

«ANDERSENS DRØM» (IL SOGNO DI ANDERSEN):
PROGRAMMA

26 settembre 1874

Questa notte ho fatto un sogno strano, che mi ha messo paura. Ho sognato che dovevo imbarcarmi con il re. Ero ancora a terra. Un messaggero mi ha annunciato che il re mi stava aspettando. Dovevamo partire. Ho preparato in fretta due valigie, ma non riuscivo a finire, mancava sempre qualcosa, ero affannato. Risuonò un colpo di cannone: il re era a bordo, dovevo sbrigarmi. Ho chiuso le valigie, le ho date a un servitore e mi sono precipitato verso un fiume, ma mi è stato detto di andare in un'altra direzione, attraverso un bosco. È risuonato un altro colpo di cannone: l'annuncio che la nave del re era salpata. Ma c'era un'altra nave reale sulla quale potevo imbarcarmi. La potevo vedere di lontano, e un uomo con un caffettano rosso e una sciabola sguainata mi fece segno, sembrava il vecchio Rambusch di Korsør. Quando fui vicino, mi accolse con insulti e mi sospinse a bordo colpendomi sulla schiena. Furioso, mi sono girato, ma sono stato scaraventato nella stiva e lì mi sono reso conto che ero a bordo di una nave di schiavi. Qui mi sono svegliato.

(Hans Christian Andersen, *Diari 1873-1875*, Copenaghen, G.E.C. Gads Forlag, pp. 329-330.)

Eugenio Barba, *Figli del silenzio. Riflessioni per i quarant'anni dell'Odin Teatret*

Spesso reagisco come cinquant'anni fa. «Guarda quella persona anziana», mi dico osservando un uomo o una donna d'una quarantina d'anni. E subito rido di me. Mi rendo conto che ha l'età del mio teatro ed era ancora nell'infanzia quando io già pensavo che ogni mio nuovo spettacolo fosse l'ultimo.

Mi viene da sorridere anche quando l'Odin Teatret arriva in tournée in una nuova città e incontriamo dei giovani che ci conoscono dai libri. Ci credono un capitolo della storia del teatro e la nostra abnorme persistenza scompiglia il loro modo di pensare.

Le ossa fanno male, la vista si è affievolita e costa più fatica lavorare dodici ore al giorno. Eppure è come se una forza poco sensata tenesse viva la mia necessità di far teatro. Sono molti i motivi per cui continuo. Posso sintetizzarli con una frase: la professione teatrale è la mia sola patria, e Holstebro la sua casa.

Ed eccomi qui a festeggiare i quarant'anni del mio teatro preparando uno spettacolo su H.C. Andersen e le sue fiabe. Ho quasi settant'anni e mi diranno che sto diventando infantile.

Vorrei scriverla anch'io una fiaba. Racconterebbe di due fratelli, figli del Silenzio, che girano il mondo l'uno come l'ombra dell'altro. Hanno l'aspetto di teppisti e si chiamano Disordine ed Errore.

Disordine

Negli ultimi anni, uso sempre più spesso la parola «Disordine» quando parlo dell'artigianato teatrale – e so che crea confusione. È una parola che per me ha due significati opposti: l'assenza di logica che caratterizza le opere insignificanti; oppure quella coerenza che provoca l'esperienza dello scompiglio nello spettatore. Avrei bisogno di due parole diverse. Uso un trucco ortografico – la differenza fra l'iniziale minuscola e la maiuscola – per distinguere il disordine come perdita d'energia, dal Disordine che è l'irruzione d'una energia che ci confronta anche con l'ignoto.

Quello che ho sempre desiderato con i miei spettacoli, è suscitare il Disordine nella mente e nei sensi di un particolare spettatore. Vorrei produrre una scossa nelle sue abitudini di pre-vedere e giudicare, mettere in moto un'oscillazione emotiva, seminare stupore.

Lo spettatore di cui parlo non è un estraneo, una persona da convincere o conquistare. In primo luogo sono io. Chi fa uno spettacolo ne è anche spettatore. Il Disordine (con la maiuscola) può essere un'arma o una medicina contro il disordine che ci assedia, dentro e fuori di noi.

So che non c'è un metodo per provocare il Disordine nello spettatore. Eppure ho la certezza che mi ci posso avvicinare con una particolare forma di autodisciplina. Questa presuppone una separazione dai modi giusti e ragionevoli di considerare i valori, gli obiettivi e le motivazioni della nostra professione. È un atteggiamento profondamente individuale che nessuno ci può imporre o elargire.

Si tratta di una liberazione e come tutte le liberazioni è dolorosa.

Una radura

La radura nella boscaglia è a pochi chilometri da una città. Un pugno d'uomini e donne si radunano davanti a una baracca. Appartengono alla classe delle persone dominate e sfruttate in una colonia, in Africa, alla metà del Novecento.

Il raduno è segreto e proibito. Sembra una congiura, ma non lo è, perché i fucili sono finti, come quelli che si usano in teatro. Ma non è teatro. Eppure le persone si travestono e si trasformano in personaggi. Depongono il loro modo quotidiano di parlare e camminare, e ne assumono un altro. Fingono. È un gioco? Fanno sul serio. Compiono, di comune accordo, un'azione trasgressiva e violenta. Un cane bolle in una grande pentola, al centro della radura e la sua carne, che per loro è tabù, viene divorata.

Le persone trasformate in personaggi sono possedute, ma non dagli dèi del loro passato. Al posto delle tradizionali divinità si manifestano i loro attuali padroni: il governatore della città, il capo della polizia, le dame dell'élite europea in un paese coloniale. Gli africani, per qualche ora, non sono più dominati dai bianchi che li

governano. Li incorporano e, attraverso la possessione, diventano momentanei padroni di se stessi.

I protagonisti del rito sembrano folli e scomposti. L'europeo che fissa le loro immagini in un film li considera dei maestri e li chiama «maestri folli»: due termini inconciliabili nello sforzo di definire il Disordine.

Una notizia appena letta sul giornale mi spinge a rivedere le sequenze vecchie di mezzo secolo di quei posseduti in una radura africana. Per uno scherzo dell'immaginazione e della memoria, mi affiorano in mente le figure d'altri maestri scomparsi, a me cari e sempre vicini.

Maestri folli

Nella notte fra mercoledì 18 e giovedì 19 febbraio 2004, Jean Rouch è morto a ottantasei anni in un incidente d'auto nel Niger, a 600 km a nord di Niamey. Era un maestro della cinematografia francese, uno dei padri della «Nouvelle Vague». Lo chiamavano *le maître du Desordre*, il maestro del Disordine. Cinquant'anni fa, nei dintorni di Accra, la capitale del Ghana allora colonia britannica, aveva girato *Les Maîtres fous*, un film etnografico che mostra direttamente, in tempo presente, uno dei casi in cui le catene pesano ancora dolorosamente sulla carne e il Disordine e lo strazio si legano al tentativo di liberazione.

