memorie fisiche e oggetti da ripescare nel passato. L'intenzionalità dello sguardo rivolto all'indietro è il diaframma che produce e modifica il senso delle cose: è «come un teatro biologico, ricicliamo il nostro passato»<sup>2</sup> – dice Roberta Carreri.*

*La fisicità dei suoni, infuocati e martellanti, la pulsazione ritmica e poi quel rilassato e trascinate dondolio sono la carezza di questo spettacolo, ma che ti sfrega così bene fino a farti sanguinare.*

*La foto testimonia proprio un'esplosione incontrollata, l'improvvisazione, apice della festa dove «gli attori si allontanano dal dolore e dalla disperazione scossi da un filo invisibile, ma udibile: la musica»<sup>3</sup>. Ci vengono in mente quei canti collettivi, intonati dai neri d'America, per dar sollievo alla propria fatica di braccianti. I primi blues sono nati così, da una resistenza.*

*Lo stesso sembra accada nella Vita cronica: c'è un gruppo di attori mosso dai ricordi. Hanno in mano gli strumenti del lavoro ed esplodono in un canto un po' sgangherato e caotico. È questo il modo per rigenerarsi, cantando, guardando al futuro.*

*Nel finale dello spettacolo il suono limpido di un violino tira le fila, si apre una porta e si percepisce un leggero sibilo. Potrebbe proprio essere quell'Espresso di*

<sup>1</sup> Così lo definisce Roberta Carreri in *La nostra vita cronica*, programma di sala de *La vita cronica*, p. 62.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>3</sup> Riprendo l'espressione da Eugenio Barba, *Il primo giorno*, programma di sala de *La vita cronica*, p. 9.

*mezzanotte, il treno che è uno dei motivi centrali dei primi blues intonati dai lavoratori nei campi del sud degli Stati Uniti, che passa sbuffando e fischiando, che viene da lontano o che va chissà dove. È il simbolo di un mondo migliore, remoto, forse irraggiungibile.*

*Let the Midnight Special  
Shine her lighy on me;  
Let the Midnight Special  
Shine her ever lovin' light on me.*

*Un ultimo appunto. La foto testimonia di una prospettiva ricostruita, ma non veritiera. Qui vediamo gli attori posti di fronte a noi, nella realtà dello spettacolo ciò non accade. Un grandangolo testimonierebbe di spettatori, sul fianco, stipati sui lati, nelle gradinate di legno, rematori della zattera (così come piace chiamarla a Eugenio Barba), partecipi del lavoro collettivo e della fatica, che anche per loro è resa meno dura dalla perdizione musicale.*

\* \* \*

Sofia Monsalve  
*La voce dell'ultima*

*[Sofia Monsalve è la più giovane tra gli attori dell'Odin. È nata in Colombia nel 1989, viene da una famiglia di artisti, e ha cominciato a lavorare in teatro fin da piccola, nel gruppo del padre El Teatro de la Memoria, di Bogotá. Nel 2000 e nel 2001 ha lavorato come addestratrice di delfini nel Rosario Islands Natural Park in Colombia. Nel 2006, è venuta in Europa per partecipare alla performance-workshop dell'Odin Ur-Hamlet. Nel 2008 è entrata a far parte del gruppo internazionale di ricerca «The Bridge of Winds», che si raccoglie intorno a Iben Nagel Rasmussen. Nel 2010 ha organizzato un incontro dei «Winds» in Colombia. Fa parte dell'ensemble dello spettacolo La vita cronica, ma partecipa anche a parate, baratti e agli altri spettacoli dell'Odin ed è assistente di Iben Nagel Rasmussen nei suoi workshops sul training dell'attore. Pubblichiamo qui il suo contributo al programma di sala de La vita cronica. Il titolo originale è Quel che mio padre mi ha lasciato, traduzione a cura di Ferdinando Taviani].*

Tutto è cominciato il 5 febbraio del 2008. Eugenio Barba aveva riunito i suoi collaboratori per iniziare un nuovo spettacolo dell'Odin Teatret. Ci siamo riuniti nella piccola sala blu del teatro alle 7 di mattina nel buio dell'inverno danese. Eugenio sembrava il leader di un gruppo clandestino in una città sperduta della Danimarca, uno che stava organizzando un nuovo complotto, un patto di sangue, una nuova avventura.

Era l'alba. Lui prese a parlarci delle superstizioni: quegli scongiuri, parole, frasi o atti, che ci guidano nel momento di affrontare il destino: il grido «Jero-

nimo» che i soldati paracadutisti americani urlavano prima di lanciarsi nel vuoto. Con questa spinta superstiziosa doveva iniziare lo spettacolo che, per Eugenio, doveva essere una bestemmia rispetto alle nostre certezze.

Poco dopo, ci ha presentato i percorsi sui quali si sarebbe basato lo spettacolo. Fece il mio nome e mi dettò quella frase che da quel momento non mi avrebbe più lasciato, accompagnandomi come un presagio, un mantra, un grido di battaglia e di supplica, il mio «Jeronimo!»: «Sono venuta perché mi hanno detto che qui c'è mio padre». La frase proveniva dal romanzo *Pedro Páramo* dello scrittore messicano Juan Rulfo, dove si narra la storia di un giovane che va nel paesino d'origine di sua madre per cercare suo padre, un certo Pedro Páramo. Il paesino è deserto e lì non trova altro che i fantasmi di una vita passata.

Questa divenne la mia storia: un giovane che arriva in una terra straniera per cercare suo padre. La prima domanda: chi è mio padre? Quali sono i miei fantasmi?

Provengo da una famiglia di «teatranti». Mio papà è regista, mia madre attrice. E io sono entrata in scena quando ero ancora dentro di lei. All'età di 11 anni mi resi conto di essere un'attrice, perché un'amica della scuola mi chiese perché avevo le ginocchia fasciate. Le risposi che un'attrice deve curare le proprie ginocchia. In quel periodo partecipavo a quasi tutte le attività del gruppo di mio padre: spettacoli, allenamento, laboratori e tournée. Ma arrivò il momento in cui mi resi conto di tutta la strada che dovevo ancora fare per essere una vera attrice.

Conobbi l'Odin Teatret attraverso un libro che era in casa di mio padre: *L'arte segreta dell'attore*. Sin da piccola passavo delle ore a osservare affascinata le fotografie di attori e attrici in strane posizioni, i dettagli dei loro piedi, delle loro mani, dei loro occhi. Sentivo spesso parlare dell'Odin Teatret e del suo regista all'interno del gruppo di mio padre, dove erano considerati dei «maestri», dei padri teatrali. Così, quando ebbi 17 anni, arrivò il momento di cercare il padre di mio padre. Ma cercare le mie origini teatrali significava abbandonare la casa dell'infanzia, andare in Danimarca, emigrare, lasciare il mio gruppo e rinnegare mio padre.

E rieccomi quella prima mattina, il 5 di febbraio del 2008, dall'altro lato dell'oceano, seduta accanto agli attori dell'Odin Teatret e di fronte a un regista che ci invitava al complotto. Tremando per l'emozione firmai il mio patto di sangue. Ero disposta ad abbandonare ogni certezza, la mia lingua, la mia famiglia e le abilità che credevo d'avere.

*Væksthus* è il termine danese con il quale si indica la serra o il vivaio, un momento all'interno delle prove della *Vita Cronica* in cui facevamo crescere le gemme dei materiali scenici: in questo spazio di lavoro mattutino, lavoravamo tutti nella stessa sala, ogni attore sviluppava però singolarmente i propri materiali scenici. In questo tempo di lavoro che precedeva le prove, si creavano le musiche, nuove proposte sceniche e si provavano i materiali individuali che successivamente sarebbero stati introdotti all'interno dello spettacolo.

Dal mio quaderno di lavoro: «*Væksthus*: oggi il giorno comincia con il lavoro nella sala nera. Partecipo semplicemente suonando la piccola melodia che mi ha insegnato Jan [Ferslev] con l'ukulele. Una volta dopo l'altra, ininterrottamente. Sono triste di fronte alla ovvia impossibilità di riuscire a fare qualcosa per me



stessa. Non ho nulla, solo le mie mani vuote. Più ci addentriamo nella profondità di un mestiere, più ci rendiamo conto di quanto poco abbiamo, quanto le nostre mani siano vuote». È cominciato così il mio viaggio nella *Vita Cronica*, con un corpo spoglio, senza armi né strumenti per affrontare il viaggio.

«In un villaggio deserto» fu il tema che Eugenio mi diede per la mia prima improvvisazione. Scrisi nel mio quaderno di lavoro le seguenti associazioni: «Un bambino cammina per le strade proibite, con curiosità e timore davanti a ciò che non conosce. Le finestre congelate dal freddo nascondono fantasmi in case abbandonate. Solamente un gatto solitario cammina per le strade. Il bambino non sa nulla di questo villaggio, segue le orme invisibili delle scarpe di suo padre».