Per il teatro europeo del secondo Novecento questo film era la testimonianza di un'altra razionalità, sotterranea ed eversiva. Impressionò Jean Genet, che avrebbe scritto *Les Nègres*; colpì Peter Brook per il suo *Marat-Sade* di Peter Weiss e accompagnò Grotowski nelle sue riflessioni sull'attore. Nell'ambiente teatrale circolavano aneddoti e leggende sulle influenze di *Les Maîtres fous*. In quegli anni si facevano sempre più frequenti i paralleli e le distinzioni fra teatro e rituale. Alcuni artisti stavano predisponendo un sottotesto, oggi evidente: il teatro può essere una radura nel cuore del mondo civilizzato, un luogo privilegiato in cui evocare il Disordine.

Passiamo per un momento a Mosca, dove le strade sono bianche di ghiaccio. Uno dei primi giorni di gennaio del 1889, Anton Čechov scrisse una lunga lettera al ricco editore e letterato Aleksej S. Suvorin. Leggendola sento lo stesso rovente sapore di sofferenza e tracotanza che provo osservando la cerimonia nella radura africana: il cocente tormento della liberazione. Con crudo realismo Čechov descrive in anticipo le tensioni e i trasporti dei partecipanti di quella cerimonia quando tratteggia un uomo «che goccia a goccia strizza fuori lo schiavo che ha in sé».

Non è un ex-schiavo africano, è il grande e famoso scrittore russo, figlio d'un servo. Malgrado il relativo benessere che lo circonda, riconosce in sé le piaghe di catene invisibili. Molte volte ha subito le frustate del padre e degli insegnanti che lo hanno educato a venerare le gerarchie, a baciare la mano ai pope, a inchinarsi alle idee altrui, a profondersi in ringraziamenti per ogni boccone di pane. Era diventato un giovane che tormentava gli animali, pranzava con piacere dai parenti ricchi, era ipocrita con Dio e con gli esseri umani senza alcun bisogno, solo perché era consapevole della sua insignificanza.

Il Čechov che confessa la lotta contro le proprie catene e il proprio senso di nullità è un acuto, sensibile e auto-ironico scrittore della civilissima Europa. Non vi è nulla di

scomposto nelle sue parole. Ma la sua *compostezza* è nutrita dallo stesso Disordine che nutre le azioni di quella cerimonia africana, sconvolgenti, sconvolte e – ai nostri occhi – scomposte.

Alla notizia della morte di Jean Rouch, maestro del Disordine, mi chiedo: i suoi folli maestri dicono qualcosa anche su di me, sulla mia storia, sui miei immaginari antenati teatrali? Da quali catene cerchiamo di svincolarci?

Non lo so spiegare, ma qualcosa di non formulabile, quasi d'inverecondo, mi spinge a riconoscere in alcuni artisti teatrali del passato dei maestri folli e posseduti.

Silenzio

Appena penso all'estremismo del loro pensiero, i protagonisti della rivolta teatrale del XX secolo, a cominciare da Stanislavskij, diventano per me *mâtres fous*.

In un clima di rinnovamento dell'estetica teatrale, avanzarono domande talmente incongrue da esser accolte con indifferenza e derisione. Poiché il nocciolo incandescente di queste domande era avvolto in teorie professionalmente ben formulate, alcuni le considerarono semplici attentati contro l'arte del teatro, oppure «utopie», un modo inoffensivo per dire che non c'era bisogno di prenderle sul serio. Ecco alcuni noccioli:

- cercare la *vita* in un mondo di cartapesta;
- far zampillare la *verità* in un mondo di travestimenti;
- conquistare la *sincerità* in un mondo di finzioni;
- fare dell'educazione dell'attore – che imita e rappresenta persone diverse da sé – il cammino verso l'*integrità* di un Uomo Nuovo.

Per di più, alcuni dei maestri dell'estremo, avevano aggiunto demenza a demenza. Incapaci di capire che quelle «utopie» erano irrealizzabili – le avevano realizzate.

Immaginiamo un artista d'oggi che chieda una sovvenzione al ministero della Cultura per cercare, tramite il teatro, la Verità. Immaginiamo il direttore di una scuola teatrale che scriva nel suo programma: qui insegniamo l'arte dell'attore con l'obiettivo di creare un Uomo Nuovo. Immaginiamo un regista che esiga dai suoi attori la conoscenza della danza perché rispecchia l'armonia delle Sfere Celesti. Sarebbe lecito dire che farneticano. Perché allora gli storici del teatro ci presentano Stanislavskij, Copeau e Appia come se le loro folli domande fossero nobili utopie e originali teorie?

Oggi non costa niente vedere in quella apparente demenza una reazione oculata agli scricchiolii di un'epoca che stava mettendo in crisi la sopravvivenza stessa del teatro. È facile riconoscere, oggi, perspicacia, coerenza e perizia nello *scompiglio* che i maestri del Disordine portarono nel teatro del loro tempo. Ne rinnegarono l'organizzazione secolare, ribaltarono le gerarchie, sabotarono le ben sperimentate convenzioni di comunicazione fra il palcoscenico e la platea, tagliarono il cordone ombelicale con la letteratura e con il realismo di superficie. Spogliarono brutalmente il teatro fino a ridurlo alla sua essenza. Si giustificavano con un paradosso della pratica. Dettero vita a spettacoli inimmaginabili nel loro estremismo, nella loro originalità e raffinatezza artistica per negare che il teatro sia *solo* arte. Con parole diverse ognuno di loro ribadì che la vocazione del teatro era di rompere le catene intime, professionali, etiche, sociali, religiose o culturali.

Ci siamo abituati a leggere la storia del teatro moderno a rovescio. Non partiamo dai noccioli incandescenti delle domande e dalle ossessioni dei maestri del Disordine, ma dalla ragionevolezza o dalla poesia delle loro parole stampate. Le loro pagine hanno un piglio autorevole e sicuro. Ma per ognuno di loro ci furono notti di solitudine e sgomento, quando sospettarono che i mulini a vento contro cui combattevano fossero in realtà invincibili giganti.

Li vediamo effigiati in belle foto: volti intelligenti, ben nutriti e ironicamente placidi, come Stanislavskij; volti da re mendicanti, come Artaud; alteri e consci della propria superiorità intellettuale, come Craig; corrucciati e pugnaci come Mejerchol'd. È impossibile percepire che in ognuno di quegli spiriti brillanti covava l'incapacità di dimenticare o d'accettare le proprie invisibili catene. Non siamo in grado di accettare che la loro efficacia deriva in parte dallo sforzo di allontanarsi da una condizione di silenzio impotente.

L'arte capace di suscitare l'*esperienza dello scompiglio*, e quindi di cambiarci, nasconde sempre la zona di silenzio che l'ha generata. Penso a quel silenzio che non è una scelta, ma una condizione sofferta come un'amputazione. Un silenzio che genera mostri: auto-denigrazione, violenza su di sé e sugli altri, nera ignavia e rabbia inefficace. A volte, però, questo silenzio riesce a nutrire il Disordine.

L'esperienza del Disordine non riguarda le categorie dell'estetica. È il sopravvento di un'altra realtà sulla realtà. Come quando nell'universo della geometria piana piomba un solido. Come quando inaspettatamente la morte fulmina una persona cara. Come quando, nel giro d'un secondo, i sensi si infiammano e sappiamo d'essere innamorati. Come quando in Norvegia, appena emigrato, qualcuno m'ha chiamato con disprezzo «*dago*» e m'ha sbattuto la porta in faccia.

Quando il Disordine ci investe, nella vita come nell'arte, ci destiamo improvvisamente in un mondo che non riconosciamo più, e non sappiamo ancora come riassetare.

Una radura nella confusione

I percorsi artistici sono sempre sentieri individuali che tentano di sfuggire ai meccanismi prefabbricati, ai binari e alle ricette. Debbono scoprire la loro organicità che è la nostra «necessità». Sono sentieri che respirano e vivono secondo una personalissima autodisciplina.

L'autodisciplina non corrisponde alla volontaria adesione a norme inventate da altri. Lo ripeto: consiste nel separarsi dai modi giusti e ragionevoli di considerare i valori, le giustificazioni e le finalità della nostra professione. Implica anche la forza d'animo per affidarsi a quel silenzio dentro di noi che ci incatena e incute paura, ma che intuiamo possa guidarci come un maestro folle in una radura africana.

L'autodisciplina, che è una delle premesse per realizzare il Disordine nella mia mente di spettatore, nasce da un grumo di silenzio. Ha una natura talmente particolare da restare sconosciuta anche a me stesso quando ne sento il sommovimento. Per questo non c'è un metodo che guidi a realizzare il Disordine.

Vi sono spettacoli dove gli attori, il regista e gli spettatori conoscono in partenza la storia. Vi sono spettacoli dove gli attori e il regista la conoscono e gli spettatori la

ignorano. Con gli anni, mi piace far crescere un tipo di spettacolo in cui, all'inizio, né io né gli attori riusciamo a immaginare la storia che stiamo raccontando. Dobbiamo scoprire non solo *come* raccontarla ma anche *che cosa* stiamo raccontando. Solo lo spettacolo a cui daremo vita ci può in parte svelare che cosa volevamo dire.

È un modo consapevolmente azzardato di perdermi e ritrovarmi avvalendomi di due forze in contrasto tra di loro: da una parte confido nella mia pluriennale esperienza professionale, dall'altra cerco di invalidarla costruendo sconnesse e faticose condizioni di azione. Voglio paralizzare le certezze delle mie cognizioni, disattivare i manierismi dei miei riflessi, e rivivere *l'esperienza della prima volta*, rivitalizzando il mio sapere attraverso lo sconcerto di fronte a una situazione che non padroneggio. È un'impresa attuabile solo con gli attori dell'Odin Teatret le cui forti personalità si sono temprate attraverso questa paradossale esplorazione: *sappiamo come cercare ma non sappiamo ancora cosa*.

Debbo comporre un nuovo spettacolo. Il primo sforzo consiste nel saper creare uno stato di incubazione collettiva a partire da «buchi neri»: due, tre differenti testi o storie accattivanti, un nucleo di domande inconciliabili tra di loro, l'accostamento di tematiche discordi. Gli attori e io lasciamo che questi «buchi neri» agiscano su di noi per attrarre un flusso di idee, ricordi, fantasmi, episodi biografici o immaginari, fatti di cronaca. Attraverso improvvisazioni e un lavoro di composizione cosciente diamo a questo flusso interiore un'anatomia, un sistema nervoso, un temperamento dinamico e sonoro sotto forma di azioni fisiche e vocali. Questi materiali scenici saranno macerati, miscelati e distillati nel corso delle prove lasciando apparire, a volte, nessi sensoriali, melodici, ritmici, associativi e intellettuali impossibili da prevedere: *quello che ignoravamo all'inizio*.

È un processo tallonato senza tregua da incertezza e apprensione. I giorni e le settimane volano via e sentiamo di essere arenati in un guazzabuglio di disparate proposte, potenzialità scollegate, un ammasso di incongrue scene e direzioni: la *confusione*. Procedo a balzi, per coincidenze, incoerenze, equivoci e interferenze fortuite. Decido senza sapere perché, e intuisco a intervalli sconnessi. Solo mi conducono stanchezza e caparbietà. Con il tempo, ho acquistato una certa domestichezza con il mio modo di pensare e afferrare con parole i miei pensieri che interpreto a me stesso e ai miei compagni. Dei riflessi condizionati mi avvertono quali vicoli siano ciechi e quali, invece, portino a casa. *Inseguo dei presentimenti*. Presagisco la casa dei venti che stiamo costruendo alla cieca.

Questo modo di procedere non è certo un esempio da seguire, specialmente per un regista che inizia o si lascia sedurre dal fascino della serendipità: scoperte fortuite e soluzioni inaspettate attraverso un *voluto errare* (sbagliare e vagare senza obiettivo) per un penoso periodo di prove.

Quando cerco di appoggiarmi a regole certe mi trovo ben presto sbeffeggiato per la mia ingenuità. Se mi rassegnò all'idea d'un mondo assolutamente privo di regole, pago questa mia ingenuità con fallimenti altrettanto radicali. Che c'è, allora, in mezzo, fra la regola e l'assenza di regole? Fra la legge e l'anarchia? Se penso in astratto, sembra che non vi sia niente. Ma la pratica mi insegna che vi è qualcosa che ha insieme i caratteri della regola e quelli della sua negazione.

Questo qualcosa in genere lo si chiama *errore* ed è lui a guidarmi fuori dalla confusione. Riconosco due tipi di errori: solidi e liquidi. L'errore solido si lascia

misurare, modellare o modificare fino a perdere il suo carattere di inesattezza, equivoco, insufficienza o absurdità. Si lascia riportare alla regola o trasformare in ordine.

L'errore liquido non si lascia ghermire o valutare. Si comporta come una chiazza di umidità dietro una parete. Indica qualcosa che viene da lontano. Vedo che una certa scena è «sbagliata», ma se sono paziente e non faccio uso immediato della mia intelligenza, mi rendo conto che non va corretta, ma inseguita. Proprio il fatto che sia tanto *palesamente* sbagliata mi fa sospettare che non sia semplicemente sciocca, ma che segua una sua strada laterale, che ancora non so dove va a finire.

La cosa più difficile da imparare è la capacità d'aggrapparsi all'errore, non per rettificarlo, ma per scoprire dove porti.

Questo tacito sapere è infossato in me, nei miei nervi, nel muscolo del cuore. Non si lascia insegnare o trasmettere come il disegno d'un metodo formulabile e applicabile. Ciascuno, impigliandosi nella confusione, passando per abbagli e sbandamenti e battendo la testa contro il proprio silenzio e la propria solitudine, deve sapere sovvertire la propria sicurezza professionale e indovinare come aprire una falla al suo peculiare Disordine.

Anarchia delle fiabe e arte dell'errore

Il Disordine non costruisce niente. A volte è intensamente spiacevole, ma collabora a rompere le catene.