Questa improvvisazione fu il mio primo tesoro; una sequenza di azioni e immagini su cui lavoravo indipendentemente nei momenti individuali, lasciandola crescere e cambiare fino a che Eugenio la introdusse in una delle scene dello spettacolo aggiungendoci un dialogo e mettendola in relazione con gli altri attori. La scena mutò assumendo talmente tante sfumature che dopo un po' mi era difficile distinguere quel che restava dell'improvvisazione originale. Dopo alcuni mesi di lavoro Eugenio decise che la scena sarebbe stata un dialogo con il personaggio di Iben Nagel Rasmussen. Così dopo alcune settimane in cui assemblavamo le azioni con il testo e nello spazio, la scena si trasformò in una lotta nell'oscurità: la lotta dell'episodio biblico tra Giacobbe e l'Angelo. Per me, seguendo la logica della mia improvvisazione iniziale, il personaggio di Iben divenne il gatto solitario che mi seguiva in quel villaggio deserto, sussurrandomi falsi e veri indizi sulla sorte di mio padre. Io, nell'intento di comprendere le parole del gatto e di afferarlo nell'oscurità, ripeteva ossessivamente la mia frase: «sono venuta perché mi hanno detto che qui c'è mio padre».

Durante i primi mesi di prove il mio lavoro era condizionato dagli altri attori, ero come una marionetta nelle loro mani. Mi spostavano di qua e di là, mi alzavano da terra, mi facevano sedere, mi mettevano in posture insopportabili, mi portavano da un luogo all'altro, da una posizione all'altra. Insieme a Lolito (un pupazzo che fa parte dello spettacolo) ci scambiavamo i ruoli del pupazzo e del bambino. «Lasciati guidare!» mi dicevano gli attori e io poco a poco imparai a muovere una parte del corpo alla volta, a seguire impulso per impulso, a non essere meccanica. Imparavo, poco a poco a suonare l'ukulele, a cantare, a usare la mia voce come una parte del corpo, a cadere e a rialzarmi.

Nel frattempo, lo spettacolo andava avanti: con l'arrivo del giovane nella comunità straniera, gli abitanti di Wonderland lo ricevevano con compassione e poco a poco lo introducevano in questa nuova terra, insegnandogli la loro lingua, i loro valori e le note musicali che componevano l'inno della nuova patria. Il giovane chiedeva di suo padre a ogni persona che passava, e loro gli mostravano soltanto una porta chiusa dietro la quale avrebbe trovato le tracce che lo avrebbero condotto da lui. Varie donne, come angeli custodi, gli asciugavano il sudore dalla fronte, cantavano con voce soave vecchie ninna-nanne.

Dal mio quaderno di lavoro: «Oggi Eugenio, giusto prima della mia entrata in scena, è venuto da me con una benda dorata per coprimi gli occhi. Mi ha ben-

dato in maniera tale che non potevo veder nulla, neanche un'ombra. Mi ha detto: "Ora entra in scena e fai tutto quello che hai fatto fino ad ora"».

Si è aperto un nuovo spettacolo davanti ai miei occhi bendati. Per mesi non ho saputo quel che succedeva sulla scena, mi facevo guidare dall'udito e dal tatto, contando i passi per non cadere. A tentoni cercavo di essere in tempo con gli altri attori, di orientarmi nelle scene che venivano elaborate e cambiate tutti i giorni, nel continuo sforzo di ricordare la posizione di ogni attore e di ogni oggetto nello spazio per non sbagliare. [...] Io (l'attrice, non il personaggio) cominciavo a conoscere ogni millimetro del pavimento, finché la vista non fu più necessaria.

Quando Eugenio aveva concluso il suo discorso, quella mattina del 5 febbraio del 2008, il sole era già uscito. Con la luce erano arrivate le prime scene, e con le scene esplose il caos. E il caos ci ha accompagnato per questi quattro anni, un caos fluttuante che assume e perde forma; che si amalgama e poi si suddivide. Ancora oggi mi sorprende vedere i miei appunti dei primi mesi e constatare che certi frammenti e dettagli non sono cambiati di una virgola; mentre altri li abbiamo persi per strada. A volte ho la sensazione che lo spettacolo parli anche del processo stesso di crearlo. Così come in ogni embrione si ripercorre la storia genetica della specie.

Nello spettacolo, il giovane passava tutte le prove cui veniva sottoposto dagli abitanti del villaggio, finché lui giungeva alla sua morte rinascendo come nuovo membro di quella comunità di fantasmi. Si udiva uno sparo, si apriva la porta, e solo allora gli toglievano le bende dagli occhi, ma dietro la porta non era nascosto nessun segreto, nessuna traccia e nessun padre, solo un nuovo cammino da percorrere.

Mentre scrivo queste righe, ancora non abbiamo finito lo spettacolo, molte cose possono ancora cambiare. Ma una cosa ho capito in questi anni di lavoro: che forse il destino lo trovi solo quando ti allontani da tuo padre. Nello stesso modo, come attrice, ciò che importa è saper cominciare con le mani vuote e continuare a cercare oltre una porta aperta.

Pierangelo Pompa  
*Fahrenheit 32*

*[Pierangelo Pompa è il più giovane dei tre aiuto-registi de La vita cronica. Nato a Roma nel 1979, vive in Danimarca. Dopo gli studi presso il DAMS di Roma Tre, ha creato il Laboratorio di Altamira, con il quale realizza gli spettacoli Io guardo il mare, Don Giovanni-scherzo per servo e padrone, Il giardino, Dodici parole buone, La Clinica degli Accecati, The Staggering Circus, e progetti in collaborazione con diverse accademie e università. Dal 2008 a oggi ha lavorato come assistente di Eugenio Barba. È regista residente presso il Nordisk Teaterlaboratorium di Holstebro. Ha iniziato lo studio del cinese e svolge studi sul teatro cinese dal punto di vista dell'antropologia teatrale].*

Cara Mirella,

c'è stato un solo testimone delle prove de *La vita cronica*, che ha accompagnato lo spettacolo dal primo all'ultimo giorno. È l'unico che può tenere credibil-

mente insieme in poche righe tre anni di lavoro. Quel testimone è un blocco di ghiaccio, che uno degli attori inserì tra i propri materiali di partenza, ispirati a un racconto fattogli da Barba, in cui il regista raccontava di quella notte nel dopoguerra in cui suo padre moriva di febbri africane e lui correva bambino tra i vicoli a gomito di un paesino dell'Italia del sud, stringendo tra le braccia il blocco di ghiaccio che avrebbe potuto salvargli la vita.

Sofia, diciannove anni e un mestiere tutto da costruire, corre a perdifiato nel rettangolo dello spazio scenico, stringendo al cuore quel pezzo di ghiaccio. Poi, come ben altri prima di lei, cade e si rialza, prima di consegnare il ghiaccio all'attore-madre che accudisce l'amato moribondo. Domani, all'ora delle prove, Sofia cadrà di nuovo. I suoi tonfi quotidiani con il ghiaccio tra le braccia sono diventati per me un'immagine emblematica dell'apprendistato di un attore. Ho associato invece il blocco di ghiaccio nel processo verso lo spettacolo al grumo di memoria freddo e ustionante che si crea in certe notti d'infanzia nel cuore di un bambino e lo accompagna tutta la vita. E ho associato la creazione de *La vita cronica* a un atto di autobiografia malcelata da parte del regista, al tentativo di mettere quel ghiaccio definitivamente fuori di sé, davanti ai propri occhi e a quelli degli spettatori, per vederlo finalmente sciogliersi a colpi di danza e controimpulsi, e fare da specchio al ghiaccio privato annidato nell'anima di ciascuno degli astanti. *La vita cronica* è per me la fenomenologia di questo scioglimento, in cui tecnica drammaturgica e rituale autobiografico diventano la stessa cosa. E il lungo processo che ci ha condotto allo spettacolo si è cristallizzato nella mia memoria professionale come uno stranissimo apprendistato in glaciologia. Quel blocco di ghiaccio è in ogni caso l'unica chiave che ho trovato per nominare insieme in poche righe il senso e l'artigianato delle prove di uno spettacolo. E se ci riesco pure l'alchimia.

*Il punto di fusione* – Sofia Monsalve è l'attrice che dovrà combattere durante tutto il processo di lavoro con il blocco di ghiaccio. Dovrà vedersela con i suoi capricci termodinamici e i suoi spigoli taglienti, perché il blocco sia pronto ad ogni prova ed abbia tutte le caratteristiche desiderate. Sarà una lotta materiale e simbolica, che trasformerà progressivamente un burattino in un'attrice.

Leggo nel mio quadernaccio:

Senza nessuna apparente ragione narrativa, Barba decide immediatamente di montare la scena del ghiaccio all'inizio dello spettacolo, senza che questa abbia alcun legame razionale con ciò che avverrà dopo, né alcuna immediata pertinenza associativa. Si tratta ai miei occhi di un atto compositivo arbitrario e istintivo, che riconosce in quell'immagine un nodo potenziale intorno a cui potrebbe generarsi la logica segreta dello spettacolo. Il processo drammaturgico si sviluppa attraverso l'accumulazione e l'intersezione di frammenti d'ogni tipo: testi, musiche, azioni, costumi e accessori completamente disparati, che il regista intesse secondo principi per nulla narrativi o discorsivi, ma piuttosto dinamici e musicali. Barba sembra preoccuparsi solamente che si tratti di materiale organicamente vivo, senza dare apparentemente alcun peso ai contenuti semantici e intellettuali. I frammenti orbitano anarchicamente intorno a un nucleo indecifrabile. Eppure Barba lavora già nel dettaglio artigianale la qualità dina-

mica, spaziale e relazionale di tutte quelle azioni in cui intuisce un bagliore di vita drammatica, senza sapere ancora come, dove e perché entreranno a far parte dello spettacolo.

Il blocco di ghiaccio di Sofia doveva avere la forma di un parallelepipedo, ma con gli spigoli arrotondati, perché non fosse troppo tagliente. Fu fondamentale scoprire il contenitore migliore per fabbricarlo. Certe teglie di metallo davano un ghiaccio più resistente, ma era molto complesso estrarlo dal contenitore senza scheggiarlo. Sofia provò con bacinelle di gomma flessibile, che permettevano di estrarre il blocco più facilmente, ma producevano un ghiaccio più dilatato e soggetto a fratture interne. Nel corso dello spettacolo il blocco di ghiaccio doveva passare attraverso varie peripezie, che rendevano necessarie caratteristiche molto specifiche. Sofia doveva entrare in scena correndo a perdifiato e portando il ghiaccio stretto sotto il mento, per poi cadere quasi a peso morto senza perdere il blocco, o al massimo lasciandolo scivolare per non spaccarsi i denti, ma senza che si rompesse. Il ghiaccio doveva poi essere appeso a un gancio da macellaio, per sciogliersi progressivamente all'interno di un casco metallico e produrre quel gocciolare ritmico che gli spettatori avrebbero ascoltato soltanto nei momenti di silenzio, associandovi il passare del tempo, lo scioglimento dei ghiacciai o chissà che altro ancora. La velocità di sgocciolamento dipendeva evidentemente dalla temperatura della sala di lavoro, che variava di mese in mese o addirittura di prova in prova. Se il ghiaccio si fosse sciolto troppo lentamente, sarebbe stato impossibile utilizzarlo come fattore musicale al momento opportuno. Se l'avesse fatto troppo velocemente, avrebbe creato una tensione non voluta durante le pause sonore, rischiando oltretutto di spezzarsi in un punto qualsiasi dello spettacolo. Sofia doveva trovare personalmente la risposta a tutte queste esigenze molto concrete, a questi dettagli minuscoli che avrebbero deciso della riuscita di intere scene. Fece decine di esperimenti per capire quanto tempo prima della prova dovesse mettere la bacinella nel freezer e quale fosse il timing migliore per estrarne il blocco sufficientemente manipolabile, ma non ancora troppo fragile. Sperimentò vari strumenti per predisporre sul blocco un buco che rendesse possibile appenderlo al gancio con fluidità, valutando di volta in volta la distanza dagli angoli che permettesse di evitare crepe interne. Preparava quattro o cinque blocchi per ogni prova, perché la maggior parte si rompeva senza che ne capissimo il perché. Faticava a capire il senso di tutti quegli sforzi da dedicare a un pezzo di ghiaccio. Crollava in lacrime all'ennesimo tentativo di cui il regista restava apparentemente insoddisfatto.

Altri appunti dal presente delle prove:

Nello spettacolo che prende corpo mancano del tutto elementi che rendano riconoscibile una qualsiasi struttura narrativa. Personaggi e destini semanticamente inconciliabili sono tenuti insieme soltanto dallo scheletro dinamico-musicale dello spettacolo e da un'ossessione centrale, anche nello spazio scenico, che è un tavolo, è una bara ed è la memoria della morte. Barba monta le azioni intorno a quest'ossessione, senza preoccuparsi direttamente di che cosa lo spettacolo dica, ma piuttosto di che tipo di animale lo spettacolo abbia deciso di essere. Infatti lo spettacolo non sembra un

homo sapiens sapiens che abbia un messaggio da trasmettere, ma una specie vivente ancora da decifrare, una creatura ignota che danza famelica e malinconica intorno a un ricordo e a un'utopia, una bestia musicale che rivela un modo tutto suo di accarezzare, ritrarsi o aggredire lo spettatore. E poi c'è quel blocco di ghiaccio all'inizio di tutto.

Solo molto gradualmente, quando i materiali già mostrano qualche forma di vita organica, cominciamo a individuare potenzialità strutturali nel magma dei frammenti, possibilità compositive in cui immagini lontanissime fanno cortocircuito e indicano all'improvviso la direzione da seguire e quella da abbandonare, le scene da tagliare immediatamente per far emergere i nodi profondi dello spettacolo. La scena del ghiaccio, accampata dal primo giorno all'inizio del montaggio come una promessa mai mantenuta, comincia a ripresentarsi in mezzo allo spettacolo come un leit-motiv, un tormentone. Come un'origine da cui è impossibile sganciarsi.

Sofia compiva intanto vent'anni e poi ventuno, cadeva e si rialzava a ripetizione. Entrava correndo con il ghiaccio sulla stretta piattaforma che costituiva lo spazio scenico, e con Eugenio lavoravano mezz'ora intere sul modo preciso di cambiare direzione per i vicoli di Gallipoli mentre si porta in braccio un blocco di ghiaccio che ti spacca i denti se sbagli un passo, su come trasformare la frenata di fronte a un muro in un impulso che ti lancia in un'altra direzione. Correndo a rotta di collo il respiro di Sofia accelerava. Bisognava lasciare che l'affanno reale dell'attrice raccontasse di per sé quello che aveva da raccontare, senza aggiungere una virgola di fiatone artificiale, senza «pompare» né il respiro, né vere o presunte emozioni.

La caduta era apparsa per sbaglio, una volta che Sofia avrebbe potuto davvero farsi male, con il ghiaccio andato in frantumi. Come suo solito Eugenio trasformò l'incidente in una possibilità, e volle mantenere la caduta all'interno della scena. Da un lato approfittava di un elemento drammatico inaspettato, dall'altro evitava di infierire sull'attrice in difficoltà, mostrandole il potenziale creativo del suo errore. La strategia del regista poneva però all'attrice il problema di riprodurre ad arte la caduta, spaventando lo spettatore quel tanto che basta, ma senza rischiare di farsi male. Ricordo perfettamente Torgeir Wethal, già malato di cancro, avvicinarsi a Sofia per confidarle paterno uno dei trucchetti di acrobatica appresi in gioventù, e ricordo Eugenio fermare Torgeir per dirgli in norvegese che Sofia doveva trovare la soluzione da sola, che non c'era fretta di risolvere quel problema. Su quella caduta, sul modo di rialzarsi per raccogliere il blocco di ghiaccio azione per azione e sul modo di riprendere la corsa partendo da un impulso contrario, spendemmo più di un pomeriggio intero, in cui tutti gli attori dell'Odin Teatret restarono a guardare il loro regista settantacinquenne alfabetizzare alla segmentazione una ragazzina colombiana.

Ricompongo altre frettolose annotazioni:

Nel suo lavoro di montaggio Barba non mira a manipolare le categorie intellettuali dello spettatore, ma piuttosto ad attaccare le sue abitudini percettive da fronti inaspettati, tendendo agguati sensoriali che ne indeboliscano progressivamente l'atteggiamento critico, lo sollevino dalla condanna all'intelligenza e all'interpretazione.

C'è un momento in cui le barriere mentali depongono le armi, lasciando campo libero a una diversa attività associativa. Lo spettatore si abbandona e le immagini dello spettacolo evaporano in una danza di evocazioni. Barba chiama quel momento il «mutamento di stato». È il momento in cui lo spettacolo spicca il volo nel corpo-mente di chi lo guarda. Da un'enciclopedia: «Il termine mutamento di stato indica un brusco cambiamento di una o più proprietà fisiche, alla variazione di variabili termodinamiche. Il mutamento dallo stato solido a quello liquido è detto fusione. Per ottenere la fusione di una sostanza occorre somministrare calore dall'esterno. La temperatura a cui avviene il mutamento di stato è detta punto di fusione».

Il regista lavora su un blocco di ghiaccio che è l'interfaccia tra il suo mondo, quello dell'attore e quello dello spettatore. Somministra calore a questo blocco di ghiaccio per condurre l'attore al punto di fusione e potervi in seguito accompagnare lo spettatore.

Attraverso la concretezza delle azioni, Eugenio conduce Sofia a forgiare inconsapevolmente un nuovo tipo di volontà (o passività) espressiva che è la danza delle azioni reali. Attraverso la ripetizione e il raffinamento compositivo la guida nella costruzione di una partitura fredda e ripetibile come un blocco di ghiaccio. Ma allo stesso tempo la sollecita a usare quella struttura solida come lente di ingrandimento per i suoi processi interiori, per trovare quella fiamma improvvisativa che somministra calore alle azioni dall'interno, sottraendole alla ripetizione meccanica e conducendole al punto di fusione. Ma lo scopo ultimo del regista è portare al punto di fusione gli spettatori, manipolando le soglie percettive di chi guarda attraverso un bombardamento subatomico di stimolazioni sensoriali. L'animale che abita il regista riconosce e pianifica gli oggettivi effetti biologici di queste stimolazioni, sprigionando negli spettatori reazioni che sono invece totalmente soggettive e dense di contenuti associativi.