Mi hanno insegnato: ama i tuoi nemici. Nella vita quotidiana è l'impresa dei santi. Nella vita artistica è la normale pratica dell'artigiano. Quante volte, preparando uno spettacolo, piombo nella confusione e mi accorgo d'aver sbagliato strada. Confusione e disorientamento sono nemici da amare.

Mi hanno insegnato: la vita è un sogno. Non è vero. La vita è una fiaba. È un mondo di pura anarchia dove chi cerca caparbiamente di guadagnare, e si sforza di seguire una via ragionevole, perde. E chi invece si comporta in maniera dissennata, trova alla fine una principessa.

Il mondo delle fiabe è pura anarchia perché concentrato essenzialmente sulla necessità di rompere le catene. La fiaba rompe le catene che legano i racconti al mondo così com'è. Paga però questa libertà con il rischio dell'arbitrio. Perciò è popolata di mostri, di ombre dotate di vita autonoma, di donne e uomini per metà animali, di morti che parlano e di oggetti vivi e pensanti. Non è il mondo del mito o della fantasia. È quello della confusione. È un mondo che i bambini amano. Ma che non ama i bambini. Essi vi muoiono a profusione. Vi vengono abbandonati e sopraffatti. Sperimentano la realtà nuda: ansia e paura frammiste a lampi di giustizia insensata.

Che cosa mi insegna la pura anarchia delle fiabe per il mio lavoro teatrale?

Durante le prove, quando prende il sopravvento la confusione, tutto si fa indistinto. La nebbia impedisce di trovare qualsiasi direzione. Per orientarmi, debbo sforzarmi di condensare l'evanescenza della confusione in errori da correggere ed eliminare, restituendo ordine alle circostanze. Parallelamente devo saper individuare gli errori liquidi sui quali scivolare fin dove non avevo immaginato d'arrivare. Dove non volevo o credevo di poter andare.

Se fosse vero che le favole insegnano qualcosa, dovrei ammettere che ammaestrano soprattutto sulla benedizione dell'errore. La stupidità o la smemoratezza

d'un protagonista, uno scambio di persona, un sonno prolungato, un corvo morto che ti metti in tasca sono spesso le premesse e le condizioni per un imprevisto lieto fine.

Esiste dunque un'arte dell'errore? Ora, dopo quarant'anni con l'Odin Teatret, credo di poter affermare che ci sono errori che potenziano la confusione, ed errori che liberano. Più che all'ispirazione, alla voce della musa, del *dáimon*, del *duende* o dell'angelo custode, credo in qualcosa di ben più concreto: gli errori che affrancano quando abbiamo l'accortezza di presagirli e rincorrerli. Sono un segno che si stacca dal silenzio. Provengono da quella parte in noi che non conosciamo. Dovremmo considerarli un messaggio che il maestro folle ci ha affidato.

Materiali organici

Tutto questo a che vedere con l'intero corpo, non solo la carne e le ossa, ma i muscoli, i nervi, le relazioni complesse fra organi, circolazione sanguigna, sinapsi. Il corpo è ciò che più assomiglia al pensiero proprio perché organismo-spirito: corpo-mente.

Per questo mi hanno sempre appassionato i materiali organici di cui è fatto il teatro. E le irradiazioni che da quei materiali si sprigionano. Amo lavorare con questa materia vivente per intrecciare dialoghi silenziosi con spettatori antropofagi – coloro che vengono con il bisogno di divorare con i sensi. Mi piace servirmene per aprire sentieri che appena aperti si richiuderanno dietro di me, ma che consentono a me e ai miei attori di rimanere in transizione.

Il cozzo inatteso con una realtà teatrale che semina scompiglio dentro di me l'ho vissuto più volte durante il mio apprendistato. Rimangono indelebili nel mio midollo e nel mio cervello *La Madre* di Gor'kij-Brecht al Berliner Ensemble, uno spettacolo Kathakali nell'umida notte indiana, *Il principe costante* di Grotowski.

In maniera altrettanto imprevista e non voluta ho sperimentato e continuo a sperimentare il Disordine nel lavoro con i miei attori. Fin dai primi anni, certi disegni delle loro azioni fisiche o vocali, a forza di essere ripetuti e raffinati, saltavano verso un'altra natura o realtà d'essere.

L'ho constatato personalmente: da un *altrove* che non so dove sia e che cosa sia, nella mia arena di galli piomba o emerge un corpo più denso, incandescente e luminoso dei corpi che possediamo. Questo corpo-in-vita vi fa irruzione, incurante del buono o del cattivo gusto, per l'imprevisto d'una laboriosa previsione o per la congiunzione del caso e del mestiere.

Il teatro ha costituito – oggi me ne rendo conto con chiarezza – uno strumento prezioso per fare *incursioni* in zone del mondo che sembravano fuori dalla mia portata.

Incursioni nelle terre incognite che caratterizzano la realtà verticale, o spirituale, dell'essere umano. E incursioni nello spazio orizzontale delle relazioni umane, degli ambiti sociali, dei rapporti di potere e della politica, nella vischiosa realtà quotidiana di questo mondo che abito ma a cui non voglio appartenere.

Ancora oggi continua ad avvincermi il fatto che il teatro fornisce strumenti, vie e coperture per incursioni nella doppia geografia: quella che mi circonda e quella che sono io a circondare. Da un lato il mondo esterno, con le sue regole, la sua vastità, le sue zone

incomprensibili e seducenti, il suo male e il suo caos; dall'altro il mondo interno con i suoi continenti e oceani, le sue pieghe e i suoi fecondi misteri.

Cosa è stato il training dei miei attori se non un ponte fra questi due estremi: fra l'incursione nella macchina del corpo e l'apertura di varchi all'irruzione di un'energia che rompe i limiti del corpo?

Il teatro è il mestiere dell'incursione, un'isola galleggiante di dissidenza, una radura nel cuore del mondo civilizzato. Rare, privilegiate volte, è la turbolenza del Disordine che scuote il mio modo familiare di convivere con lo spazio e il tempo attorno a me e, creando scompiglio, mi costringe ad affrontare l'altra parte di me.

Eugenio Barba, Nando Tavian, *Sette incontri tra Andersen e Shahrazad. Testi scritti per lo spettacolo, ma non per esser detti nello spettacolo*

SABATO

(Sera. Andersen è seduto nella sua valigia volante. Shahrazad è sdraiata sul suo tappeto.)

ANDERSEN: Chiuso. Gli attori sono partiti e di noi si sono dimenticati.

SHAHRAZAD: Bisbiglia.

ANDERSEN: Fa niente, aspetteremo qui.

SHAHRAZAD: Bisbiglia.

ANDERSEN: No, non prendono più il treno. Prendono l'aereo. Scappano per paura di perderlo.

SHAHRAZAD: Bisbiglia.

ANDERSEN: Ci siamo addormentati. Lo spettacolo è finito.

SHAHRAZAD: Bisbiglia.

ANDERSEN: Non credo che fossero spaventati. È la fretta. Corrono per la stanchezza.

SHAHRAZAD: Bisbiglia.

ANDERSEN: Proprio così: stanchi anche di raccontare. Per noi è diverso...