«In principio era un blocco di ghiaccio», recita l'appunto a margine di un copione provvisorio. È di ghiaccio Sofia/Pinocchio che esegue meccanicamente il proprio compito e che Eugenio inventa modi per far cadere una volta di più e ricordarle che è viva; è di ghiaccio il materiale di partenza, che il regista fonde e miscela a temperature specifiche creando il tempo e lo spazio per reazioni chimiche imprevedibili; ed è di ghiaccio lo spettatore, quando si avvicina allo spettacolo con il suo riflesso coatto di comprendere e definire. Bisogna cullarlo affinché sospenda il giudizio. Bisogna guidarlo al suo personalissimo punto di fusione. «La drammaturgia è un'operazione chimica totalmente oggettiva, i cui risultati sono però imprevedibili».

*Trasmutazione del ghiaccio* – Nel blocco di ghiaccio che gocciola ne *La vita cronica* piange finalmente e si scioglie la memoria autobiografica del regista, si squagliano le resistenze degli spettatori e cominciano a scorrere i ricordi, che, come dice la parola, sono cose che tornano nel cuore. L'espressione «drammaturgia del ricordo» assume un senso tecnico ed etimologico, il cui fine ultimo è riportare in vita nel cuore memoriale dello spettatore alcune esperienze fondative del suo stare al mondo, sepolte dal tempo e dalla distanza. Il regista usa la drammaturgia per frequentare le proprie origini, e questa è una tecnica per riconnettere ogni spettatore alle proprie.

Il blocco di ghiaccio, con tutti i suoi equivalenti, è per me il simbolo subli-

mato di quest'operazione, lo specchio polivalente in cui ognuno può riconoscere se stesso, il totem di un rituale apotropaico collettivo, che scaccia i demoni dell'indifferenza di sé a se stessi. Lo scioglimento del ghiaccio è il fenomeno chimico oggettivo che avviene sulla scena davanti agli occhi di tutti, ma in cui ogni spettatore può proiettare esperienze del tutto personali. È la garanzia di consistenza terrestre di un mondo associativo privato e inafferrabile, che sfugge a ogni tentativo di definizione. Il ghiaccio, però, deve essere solido e il calore che lo scioglie reale. Lo spettacolo ha il compito di materializzare a ogni replica quel blocco di ghiaccio e ripetere il miracolo dello scioglimento.

Oggi Sofia corre e danza ogni sera col suo ghiaccio sul cuore. Cade e si rialza, come ben altri prima di lei. Dovrà cadere ancora molte volte per imparare a sciogliere il ghiaccio dall'interno, ma intanto si fa ogni volta un po' meno male. La lotta corpo a corpo con i processi chimici del ghiaccio è il fondamento che la rende scenicamente viva. Deve sfruttare la rigidità del blocco per inventare la propria danza e usare la sua freddezza per fondare il proprio rigore. Preparare il ghiaccio prima dello spettacolo è il cammino verso l'artigianato. Imparare la tecnica per infondergli la vita è invece l'apprendistato artistico, il segreto per dare vita al burattino. Perché *La vita cronica* è, sotto sotto, una favola e un romanzo di formazione, un po' Wilhelm Meister e un po' Pinocchio. «C'era una volta un pezzo di ghiaccio».

E nella sfida al contempo termodinamica e allegorica di Sofia con il ghiaccio, riconosco finalmente qualcosa a cui posso associare la fantomatica tradizione alchemistica del teatro: il lavoro dell'attore sui processi materiali dell'azione, che portato all'estremo può trasformarli in atti poetici. Magici. Alchemici. La trasmutazione del ghiaccio in acqua durante *La vita cronica* è l'alchemico correlativo oggettivo del processo evocativo compiuto dallo spettacolo, dove al mutamento di stato degli attori e di un blocco di ghiaccio, corrisponde il viaggio degli spettatori dentro se stessi fino al punto di fusione. Il regista ne è ben consapevole. Al minuto quarantacinque, infatti, all'apice dello spettacolo e della soglia di attenzione, accelera e porta a compimento questo processo: rifà la prima scena, quella che non c'entrava niente e da cui è cominciato tutto, ma rovesciata come un calzino. Inverte sistematicamente tutti gli elementi. Lo spazio impazzisce, il pianto disperato e il riso parodistico si sovrappongono, il blocco di ghiaccio ormai semifuso viene scagliato violentemente a terra dall'attore-madre, andando in mille pezzi, mentre ella grida il nome di Emmanuele, marito amato e figlio di Dio (perché *La vita cronica* è sotto sotto anche una storia di Cristo). È l'apice dinamico, strutturale e simbolico dello spettacolo, in cui la scena primaria rivive completamente ribaltata esplodendo di un'energia e di una composizione tecnicamente sovversive. È il punto dello spettacolo in cui molti spettatori raccontano di sentire «qualcosa nella pancia».

Ne *La vita cronica*, nonostante gli sforzi di Sofia, il ghiaccio continua a sciogliersi più o meno velocemente a seconda delle stagioni e delle latitudini. Può colorare di un ritmo diverso i silenzi dello spettacolo e può esplodere al minuto quarantacinque in un numero imprecisato di frammenti, che invadono lo spazio scenico in modo relativamente incontrollabile. Identificare tutte le variabili connesse al raggiungimento del punto di fusione: ecco il lavoro del regista. Organizzare una griglia

di condizioni organiche oggettive e ripetibili perché l'aleatorio dell'evento teatrale sia vita pulsante e non caos informale. Garantire che il ghiaccio si sciolga, non che cosa questo significhi. Perché nel ghiaccio che si scioglie ci si potrà vedere il tempo che passa, lo scioglimento dei ghiacciai, ma anche la Madonna che piange o il miracolo di San Gennaro. In realtà lo so solo io cosa significa quel ghiaccio che si scioglie. Io lo so, ma non perché me l'ha spiegato Barba, che non spiega niente nemmeno agli assistenti. Lo so perché l'ho letto in un libro al tempo delle mie proprie origini: «le lacrime sono lo sciogliersi del ghiaccio dell'anima. E a chi piange, tutti gli angeli sono vicini». Herman Hesse, mi pare, *Una sequenza di sogni*.

Sei pagine, Mirella, e ce l'ho fatta persino a parlare di alchimia. Mi manca solo di spiegare il titolo. In un romanzo di Bradbury, un potere malefico bruciava tutti i libri e gli uomini erano costretti a impararli a memoria perché sopravvivessero. La carta prendeva fuoco a 451 gradi Fahrenheit. A Fahrenheit 32 si scioglie invece il ghiaccio sulla Terra e ne *La vita cronica*, e lo spettacolo si stampa nella memoria involontaria dello spettatore. Perché sopravviva.

Ana Woolf  
*Normality was not enough*

[*Ana Woolf, argentina, attrice, regista, pedagoga, è uno dei tre aiuto-registi de La vita cronica. Ha collaborato per anni con l'Odin Teatret. Cofondatrice del Magdalena 2a Generación, ha incontrato Julia Varley, attrice dell'Odin, nel 1996, ed è stata da lei diretta in due spettacoli e in una work demonstration. Ha lavorato in Danimarca, Italia, Francia, e in diversi paesi dell'America Latina e, come assistente di Barba, in tre progetti internazionali. Nel 2011 è tornata in Argentina per continuare principalmente in America Latina il suo lavoro*].

Escribo y cancelo  
Reescribo y cancelo  
Y he aquí que brota una amapola.  
*Hokusai*

Scriptum<sup>4</sup>, marzo 2011, Ana Woolf, *La vita cronica*

SPAZIO: Lolito coperto con stoffa militare.

SCENA 1

IN Ib (Iben Nagel Rasmussen) – elmo in mano l'appende al gancio con la molla – fazzoletto rosso. Fa vedere e volare le carte

<sup>4</sup> No sé si hay una fecha precisa para la aparición de este término *scriptum* dentro de la jerga de trabajo del Odin Teatret. Recuerdo que cuando Eugenio Barba me llamó en el 2006 para ser su asistente de dirección en *Ur-Hamlet* me dijo: «Devi fare una specie di *scriptum*. Da una parte devi seguire tutte le azioni degli attori e scriverle e, dall'altra, gli interventi musicali e altri commenti. Devi essere la loro memoria... E anche – a volte – la mia».



// azione su Lolito (sdraiato a terra) – ---- *sats* (verso il retro) va in direzione del magazzino in ginocchio

IN Kai (Kai Bredholt) voce – con piatto bicchiere e cucchiaino guardando MN (muro nero)

IN Rb (Roberta Carreri) con i fiori ----- quando Ib lancia 1 fuoco

li mette sul tavolo Frontale: *I want to die easy when I'll die* (3 volte)

si mette il pane in bocca ----- STOP

MUSICA

IN Ju (Julia Varley) da sinistra I have been through 10 (guardare spettatori) or 20 countries. I have reach the borders of wonderland – testo checheno – back – INDICARE Rb 2 volte ---- Here people eat without being hungry and drink without being thirsty

Rb rincorsa chiave e vomita ----- Ju *checheno + here everybody seems to be happy*

Rb altare -----*I skyggen vi vanke* (camminiamo nell'ombra)

MUSICA intro Trombe/ Jan (Jan Ferslev) in tribuna

-----LUCE a Ib bassa Frontal UP Rb LUCE centrale sotto il magazzino

----- SCENA DI JAN -----

IN Ta (Tage Larsen) dal magazzino *Med lidt i kaffen skal land bygges* (Con un po' di alcool nel caffè si costruisce il paese)

IN Kai verso il magazzino. Canta inizio. Seduto sulla cassa

Ta *Se nu og komme videre!* (Datti una mossa!) *Til enhver vandring* (Ad ogni cammino)/ *hører en fod til enhver* (appartiene un piede ad ogni)/ *vandring hører to fødder* (cammino appartengono due piedi) -----UP sul palco// *selv om de ikke ved hvorfor.* (anche se non sanno perché)./ ----- (sul posto)

*Til enhver vandring* (Ad ogni cammino)/ *hører et øre* (appartiene un orecchio)/ ----- (pugno sul tavolo)

*man lægger det til jorden.* (si metta l'orecchio a terra)/ *Til enhver vandring* (Ad ogni cammino)/ *hører en næse* (appartiene un naso)/ *at go efter.* (da seguire).

IN Jan dal magazzino con chitarra – dà un pugno ---- Ju *here even women can speak out loud* (Out sinistra) Jan shhhh

Jan 1° *goccia a CANDELA* ---- e beve Ib mantra e va giù

Jan dà a Kai a Rb

Jan chiude cassa Don (Donald Kitt) lancia MONETE Fau (Fausto Pro) MONETE –

Don again

BLACK OUT

Rb Kai verso il tavolo Ju suoni in MN

Ju *normality was not enough for you*

Es este el trabajo que durante casi tres años he hecho. Escribir una noche y cancelar otra y reescribir en el mismo momento en que cancelaba durante el día en

la sala de ensayo mientras asistíamos a la gestación y nacimiento del espectáculo del Odin Teatret *La vida crónica*.

Cualquier persona que lea esto se preguntará qué significa. Significa: todo y nada. Una red cuando estamos perdidos en el medio de un océano de impulsos, y un grupito de palabras en lenguas diferentes, incomprensibles, sin ilación. El paso que nos permite dar un próximo paso. Recuerdo. Memoria ahora. Presente inmediato, acción pura en el momento de su presente: los ensayos día tras día del espectáculo *La vida crónica*. El *scriptum*.

Fui una de los tres asistentes de dirección de Eugenio Barba durante el montaje de ese espectáculo. Una argentina (yo) y mis colegas Pierangelo Pompa (Italia) y Raúl Iaiza (Argentina – Italia). Cada uno de nosotros, a lo largo de tres años o más – Raúl ya había sido asistente de dirección en otros espectáculos y yo también – encontramos nuestra propia forma de comunicarnos con Eugenio y con los actores – forma única.

Antes de directora comencé el camino teatral como actriz. ¿Marca esto una diferencia? Sí. Mujer y actriz. ¿Marca esto otra diferencia? Sí. Pero esta no es la geografía para dilatarme en este tema.

Si la forma de comunicarme con los actores fue a través del diario de dirección-*scriptum*, como directora, en este caso asistente de dirección, mi forma de comunicarme con Eugenio fue sobre todo a través de laaaaargas cartas-mails que cada noche o cada dos noches le enviaba. Noche tras noche rehacía un nuevo *scriptum* con los cambios que cada día Eugenio, como director, realizaba durante el proceso de creación y montaje. Cada día en sala cancelaba algunos cambios del día anterior y escribía los nuevos cambios de ese mismo día y al mismo tiempo con otro color, alguna asociación, idea, enojo, fascinación, frase que había dicho Eugenio que iluminaba una zona en la cual también me sumerjo con placer que es la pedagogía teatral. ¿Dormir? Poco. ¿Escribir? Mucho.

Desde adolescente hasta el día de hoy Stanislavski está en mi mesa de luz sobre todo: *El proceso de dirección escénica: apuntes de ensayo* y el de Toporkov: *Stanislavski dirige*. ¿Por qué era importante saber que «Irina parte ofendida. Fedotik la sigue, la alcanza, le da el pequeño cuchillo. Irina está feliz. Irina se acerca a la vela y mira el cuchillo?». Por aquel entonces ignoraba la respuesta. Pero sabía que algo vivo se escondía detrás de todo eso. Algo había en esa obsesión que hacía escribir, en detalle, al ‘caro Maestro’ acción tras acción. Cada una de sus indicaciones eran las palabras sagradas que nos iluminaban una acción. Nos permitían descubrir el sostén de un texto-subtexto, de una palabra. Provocaban – muchas veces – el desencadenamiento de emociones impensadas. Por eso para mí tal vez fue orgánico sentarme en sala y comenzar a escribir «qué hacía esa actriz-ese actor». Acción después de acción.

Cada mañana los actores y mis colegas asistentes se encontraban con un nuevo *scriptum* en la mano. Cada mañana cada actor elegía si tenerlo a mano o, buscarme – a veces con desesperación y sonrisa – para que les recordara el «¿y ahora qué viene?».

El *scriptum* era un salvavidas, sobre todo en el momento de nuestro primer

reencuentro, luego de la pausa de largos meses en donde los actores del Odin seguían con su vida y trabajo. Había que caminar con el papel para que el papel nos recordara lo que habíamos hecho aquella última vez. Para este primer *scriptum* que inauguraba una nueva temporada, perfeccionaba mis observaciones «al vivo» trabajando en paralelo con la filmación del último día de trabajo sobre lo que sería el espectáculo. Mirando y volviendo a mirar, rebobinando obsesivamente para no perder ningún instante. Pasamos de la sala azul (en donde el espectáculo se llamaba *XL* y entraría prácticamente en una valija) a la sala blanca (aún con *XL* como nombre y Torgeir Wethal presente como actor) a su forma definitiva adquirida en la sala roja donde se convirtió en *La vida crónica*.

En el trabajo cotidiano sobre la construcción del espectáculo es una obviedad escribir la cantidad de cambios que Eugenio realizaba en un mismo día. Siempre, durante el primer período de nuestro encuentro, se producía el mayor movimiento, maremoto, en la mitad del período las aguas comenzaban a calmarse. Pareciera que Eugenio daba un tiempo para probar la solidez de los cambios y su funcionamiento. Y ya casi al final, las aguas se quedaban casi quietas en camino a la pausa que acabaría cuando nos encontráramos el siguiente período.

El momento precioso para mí, es ver la anatomía del actor en su máxima exigencia: en medio del mar de acciones de un espectáculo que puja por nacer pero que aún es un feto, tratando de recordar mientras acciona en el presente su «qué viene después». El sistema de tensiones y la mirada – que en el presente de la acción realizada era precisa, justa, dinámica – ante la mínima duda comienza a dilatarse, sutil, casi imperceptiblemente. Aprendí con placer, orgullo y alegría a leer el sats de la duda. Y a anticiparlo. El momento en que cada actor por un segundo cambia el pensamiento funcional para su acción y siente que comienza a naufragar. Intentaba tirar el salvavidas. Es interesante ver cómo para cada actor hay un punto de olvido que se reitera. Puede parecer insignificante poner un tenedor antes que un plato u olvidarse que la salida es por el lado izquierdo porque por la derecha entra otro actor con un candelabro de velas encendidas o que el pan debe ser dejado en el borde de la mesa con una determinada orientación porque después otra actriz en una sola acción debe tomarlo y morderlo o que el gancho que tiene el resorte debe quedar libre para colgar el hielo porque justo abajo está el yelmo especialmente preparado para amplificar el sonido de la gota de agua que caerá del hielo durante todo el espectáculo y más, obviamente mucho más, porque todo el espectáculo está construido de esta forma. Nada nuevo bajo el sol del Odin.

*Febrero del 2009* – El primer día en que nos reunimos en la sala azul, un febrero cruel y danés, con nieve, y un horario extra-ordinario: a las siete de la mañana (Eugenio decidió comenzar el trabajo una hora antes de la hora de entrada normal al teatro, no explicó por qué, y nadie sintió necesidad de una explicación. Allí nos encontró en ropa de trabajo) Eugenio se apareció con un vestido de «fiesta» taiwanés. El último día – septiembre 2011 – cuando los asistentes organizamos la fiesta final después del estreno de *La vida crónica* en Holstebro, le pedimos que se pusiera ese mismo traje de aquel primer día. Cerrábamos y abríamos un ciclo. Ese primer día fue determinante. Allí comenzó algo que parecía nuevo y

sin embargo resonaba a una historia que solo Eugenio podía imaginar: la primera improvisación se haría en torno a su propia muerte. Sobre esto hay ya material escrito en el programa de mano del espectáculo. Lo que a mí me interesa es cómo desde ese momento, la muerte va dejándose representar, sin oposición, hasta casi con felicidad. La primera, la del director que será luego escondida dentro de la representación de la muerte del padre, que es la muerte de ese hijo que busca al padre y otra vez más la de ese padre ausente que partió para otra parte del mundo, y del hijo que ve el instante de partida de su padre, y del hijo que buscará eternamente y en cada representación al padre. Sí, desde ese primer día Eugenio comienza a mirar la representación de su propia muerte. Y una vez que Kai Bredholt presentó su hora de material que cada actor tenía como tarea particular, hasta la constitución de lo que será *La vida crónica*, Eugenio, quien dejó casi intacta la primera escena del material de Kai, mirará una y otra vez la representación de ese único-último momento: la representación de la secuencia de acciones que un niño realizó en el instante último de vida de su padre; «de esa noche que dura toda la vida» como la llama en su libro *Quemar la casa. Orígenes de un director*.