SHAHRAZAD: Bisbiglia.

ANDERSEN: ... perché abbiamo giorni dentro altri giorni, una notte dentro l'altra, e dentro un'altra ancora.

SHAHRAZAD: Bisbiglia.

ANDERSEN: Hai la lingua lunga, amica mia! Una lingua troppo libera.

SHAHRAZAD: Bisbiglia.

ANDERSEN: Davvero? Una questione di vita o di morte?

SHAHRAZAD: Bisbiglia.

ANDERSEN: Eri incinta?

SHAHRAZAD: E tu?

ANDERSEN: Shahrazad, il Signore regala le noci, ma non ce le schiaccia.

DOMENICA

(Notte)

ANDERSEN: Dove sei?

SHAHRAZAD: Sono qui. Non mi vedi?

ANDERSEN: Sei così piccola!

SHAHRAZAD: Ci tengono sempre al buio.

ANDERSEN: È logico: siamo i poeti delle notti. Io ne ho scritte trentatré, una dopo l'altra. Tu... non c'è bisogno di dirlo.

SHAHRAZAD: Tu perché raccontavi?

ANDERSEN: Io non raccontavo, fiore di giglio. Io scrivevo.

SHAHRAZAD: Sai scrivere?

ANDERSEN: Come tutti. Tu no, vero?

SHAHRAZAD: Raccontavo e cantavo...

ANDERSEN: ... tutta voce e memoria...

SHAHRAZAD: ... tutta nuda, seduta ai bordi del letto. E tante volte con una pancia grande così. Perché tre volte, verso mezzogiorno, all'insaputa della corte, ho partorito un figlio. E la notte stessa...

ANDERSEN: Sei piccolina e indecente.

SHAHRAZAD: Tu non avevi paura?

ANDERSEN: Ero povero. Invisibile. I poveri sono invisibili.

SHAHRAZAD: Essere invisibili fa paura?

ANDERSEN: No, mette una rabbia più forte del dolore. Come quando manca l'aria.

(Pausa)

SHAHRAZAD: Sono piccola abbastanza da sedere sulle tue ginocchia.

ANDERSEN: È strano tenerti in braccio, fiore di rosa, proprio io, che mi sono arrampicato sulle tue spalle e sono diventato il più grande di tutti. Il primo...

SHAHRAZAD: ...

ANDERSEN: ... dopo di te.

SHAHRAZAD: Eccoci qui, la prima e il secondo, una sulle ginocchia dell'altro.

ANDERSEN: ...

SHAHRAZAD: Sta' tranquillo. Ci tengono al buio. Nessuno può vederci.

ANDERSEN: A che pensi?

SHAHRAZAD: Come sai che sto pensando?

ANDERSEN: Si sente, quando uno ti pensa addosso.

SHAHRAZAD: Non sto pensando a te.

ANDERSEN: A chi, allora?

SHAHRAZAD: Al mio re.

ANDERSEN: Quell'assassino.

SHAHRAZAD: Il mio re era un'allegria.

ANDERSEN: ?

SHAHRAZAD: Non lo capisci? Feroce e allegro. Tutto insieme.

LUNEDÌ

(Alba)

SHAHRAZAD: Trentatré notti?

ANDERSEN: ...

SHAHRAZAD: Una dentro l'altra?

ANDERSEN: Dal tramonto del sole al tramonto della luna.

SHAHRAZAD: La luna, quando c'è, vede tutto.

ANDERSEN: C'è sempre. O davanti alla faccia del mondo, o dietro la sua schiena.

SHAHRAZAD: Non capisce niente, chi vede solo schiene.

ANDERSEN: La luna fugge, non lo sai?

SHAHRAZAD: ?

ANDERSEN: Fugge il sole. Come te.

SHAHRAZAD: Feroce e luminoso era il mio re.

ANDERSEN: Ho seguito la luna per trentatré notti, vedendola sorgere e tramontare e tornare a sorgere, fuggendo. Dall'una e dall'altra parte della terra. A cavallo del suo sguardo ho scavalcato anni e montagne. Ho visto il Gange e una piccola indù con una conchiglia in mano. E poco oltre ho visto le nevi della Groenlandia. Ho visto le rovine di Roma e di Venezia, la vita di Pompei. E poi ho visto te, mentre raccontavi, amata e detestata.

SHAHRAZAD: Solo perché donna. Lui ci fotteva, e poi ci faceva fuori. Ma non credere che le cose siano così semplici. Il mio re credeva alle cose semplici. Ma poi ero io che prendevo lui.

ANDERSEN: Io ero lì quando la luna per tre notti non è tramontata sopra Tebe, mentre Alcmena amava, vedeva doppio e le tremava il cuore. Ero con l'ultima luce della luna, nel crepuscolo in cui s'è ripetuto quell'ordine: sgozzare i neonati. Fucilare i profeti. Ero col suo primo raggio, la notte che ha baciato il volto d'una donna stanca, seduta alla finestra, vicinissima a morire.

SHAHRAZAD: Una madre!

ANDERSEN: Oh, no. Era bellissima.

SHAHRAZAD: Appunto. Le madri...

ANDERSEN: No, non la mia.

SHAHRAZAD: ?

ANDERSEN: Sapeva d'alcol e di sapone da bucato. Moriva di freddo al lavatoio di Odense. Mai che avesse il tempo di sedersi alla finestra, per aspettarmi, quando per me era l'ora di tornare.

SHAHRAZAD: E l'altra, invece?

ANDERSEN: Ho visto la luna baciarle il volto stanco, vicino a morire. Sembrava una ragazza nel fiore degli anni. Ho visto una signora che l'ha truccata e pettinata a regola d'arte, che l'ha messa a sedere e le ha acceso davanti una candela, così che tutti potessero rispondere al richiamo della sua bellezza, quella sera, passando sotto le finestre del bordello.

SHAHRAZAD: È triste.

ANDERSEN: È consolante. Si canta la ninna-nanna, a chi sta per morire.

SHAHRAZAD: Ora ho sonno. Fammi dormire.

ANDERSEN: Di giorno?

MARTEDÌ

(Mezzogiorno assolato)

SHAHRAZAD: Hai visto, laggiù?

ANDERSEN: ?

SHAHRAZAD: Portano via un angelo ferito.

ANDERSEN: Ancora una favola?

SHAHRAZAD: Non so.

ANDERSEN: È mia?

SHAHRAZAD: Mia non può essere.

ANDERSEN: Siamo noi?

SHAHRAZAD: È te.

ANDERSEN: Due bambini. Una barella. Un angelo caduto come un uccello dal nido. Mai pensato... Mai visto nulla del genere.

SHAHRAZAD: Ha la fronte bionda fasciata, e del sangue sull'ala.

ANDERSEN: Forse l'hanno tirato giù a colpi di fionda. Poi hanno visto cos'era, hanno avuto paura e si sono pentiti.

SHAHRAZAD: Il bambino più piccolo ha il cappello. L'altro ha la rabbia nel bianco degli occhi.

ANDERSEN: Quasi un adolescente.