En uno de mis *scriptum* leo en color verde «es la muerte la que es crónica. Entonces la vida crónica narra el tiempo del recuerdo de un solo instante que se repite una y otra vez, casi siniestramente: el uno que es uno para volverse uno (Freud). La repetición crónica de nuestro último instante: de esa agonía que según se dice dura un minuto pero en ese minuto toda nuestra vida pasa delante de nuestros ojos».

En mi mail de la noche (febrero del 2009) se lo escribí a Eugenio.

Y agregué: «me hace pensar en *Sunset boulevard* (¡fantástica!!!!) con Gloria Swanson – espero la hayas visto – en donde, nos damos cuenta después, que el que narra es el muerto que está en la piscina, y que aparece al inicio. Solo le falta la anguila que vos querés tener en el fondo del agua-del ataúd».

*6 de octubre del 2009* – Pasamos a la sala blanca y yo aún estoy tratando de descifrar ese hilo rojo: un espectador que sabe que va a ver cada vez, cada día que asista a un ensayo y en el futuro cada vez que asista al espectáculo, la representación de la misma escena: esa muerte que el teatro logra volver «crónica».

«Es indudable Eugenio que el nuevo espacio, blanco, hace estallar todos los signos. Ver otras cosas. Iben alza el telón. Los ganchos pueden estar allí o es la misma Iben quien los pone. Serán los ganchos en donde comenzará a “colgarse” su historia/la otra historia que inicia ahora cuando esa extraña Madonna (aún no negra) entra al espacio escénico, la otra historia es la historia de atrás, la del pasado pero que en escena está situada de frente: frente a la mirada del niño. Es como si Iben/Madonna le dijera al niño: “ahora vas a ver la más increíble de las historias. La historia de tu propia vida. De tu vida ya vivida”».

Eugenio tenía también la paciencia de leer/escuchar otro tipo de observaciones de nuestra parte. De mi parte por ejemplo:

*20-26 de octubre del 2010 Wrocław (instituto Grotowski)* – La chica argentina que te dijo que la frase: «¿padre por qué abandonaste a mi mamá?» suena a cliché y banal, es dramaturga y directora, tiene a su papá desaparecido (durante la última dictadura militar). Entiendo la resonancia que pueda tener para ella esta

«búsqueda». Me pregunto ¿dónde está el papá? ¿En el fondo del lago? También tiene esto resonancias fuertes... tal vez podamos poner a Lolito adentro del fêretro (final???)

*2 de noviembre del 2010* – Me pregunto qué cosa puede quedar en el muro negro pegada, colgada, como si fuera también el diseño de un «tableau». Veo las cartas, pensé también que si el muro tiene por detrás unas calamitas se le quedarían pegadas monedas. ¿Caramelos?

Me pregunto las posibilidades de entrada del muro: laterales, izquierda, derecha. Por el medio: ¿si tiene un corte en el medio? Tal vez Julia con el traje de Yusuf por primera vez (luego de que Jan la echa con el cinturón) podría entrar desde allí. ¿O: entrar al limbo por debajo del muro? ¿Julia? ¿Sofia??? ¿Elena? Como hacen los soldados: cuerpo a tierra, arrastrándose hasta pasarlo y luego se ponen de pie.

*3 de marzo del 2011* – No estoy aún convencida al cien por ciento de la cancelación de la entrada de Elena. Me daba justamente la imagen clara de «la cronicidad», de la circularidad, ahora el espectáculo puede seguir al infinito. Se transforma en ritual, estos «viejos» repetirán la misma acción una y otra vez, uno y otro día... ACTORES...

Sigo pensando la entrada de *Anabasis*, hoy lo reveo...

*9-10 marzo 2011* – ... Creo que las cartas de la puerta en el muro negro que hace Julia, deben desaparecer para que al final aparezca la gran puerta/portón negro solo con la cerradura. Me pregunto si en el tercer canto de *everybody knows* dos segundos antes de que empiece o durante, Julia podría tomarlas y son esas las cartas que se transforman en sus lágrimas.

Tengo tres años de material escrito que viajó vía mail desde mi parte hacia Eugenio, desde Eugenio hacia mí. Su forma de responder era muchas veces a través de escritos breves, o alguna frase en sala o bien probando lo que cada uno de nosotros le decía. También respondía muchas veces directa y privadamente. Nos juntaba en su oficina o nos quedábamos a veces dentro de la sala ya vacía, los actores habían partido, y nos planteaba una pregunta para escuchar nuestra forma de pensar – por suerte diferente – o alguna de las preguntas que teníamos para hacerle. Era un tiempo de banquete. Me sentía en la caverna de Alí Babá donde todos los tesoros de la creación se abrían ante mis ojos. Los tesoros y la «cabeza» de quien los estaba creando. Era uno de los tiempos robados a un tiempo que ya de por sí poseía todos los atributos de tiempo suspendido en el tiempo. Un presente que se volvía *madelaine*. Escribía y escribía – entre acción y acción del *scriptum* – siempre que pude – siempre vorazmente – cada palabra que Eugenio decía a sus actores, a nosotros, a los jóvenes que vieron por primera vez los ensayos abiertos de *XL* en Wroclaw, Polonia y se reunían con Eugenio luego del ensayo y le hacían preguntas que con paciencia y reflexionando Eugenio respondía. Escribía y escribía frases sueltas, piedras de carbón deshilvanadas de un collar que sabía, un día sería diamante:

Las dos últimas semanas de trabajo sobre un espectáculo son para mí el momento de optimización de los rasgos: será albino, medio mongol...

EB (Eugenio Barba) a Elena: imagina que estás tocando una sinfonía de personas que sufren. Elena toca Shostakóvich. EB le pide variaciones, gritos susurros... Alto bajo.

EB a Iben: *ho l'impressione che questo fazzoletto deve essere aperto, non so perché.*

EB: *microsistema, perdi una frazione di secondo e ogni secondo vale oro.*

EB a Kai-Sofia: *con il gioco dei bambini non posso dirvi come fare la dolcezza mantenendo la vitalità.*

EB: el noventa y nueve por ciento de los materiales me fastidian, son clichés, los dejo, los repiten, corto. Hoy me guía el fastidio. Ahora todo para mí es ritmo pero no sube y baja sino como un cierto proceso de tensiones. La historia no sé si me interesa: dan la información a nivel sensorial al espectador. El ritmo define.

¿Cómo se resuelve la incapacidad de hablar entre nosotros? Mis actores no me entienden no entienden lo que hago salvo dos de ellos diría.

En Latinoamérica la muerte es verdad, no es una actriz que se maquilla. Toda mi relación con Latinoamérica tiene influencia. Lo hago para mis amigos uno en Dinamarca, otro en Israel, en Colombia, son parte de mi biografía que se transforma en mi forma de trabajo. Los soldados de la caserna de holstebro: la ceremonia de muerte llega también hasta acá.

Amor y muerte Kai y Julia, dos líneas sentimentales. Tema único que me gustó y quería compartirlo con los espectadores.

Obligar al actor a hacer la maratón para regular sus capacidades psicofísicas para saber cuándo y cuánto debe retardar las acciones o no. *Per questo la filata è importante.*

Entradas y salidas son para mí el problema más grande.

Cada actor tiene un universo sonoro que puede pertenecer al personaje. Iben por ejemplo, *o il parlare attraverso le carte di Julia* o Kai con su canción, otros se lo construyen (Roberta). Los sonidos dan información a los que no entienden el texto.

A Sofia: debes repetir cada detalle aunque te parezca estúpido. *Con mente fredda devi risolvere un problema.*

La simetría es un pecado mortal.

Estudio del objeto: BANDERA. Veamos cuál es la tendencia de la bandera.

A Don: no hagas nada extraño, construye un ritmo matemático: un, dos, tres es una cuestión de sats, *bisogna capire.*

La literalidad es siempre más fuerte que la metáfora. Si Sofia sale mojada veo eso. Discusión sobre si debe ser agua lo que está dentro del fêretro o no.

Literalidad: el actor que no logra ir más allá de eso que muestra. Cuando lo logra ¡VUELA!

DETALLE FUNDAMENTAL NO ACEPTAR que no funcione algo (sala roja).

¿Qué aprendí? Para mí el trabajo al lado de Eugenio, más allá de ser la aplicación práctica de su teoría sobre la Antropología teatral y de Stanislavski (sic!),

fue el camino de aprendizaje del arte del director como el arte de la paciencia. De la compasión entendida como: recorrer un camino juntos *cum-passio* y con un tiempo que es para cada uno-una personal. Así como lo es el tiempo de cada una de las acciones propuestas y ejecutadas por los actores. Más de una vez nosotros, los asistentes más jóvenes e indudablemente más inexpertos, le hemos dicho a Eugenio en relación a una escena que nos parecía que no funcionaba o que era aburrida o no tenía-parecía no tener – ni una acción – y no parecía hecha por uno de los actores del Odin, etc...: «¿por qué no la cortas?» Más de una vez Eugenio nos respondía: «démole tiempo todavía». Más de una vez miraba a Eugenio de reojo, espiándolo, tratando de ver, de comprender, de robar ese pensamiento, estado, ese no sé qué, que lo hacía seguir allí, sentado horas y horas, ¡sin dormirse! Mirando una misma escena que parecía no tener nada de nada. Eugenio mira. Eugenio espera. Eugenio modifica finalmente un desplazamiento o un cambio de dirección. Todo un mundo se abre ante nuestra vista. La espera valió la pena. El estado de incomprensión y ansiedad y a veces de aburrimiento tuvo su premio. Es el ojo del maestro que – muchas veces percibió con antelación – que vislumbró que si por un tiempo breve, no se reescribía, no se cancelaba, se dejaba andar, repetir una y otra vez, a veces, también podía ‘brotar una amapola’.

Y la amapola brotaba.

*Nel teatro, questo che ho scritto, può essere ma può essere anche – e sicuramente – esattamente il contrario. Esto es todo por hoy.*

*Buona notte Eugenio!*

*Ana W.*

Así terminaban generalmente mis cartas-mails a Eugenio.

Raúl Iaiza

*Apprendistati cronici*

*Dieci anni all’Odin Teatret*

*[Raúl Iaiza, assistente alla regia de La vita cronica, è regista e pedagogo teatrale, con formazione di base come musicista classico, nato in Argentina, nel 1964. Direttore e fondatore di Regula contra Regulam Teatro (Milano, Italia), laboratorio teatrale che sviluppa la sua attività negli ambiti della pedagogia, la produzione e la ricerca, con particolare attenzione all’ambito del «Teatro di Ricerca» e della musica. Dal 1994 al 2011 è regista del Teatro La Madrugada (Milano) di cui ha diretto tutti gli spettacoli. Dal 2000 al 2011 è assistente alla regia di Eugenio Barba nell’Odin Teatret. Come regista e come pedagogo collabora regolarmente con diverse istituzioni, teatri e festival in tutto il mondo].*

Rimasi sorpreso quando mi arrivò l’invito di Barba: «...non chiedermi di che si tratta. Me lo domando anch’io», diceva in conclusione. Era il 6 novembre 2007. Cominciammo il lavoro per il nuovo spettacolo di lì a poco.

Avevo lavorato, come assistente alla regia, a tre spettacoli dell’Odin Teatret.

Per i primi due, *Salt* (2002) e *Il sogno di Andersen* (2004), come regista in apprendistato e per il terzo, *Don Giovanni all'Inferno*, con un regolare contratto. Era consuetudine di Barba lavorare a uno spettacolo con uno o più assistenti alla regia<sup>5</sup>. Era una fortunata anomalia, invece, trovarsi come assistente alla regia per più di uno spettacolo e di seguito.

Le prove per *La vita cronica* sono state l'avventura più lunga di tutte quelle da me vissute all'Odin. E fu anche il processo che più di tutti scosse la mia vita a tanti livelli, ben al di là dello spettacolo.

*Prime prove* – Le prove per *La vita cronica* iniziarono il 5 febbraio 2008. Barba chiamò il progetto *XL – Extra Large*. A suo dire, fu il primo nome che gli venne in mente quando gli chiesero come si sarebbe chiamato il nuovo spettacolo. Col senno di poi tutta questa prima fase, per me, è quella dello «Straripamento Claustrofobico».

L'appuntamento era fissato nella sala Blu dell'Odin; poco più di otto metri per cinque, con una trave centrale che spezza la visuale, alta soli due metri (alzi un braccio e la tocchi). In quella sala buia, all'alba del febbraio danese, ci sono nove attori, Nando Tavian, Barba e sei consiglieri tra cui un neonato, il figlio di Tina Nielsen, un'ex attrice dell'Odin<sup>6</sup>. Tutti seduti sui due lati lunghi del rettangolo, con una bara trasparente, semi piena d'acqua, al centro della sala: diciotto persone in quaranta metri quadrati, col tetto schiacciato, il buio dalle finestre e una bara al centro. Come situazione di partenza *Extra Large* era piuttosto peculiare.

Sin dalle prime improvvisazioni, tutte a gruppo completo, la relazione dinamica fra gli attori – per via dello spazio stretto – s'impone come primo vero problema ricorrente. Difatti, il lavoro di Barba coi consiglieri prende il via proprio dalla questione dello spazio scenico, attraverso disegni e discussioni.

A metà percorso, nelle due sacche del rettangolo, sono apparsi due *contrappunti* alla bara, centrale e addobbata come per una cerimonia: verso la porta d'ingresso, un «altarino» a piedistallo, addobbato pure lui. Sul fondo, strapieno come un deposito di pegni, il «chiosco», con tutti gli oggetti di scena.

Il montaggio finale di questa prima fase, con la sala così bardata, più tutte le improvvisazioni di gruppo e i materiali singoli degli attori, straripa da tutte le parti, in una strana agorafobia.

Questo è *XL*. Sin dalla genesi, nella vita cronica non c'è spazio<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Ufficialmente, a partire dallo spettacolo *Il vangelo di Oxyrhincus* (1985), in ogni spettacolo con l'ensemble al completo, Barba lavora con uno o più assistenti alla regia.

<sup>6</sup> Con un neonato in sala l'atmosfera era molto particolare, e non solo per l'attenzione ai rumori. La sua presenza ha influito su molti dettagli dei primi materiali ed è rimasta, sotto pelle, a più livelli nello spettacolo in forma di interrogativi: «Quale futuro? Per chi?».

<sup>7</sup> Sarebbe semplice (forse!) chiedere a Barba: «Il titolo l'avevi già individuato oppure ti è arrivato a lavoro iniziato?». Credo sia molto più interessante soffermarsi sul rapporto, a livello di sviluppo della drammaturgia, tra la fase *XL* e lo spettacolo finito.



*Assistenti alla regia* – I processi creativi di Barba sono spesso maturati all'interno di una sorta di mente collettiva, costituita dai consiglieri del momento, in stretto rapporto dialettico e con punti di vista e visioni diverse e divergenti. Questo approccio tuttavia – a mio avviso – cambia per gli ultimi spettacoli, nei quali la mente collettiva è costituita sostanzialmente da registi in lungo apprendistato, che rimangono da uno spettacolo all'altro<sup>8</sup>.

All'inizio del lavoro per *La vita cronica* Barba disse «... in questo spettacolo non ci saranno assistenti alla regia, bensì dei consiglieri». A prove avanzate i consiglieri divennero i «teologi». Alla fine del secondo periodo di prove, un anno dopo, rimanemmo in tre. Tre assistenti alla regia.

Per *La vita cronica* io avevo il ruolo di avvocato del diavolo. Più precisamente ero lo scomodo avvocato del diavolo. Potevo interrompere Barba in qualsiasi momento, purché non riguardasse nulla del lavoro sui testi. Lavoravo sulla drammaturgia visiva e sonora di ogni scena, sulle azioni e le relazioni in sé, sul fraseggio del suono nei testi, i ritmi e le associazioni d'idee. Nando Tavian, guardando le sessioni di prove definì il mio ruolo: «quello che osa e dosa».

Osa e dosa. Potevo rovinare una situazione delicata o contribuire – anche a mia insaputa – a farla deflagrare. Se l'idea era buona, tutto a posto. Ma dovevo mettere in conto il rimprovero – anche furibondo – nel bel mezzo della prova. O fuori.

– Avevi quell'idea?! ... Ma perché non mi hai interrotto allora?!

– Perché mi avevi chiesto di non interromperti per un po' in sala, proprio ieri...

– ... Avresti dovuto capire che non mi dovevi ubbidire<sup>9</sup>!!

*Seconda fase* – Il secondo periodo di prove iniziò a maggio 2009, in spazi diversi dell'Odin. Nella sala Nera, al mattino, il training e la preparazione dei materiali scenici, per lo più individuali; nella sala Bianca, il pomeriggio, la ricostruzione, tramite le ultime riprese video, del montaggio dello «Straripamento Claustrofobico», la filata messa a punto nel periodo precedente di prove.

Il secondo giorno di prove in sala Blu apparve una «zattera». Ora ci sono due livelli del pavimento, e la bara poggia su una spianata a listoni, appunto la «zattera», che copre tre quarti dello spazio degli attori. Il vecchio «chiosco» divenne una sorta di gabbiotto, metà pulpito metà voliera, e si consolidò definitivamente l'idea di appendere lì tutti gli oggetti.