SHAHRAZAD: Anche con te si sono pentiti?

ANDERSEN: Non sono un angelo, caro profumo di tulipano.

SHAHRAZAD: Certo che no! Cigno, anatroccolo. Sei nato con un'ala spezzata e per volare in alto scrivevi. Che altro potevi fare?

ANDERSEN: È l'ala spezzata che vola e racconta. Ma nel vuoto non si può, quando la vita è come una bottiglia vuota.

SHAHRAZAD: Così diceva tua madre.

ANDERSEN: Parli davvero troppo, piccola maestra mia. Così dicevano invece i maestri, quando ci invitavano nei teatri dei loro esperimenti. In una campana di vetro svolazzava prigioniera una colomba bianca. Loro pompavano via l'aria. La colomba sbatteva inutilmente le ali e stramazza giù senza vita: il Santo Spirito che muore.

SHAHRAZAD: Che cos'hai da lamentarti? Hai volato con onore dappertutto. Non c'è angolo di mondo che non ti abbia conosciuto.

ANDERSEN: Per te è andata ancora meglio. I racconti ti hanno fatto sposa, madre e regina.

SHAHRAZAD: Sai che vuol dire ogni notte rischiare d'esser scannata all'alba? Sai che vuol dire baciare la notte un re, averlo fra le gambe...

ANDERSEN: ...

SHAHRAZAD: ... non c'è niente di male, nelle parole, mio timido amico. Avere un re sopra di te e sentire il filo della scure sul collo ancora umido di baci. Così cantavo come un usignolo, per allontanare la morte da me e dalle mie sorelle. Ma il re lo amavo con tutte le risa felici che avevo in gola. Io li odio, i miei racconti, mio poetico amico, e li adoro. Anche tu, i tuoi?

ANDERSEN: Noi poeti siamo fedeli agli esseri umani solo nella disgrazia. Non ci occupiamo di loro se tutto va bene.

SHAHRAZAD: Siamo cacciatori appassionati. Le nostre prede...

ANDERSEN: Noi non mangiamo la carne delle nostre prede. Questo ci distingue dai cacciatori.

SHAHRAZAD: Una sottile distinzione.

ANDERSEN: Ma essenziale.

SHAHRAZAD: Anche la lama è sottile. Eppure uccide.

MERCOLEDÌ

(Al crepuscolo)

SHAHRAZAD: Insegnami a dormire.

ANDERSEN: Prima che scenda la notte?

SHAHRAZAD: Tu, e le tue abitudini!

ANDERSEN: D'accordo. Ascolta. Molti anni fa, viveva qui un imperatore che amava tanto i vestiti da spendere tutti i suoi soldi per agghindarsi.

SHAHRAZAD: Sì, mi piace.

ANDERSEN: Non gli interessavano i soldati, né il bosco, né la commedia. Solo farsi vedere con i suoi nuovi vestiti. Nella città la vita era piuttosto piacevole...

SHAHRAZAD: Lo credo bene!

ANDERSEN: ... e un giorno giunsero due giovani.

SHAHRAZAD: Fratelli? Uno biondo, l'altro nero?

ANDERSEN: Questo non lo so.

SHAHRAZAD: Non importa. Vai avanti.

ANDERSEN: Affermavano di essere tessitori capaci di tessere la stoffa più splendida da immaginare.

SHAHRAZAD: Solo che aveva un difetto: diventava invisibile agli occhi della gente troppo stupida, o che non era all'altezza del proprio compito. Raccontarono questo, i due giovani.

ANDERSEN: Ma non è un difetto, pensò l'imperatore, è anzi un'arma formidabile. Potrò scoprire tutti gli stupidi.

SHAHRAZAD: Questa storia la conosco anch'io. Ma era meglio non raccontarla. Troppo pericolosa. Il mio re poteva capire tutto e farmi a pezzi.

ANDERSEN: ?

SHAHRAZAD: Che fine fanno, nella tua storia, i due tessitori dell'invisibile?

ANDERSEN: Nessuna fine. Quando tutti si accorgono che la stoffa magica non c'è, e che l'imperatore guida il corteo in mutande, senza niente addosso, i due giovani se ne sono già partiti di nascosto. Sono svaniti e di loro non si sa più niente.

SHAHRAZAD: Ottima idea. Quei due tessitori siamo noi.

ANDERSEN: Hai la lingua lunga, amica mia!

GIOVEDÌ

(Poco prima di primavera, sul far dell'alba)

ANDERSEN: Hey! Hey! Che succede qui? Cos'è questo posto?

SHAHRAZAD: Guarda come danza la luna sul Tigris.

ANDERSEN: Copriti, copriti, amica mia.

SHAHRAZAD: Non ci possono vedere. Di quassù le palme sembrano grilli.

ANDERSEN: La luna scivola sui tetti della Fionia.

SHAHRAZAD: È il Tigris, e le feluche bordeggiano le rive.

ANDERSEN: Sul fiume d'Odense naviga una barchetta di carta con il mio soldatino di stagno.

SHAHRAZAD: Si sente il vento del deserto cantare nelle strade di Baghdad.

ANDERSEN: *Hu-u-ud. Fare hen!* Uscire, svanire. Così dice il vento.

SHAHRAZAD: Lì giocavo da bambina con mia sorella Dunyazad.

ANDERSEN: Mia madre in ginocchio lava i panni nell'acqua gelida del fiume. Guarda, Shahrazad, ora gli attori sono in preda ai nostri racconti. Ci sono caduti dentro, come mosche nel tè.

SHAHRAZAD: Al galoppo.

ANDERSEN: I nostri racconti li scaraventano nell'impensato.

SHAHRAZAD: Al galoppo. Come ladri di cavalli, saltano in groppa ai nostri racconti, e questi li portano, loro non sanno dove.

ANDERSEN: Il vento dei nostri racconti li spinge dove giorno e notte si confondono. Sole nero e sole d'oro.

SHAHRAZAD: Al galoppo. Si girano indietro per vedere, e per quel che sta loro davanti non hanno occhi.

ANDERSEN: Racconti semplici, innocui e gentili. Ma a loro insaputa in ognuno cresce un'ombra. Racconti di vento con dentro una tempesta in lingua sconosciuta.

SHAHRAZAD: Al galoppo. Chi è il cavallo? Chi è il cavaliere? Le nostre parole come corvi folli nel deserto, come ombre di cavalli ciechi.

ANDERSEN: Come venti nelle gole delle montagne. Attese, paure, lacrime e speranze: sono un vento che ride.

SHAHRAZAD: Puoi vedere le moschee e i minareti?

ANDERSEN: No, ma spunteranno col tempo.

VENERDÌ

(Inverno, notte)

SHAHRAZAD: Hai sentito? Uno degli attori pensava: la vita è passata – come se non avesse vissuto. E un altro sognava tanto e poi, alla fine, ha dimenticato i suoi sogni.

ANDERSEN: Gli attori non sono come noi. Noi abbiamo giorni dentro altri giorni, una notte dentro l'altra.

SHAHRAZAD: Si comportano da padroni.

ANDERSEN: Si sono impadroniti delle nostre storie.

SHAHRAZAD: Siamo i loro servi?

ANDERSEN: Oh no! Siamo i loro fantasmi.

SHAHRAZAD: Gli attori passano, ma noi rimaniamo. Arriviamo di notte, come cattivi pensieri. Raccontami un cattivo pensiero.

ANDERSEN: Era solo una bambina, i piedi nudi nella neve, la notte ghiacciata di un nuovo anno. Vendeva fiammiferi, ma nessuno li comprava. In tutte le case la gente stava al caldo, mangiava, beveva, faceva festa. La bambina per scaldarsi accendeva tutti i suoi fiammiferi, finiva assiderata, e naturalmente volava in cielo. Di più non ho saputo inventare. Ai miei tempi si vendevano fiammiferi agli angoli delle strade. Eccoli, guarda. Prendili. Per accenderli fai così.

SHAHRAZAD: Questo sarebbe un cattivo pensiero? È solo sentimentale.

ANDERSEN: Però mi ha reso famoso. E tu, come la racconteresti?

SHAHRAZAD: Vuoi vedere come si scalda la bambina?

ANDERSEN: Voglio vedere dietro la maschera della morte una bambina che ride.

SHAHRAZAD: Dietro la maschera è il vento che ride, felice, serio e inutile.

(Shahrazad dà fuoco a se stessa. Oppure al teatro.)

Torgeir Wethal, *Alla ricerca di specchi danneggiati*

La voce è rauca. Una sigaretta pende all'angolo della bocca. È una vecchia minuscola, dal viso color corteccia. Le anche si agitano con scosse sensuali. Stringe un tamburo tra le gambe. Lo batte, canta e incita le ragazze che ballano in cerchio intorno a lei con anche ondegianti o a quattro zampe, con invitanti sederi che scodinzolano. La vecchia flirta con gli uomini che le sono intorno, gli occhi fulgidi si imprimono nelle memorie e negli obiettivi fotografici che lei attira. Domina la situazione, è regina e allo stesso tempo ci prende in giro.

Da giovane, era la danzatrice e la cantante preferita del sultano. Molto tempo fa. Adesso è l'attrazione della Casa delle Donne. È tempo di festival a Stone Town, a Zanzibar.

Un paio d'ore più tardi la scorgo per strada. È coperta da vestiti neri. La riconosco dagli occhi e dai piedi scalzi. Il racconto e l'estasi del giorno sono terminati. Ora è sola.

Roberta e io ci troviamo in uno dei punti estremi dell'Africa. Lei ha trovato due maestri di danza: una ragazzina che viene a darle lezioni nella sua uniforme scolastica, e una danzatrice più esperta. Lavorano in due distinti gruppi di danza e di teatro. I loro spettacoli di danza sono pieni di vitalità. Quelli teatrali sono dilettanteschi, rigidi e pieni di risolini, ma funzionano con i loro argomenti scottanti: il posto delle donne in casa e nella società, la differenza o il distacco tra generazioni, prevenzione, AIDS, Africa.

– Africa?

– Sì, Africa. È un continente che non ci ha mai attratto dal punto di vista teatrale. Dobbiamo piegarci a nuove sfide, visitare situazioni che non si lasciano spiegare e in cui non sappiamo cosa fare. Ognuno partirà per l'Africa per un periodo. Da solo o in coppia.

Siamo tutti riuniti nell'ufficio di Eugenio, è il 7 marzo 2001, non che l'ufficio sia grande, ma stringendoci c'è posto per gli attori e i musicisti di *Mythos*, l'ultimo spettacolo dell'Odin Teatret. È ancora in repertorio e vi rimarrà a lungo. Forse potrà essere presentato anche quando avremo fatto il nuovo spettacolo. Infatti tutte le persone qui sedute hanno detto che probabilmente parteciperanno al nuovo lavoro, nonostante siano stanchi di viaggiare, nonostante i problemi a casa con la famiglia, nonostante le difficoltà per scovare sfide professionali – come Eugenio preferisce chiamarle – nonostante l'età. L'età ha messo ognuno di noi al timone di propri progetti, a dirigere, guidare, a essere regista di altri. Con l'età diventa sempre più difficile, per molti, lasciarsi guidare e lavorare con un regista – con Eugenio.

Per la verità, bisogna aggiungere che alcuni di noi sono contenti di mettersi di nuovo in moto – senza riserve.

– Ma l'Africa?

– Gli schiavi e le rotte degli schiavi avranno un posto nello spettacolo – risponde Eugenio. – La cultura degli schiavi, soprattutto quelli degli Stati Uniti. Il che può anche offrire possibilità di musiche che non abbiamo usato prima, per esempio blues e spirituals.

Sento una certa freddezza nei confronti dell'Africa, non posso immaginarmi di battere i piedi all'africana, di saltare e danzare con le mie giunture dotate di reumatismi. Ci sono tanti esempi di contastorie in Europa, non c'è bisogno di viaggiare così lontano per scovarli. Non ho voglia, ma non dico niente. Dentro di me so che, se mi ci metto, qualcosa verrà fuori. Più tardi, molto più tardi, è stata Roberta a trovare una soluzione nella quale mi potevo infilare anch'io.

Stone Town, uno dei grandi porti di imbarco. Qui le merci – gli schiavi – venivano riunite, selezionate, immagazzinate, messe all'asta e spedite. Qui l'ultimo resto di dignità umana era incatenato ai muri e alle rocce delle nicchie. Negli stretti androni sotterranei si ammassavano terrore per l'ignoto e inumanità. Da qui era impossibile fuggire, sfidare il proprio destino. Cantavano?

Ospizi per vecchi. Tutti debbono anche lavorare un periodo in un ospizio per vecchi, dice Eugenio durante la stessa riunione nel suo ufficio nella quale aveva tirato fuori la cultura degli schiavi. Ospizi per vecchi, perché uno dei temi dello spettacolo può divenire quello dell'invecchiare, prepararsi al commiato – con dignità.

Un nuovo spettacolo si affaccia. So che si è aggirato a lungo nella testa di Eugenio. Lo si può notare da quello che l'occupa, ascoltando quello che racconta a chi viene alle sue conferenze, oppure da come parla con i suoi amici.

Nel fondo, fermenta quello che lo preoccupa del mondo lontano e vicino, le sue ossessioni, le sue quotidiane preoccupazioni per il nostro futuro (quello dell'Odin), sogni e ricordi di gioventù, le profezie e le lotte della vecchiaia, sfide professionali come l'età fisica dei suoi attori, voglia di distruggere tutto e ripartire da zero, desiderio di sbattere la porta e dire: «Basta». Ma anche la consapevolezza che qualcuno deve continuare ad aprire a chi bussa, e tante, tante altre cose. Che ne so io, in fin dei conti, di quello che si rimescola in lui. Qualcosa è in procinto di cristallizzarsi, un tema principale sta trovando la sua forma. Sono stati esposti anche temi paralleli, per esempio la lotta per conservare la propria libertà senza seguire le miopi esigenze del Tempo. Ma il tema principale deve contenere un universo composito che permetta a noi attori di riflettere e far riflettere le nostre ossessioni, opinioni e sogni.