Il processo di elaborazione delle improvvisazioni degli attori seguì di pari passo, in stretto *contrappunto* la costruzione dello spazio. Al punto da rendere dif-

<sup>8</sup> Per *Il sogno di Andersen* e per *La vita cronica*, oltre a me erano assistenti alla regia, rispettivamente, Lilicherie Macgregor, Anna Stigsgaard, Ana Woolf e Pierangelo Pompa. Alcuni di noi sono rimasti per più di uno spettacolo.

<sup>9</sup> Occorreva superare qualsiasi impulso «paranoico», altrimenti il gioco perdeva senso. Nel tempo sono diventato un po' più capace di fiutare il momento giusto per «interromperlo», in sala e fuori.

ficile distinguere in Barba quale sia stata la vera matrice delle soluzioni che venne trovando nella composizione e nella drammaturgia dello spettacolo.

Questo secondo ciclo finì in sala Blu, ma tutto sembrò ormai pronto per abbandonare lo spazio delle origini. In seguito si proverà in sala Bianca, grande il doppio. Le file di sedie divennero tribune, disposte sui due lati lunghi della «zattera»; e le sacche del rettangolo si estesero di conseguenza. In sala Bianca apparve quella che abbiamo chiamato la «casetta», coi suoi ganci appesi; e il seme di una futura torre, sul lato opposto. La torre venne dal desiderio di Barba di avere a disposizione vari livelli visivi differenti. Quello che all'inizio era un piedistallo adobbato divenne una torretta piramidale, come quella degli arbitraggi della palla a volo, dove siede un violinista<sup>10</sup>.

Il progetto si chiama ormai *La vita cronica*. Si vedono individui dispersi in un luogo che pare abbandonato, nella sua – ora – inusitata ampiezza. Un posto dove le persone si capiscono a tratti, fra costruzioni letteralmente grigie, ognuno al centro della propria isola. Appaiono persino dei soldati, forse mercenari, al servizio di non si capisce chi. Siamo in un posto alla deriva, dentro il quale è posata una «zattera» per naufraghi a vita, dove si entra sotto l'occhio vigile di una torretta.

*Suite vita cronica* – Ne *La vita cronica*, la mia vecchia professione di musicista mi fu ancora una volta d'aiuto<sup>11</sup>. Verso l'ultima fase del processo ero alle prese con una sorta di mappa del montaggio sonoro, la *Suite* dello spettacolo. Avevo inseguito questi appunti sin dalla prima consegna musicale di Barba ai suoi attori: «... vorrei una Musica Continua». La maggior parte di loro presentarono a Barba sequenze di canzoni, come scalette di un vero e proprio micro concerto. Questo è un altro degli architravi dello spettacolo: la *musica continua*, che nel tempo configura la *Suite* dello spettacolo<sup>12</sup>.

Torgeir Wethal, che in parallelo al mio lavoro con Barba curava il mio training<sup>13</sup>, mi disse più volte: «Eugenio è un regista musicista; non per come lavora con la musica, il che è evidente, perché ne adopera tanta. Ma perché, secondo me, pensa come un compositore o un orchestratore...». Torgeir non si sbagliava. Soprattutto dopo *La vita cronica* questa è, per me, chiaramente una delle chiavi

<sup>10</sup> Questa è l'ultima fase del coinvolgimento di Frans Winther, violinista e compositore dell'Odin, nel progetto. Prenderà questa parte Elena Floris, violinista collaboratrice di Iben Nagel Rasmussen e membro del suo progetto pedagogico *Ponte dei Venti* ed entrata all'Odin nel 2009.

<sup>11</sup> Arrivai in Italia nel 1986 come musicista nel campo della Musica Antica, con una preparazione *ad personam*, oltre allo studio del flauto dolce; soprattutto per l'orchestrazione e la cameristica.

<sup>12</sup> La suite è una forma musicale composta da diverse danze, con contrastanti andamenti ritmici. L'accorpamento delle danze può avvenire sia in una stessa tonalità, che con delle variazioni tonali. Questa caratteristica dà alla forma suite più flessibilità che a altre forme che articolano più parti o numeri.

<sup>13</sup> *Fuga sul Training/Studi su diversi approcci al training «classico»*, regia di Torgeir Wethal. Co-produzione Regula Teatro/Nordisk Teaterlaboratorium.

compositive di Barba come regista. Riconosco, soprattutto nelle prove, le azioni e persino gli atteggiamenti, dell'orchestratore classico. Ma anche quelle degli improvvisatori del canto tradizionale, quando «agiscono il contrappunto».

Tutto l'ensemble, che è ricco di competenze musicali, è stato la mente collettiva del processo a livello sonoro. Il mio è stato talvolta il ruolo di chi prende carta da musica e sistema qua e là un pezzo. Ma soprattutto è stato quello di lavorare in parallelo con Barba sulla *Suite* dello spettacolo: il *contrappunto sonoro* che intreccia, in tutto e per tutto, il *contrappunto visivo*<sup>14</sup>.

*Sullo sfondo* – Il processo per *La vita cronica* ha accompagnato il cammino dell'Odin verso il suo cinquantenario. Fin dall'inizio, si sapeva che il percorso delle prove sarebbe stato complesso e articolato, anche se si è rivelato più lungo del previsto. Ma è stato anche spietato, inaspettatamente, come una vita cronica. Non si può – io non posso – non accennare alla morte di Torgeir Wethal, e al modo in cui lo spettacolo è dovuto, dopo, ripartire, con tutto quello che questa morte ha comportato, a livello teatrale e molto, molto oltre. Credo che nessuno si sarebbe mai immaginato che questo spettacolo avrebbe dovuto caricarsi, fra le sue cicatrici, di un'offesa come questa, irreparabile<sup>15</sup>.

Tutta l'ultima fase del processo dello spettacolo avvenne nella sala Rossa, la più grande dell'Odin. Ogni sala per *La vita cronica* ha determinato uno spazio scenico e un colore diverso per lo spettacolo. La «zattera» resterà un posto per improbabili naufraghi, naufraghi senza mare. La bara sulla sua spianata non spaventerà più nessuno, trasparente, muta, onnipresente. La casetta sembrerà ora una macelleria abbandonata, senza carcasse, con solo una barra di ghiaccio che si estingue. La torre, da dove si entrava nello spazio all'inizio, ora partorirà una porta, attraverso la quale se ne andrà il più incerto dei futuri, proveniente dal più labile dei passati. «...*La vita cronica* è lo spettacolo più politico che ho mai visto di Barba», mi ha detto un giorno Oliviero Ponte di Pino<sup>16</sup>. Ha ragione, soprattutto perché mostra – mostra – tutti i versanti politici di questo processo artistico e umano, verso l'interno dell'Odin Teatret e verso l'esterno, verso gli spettatori.

Dopo lo scambio ormai impazzito tra vittime e carnefici, il degrado, le speranze sbiadite, lo spreco di denaro che forse nemmeno serve, il gioco per non vincere veramente niente, il cibo da ambire e sputare, le feste che non festeggiano, le

<sup>14</sup> I paradigmi «lo spettacolo per i ciechi» e «lo spettacolo per i sordi» sono frequenti nel lavoro con Barba, per comprendere l'efficacia o meno di una scena o di una sequenza di scene.

<sup>15</sup> Torgeir Wethal è morto il 27 giugno 2010. Tutto il gruppo ha lavorato insieme, fino all'ultimo. Fra i momenti che più mi hanno segnato in maniera indelebile, professionalmente e ben oltre, ho il ricordo di queste prove: Torgeir che guida le *sue* scene «senza lui».

<sup>16</sup> Studioso di teatro, critico e saggista fra i più attivi in Italia, fondatore di *atea-tro.it*. Ideatore di *L'anello mancante/un passaparola tra generazioni nella cultura (teatrale)* insieme a Raúl Iza/Regula Teatro.

megalomanie e le incomprensioni, i mercenari – o soldati, non fa differenza – dopo tutto questo, il luogo dove *tutto questo* è avvenuto non può che essere recintato, come dopo una strage incomprensibile.

L'ultima vera scena dello spettacolo è il modo in cui gli spettatori vengono fatti uscire, curando pacatamente che nessuno si avventuri oltre la recensione.

*Un dettaglio* – Ora che rivedo lo spettacolo come spettatore, dopo tante repliche nel corso delle quali è cresciuto e si è irrobustito, capisco che il mio lavoro di assistente alla regia di Barba per una intera decade è stato, in realtà, il lungo, necessario, turbolento disegno d'un *apprendistato cronico*. Forse l'unico apprendistato possibile per un regista.

Credo sia così anche per i miei compagni, gli altri assistenti alla regia. È un dono a specchio in furioso, felice, faticoso moto perpetuo: contribuire alla vita di uno spettacolo – aiutando e disturbando un grande regista – mentre si costruisce lo spazio d'un apprendistato inesorabile.

Regia cronica, o vita cronica.