La terrazza dell'albergo ha i piedi nell'acqua. È una piacevole, quasi estiva giornata di tardo autunno. A casa è inverno. Sardegna. Siamo circondati da verdi onde trasparenti. L'unico momento dove sia stato possibile riunirci tutti, una pausa rubata alle molteplici attività della tournée. Grande tavolata.

– Andersen? Il tema per il nostro nuovo spettacolo? Hans Christian Andersen?

Il mio primo pensiero è: famiglia Andersen, secondo piano, a destra. Nella testa di ognuno di noi debbono essere successe molte cose allo stesso tempo.

Eugenio dà numerose ragioni per questa scelta, motivandole con le opere e la biografia di Andersen. È il 24 novembre 2001.

Già da tempo avevamo fissato i periodi di preparazione per lo spettacolo nel nostro calendario di attività. Adesso si riempiono di due nuovi compiti. Primo compito: ognuno doveva preparare un'ora di «materiali personali» con una struttura drammaturgica. Dovremo inventare, creare, costruire, imitare e apprendere successioni di azioni, testi, canti, danze e musiche, trovare oggetti scenici e costumi, organizzare lo spazio scenico, e mettere il tutto insieme in episodi separati o con una logica coerente in relazione al tema. Un lavoro individuale dove potremo servirci di un altro collega in alcune situazioni. Per esempio, suonare la musica per una canzone o una danza, o aiutare a eseguire compiti tecnici. Se si dovranno portare luci delicate dietro le ali di ragnatela del costume, si potrà far ricorso a uno o anche due dei compagni. Ma il punto di partenza è un solitario lavoro personale. Un lavoro che esige un forte bisogno di creare, e una voglia di avanzare, evolversi, scoprire nuovi aspetti del mestiere, sorprendere gli altri attori e il regista – per l'ennesima volta.

Al di là della voglia e del bisogno, un lavoro del genere esige una grande autodisciplina. Ci eravamo dati abbastanza tempo, e stabilito diversi e lunghi periodi di lavoro. Ma in mezzo a quel fuoco di artificio di fantasie, sogni e definizioni che H.C.

Andersen aveva messo in moto, so che molti già vedevano se stessi battere la testa contro il muro. Il muro dell'abitudine. Il muro della pigrizia. Il muro dei cliché. Il muro della solitudine.

Credo che l'altro compito ci affascinò di più: tutti dovevano mettere in scena una fiaba di Andersen con i colleghi come attori, a noi decidere come. Il risultato non doveva durare più di venti minuti, ma questa non era una regola ferrea.

Eugenio lo disse senza peli sulla lingua: «Lavorerò solo con quello che porterete. Deciderà la sorte dello spettacolo e quindi anche del nostro futuro. Voglio ricevere».

Fu un'esperienza sorprendente imbarcarsi nel mondo di Andersen, nei suoi testi e nelle biografie. Completamente diverso da quello che m'ero immaginato. Nonostante il mio zelo, all'inizio mi addormentavo, quando leggevo di lui. Se ero affascinato, lo ero più per il modo di raccontare del biografo che per la vita che esponeva. Tutto era ovvio, compreso le ambiguità e gli interrogativi. Solo di tanto in tanto potevo reagire, a favore o contro. Passava troppo tempo prima che potessi incontrare qualcosa che non afferravo, che destasse la mia curiosità o fantasia, che riflettesse o ritorcesse altre realtà, altre speranze, degradazioni, sogni e rabbia. Ho bisogno di specchi danneggiati dall'umidità e dalla ruggine. Qui tutto era levigato. Alcuni dei colleghi erano nelle stesse condizioni. Ma non tutti. Alcuni saltarono a bordo di questo universo e si inoltrarono immediatamente in un viaggio di scoperta. Altri si piazzarono sul molo nella speranza che attraccasse una nave sulla quale salire come passeggeri clandestini.

Era diverso con le fiabe. La maggior parte di noi aveva le sue favorite, ben prima che ci rendessimo conto della molteplicità dei significati nascosti. Ma quando ho cercato di mandarle giù in un boccone, è finita male. La verbosità e le continue ripetizioni si arenavano nel bel mezzo degli occhi. Ancora una volta, mi addormentavo.

Nelle favole vi era qualcosa che non comprendevo. Ho cominciato, allora, a inventare «il tono di lettura» di Andersen. Immaginavo le inflessioni, le sottolineature e i ritmi che dispiegava per i diversi pubblici ai quali raccontava. Vi era una grande differenza nel «giocare» con le parole, a seconda che si trovasse di fronte a delle dame in un salotto raffinato, oppure a delle donne di un villaggio; se raccontava ai bambini dei ricchi o a quelli della strada. L'età e la provenienza sociale del pubblico cambiavano la favola, pur non cambiando il testo. Frasi che sembravano univoche acquistarono altri significati, e «se cambiavo pubblico» si modificava anche il significato.

Dicembre 2002: Eugenio ha ingaggiato Augusto Omolú. Parteciperà al nuovo spettacolo. Augusto è danzatore e brasiliano. Per molti anni abbiamo collaborato con lui all'ISTA (International School of Theatre Anthropology) e fatto insieme degli spettacoli. Lì utilizzava soprattutto la sua esperienza di ballerino. Adesso dovrà essere attore. È da molto che non scorre sangue nuovo, nell'Odin Teatret. È buono se si scuotono le sedimentate dinamiche del nostro pollaio. Non è neanche male che giunga qualcuno che sappia ancora usare il corpo senza dover fare uno slalom tra punti deboli e vulnerabili (parlo di cose pratiche come ginocchia, nuca, anche e schiene).

Abbiamo abbastanza tempo, ma il tempo scorre veloce e lentissimo. Le tournée con i vecchi spettacoli e le faccende pratiche al teatro divorano il tempo con piacere e appetito.

«Andersen» va avanti con una tale inerzia che sono preso dal panico. Mi rallegro a ritrovare il piacere del lavoro, delle sfide, della libertà senza censure nei pensieri e nelle azioni che creano un ramo dopo l'altro. Rami che bisogna potare col tempo, ma prima bisogna farli crescere. È quando Eugenio si mette in ginocchio e comincia a estirpare le erbacce che riconosciamo le pregiate pianticelle che stanno germogliando, quelle che appartengono al giardino dello spettacolo. Sì, mi rallegro pensando al piacere di arare, seminare e vedere germogliare. Ma non sono in grado di trovare semi, non trovo niente con cui cimentarmi o che mi metta in grado di sposare diversi mondi e vedere venirne fuori ammalianti, belli o disgustosi bastardi.

La vanità occupa un gran posto nella maggioranza degli esseri umani. Può veramente chiamarsi umana.

Durante le prove avviene un'evidente ripartizione dei compiti, anche tra attori e regista. Secondo il nostro modo di lavorare, Eugenio segue a lungo le azioni, i canti, le musiche e le cornici di azioni che noi attori proponiamo. Le vede e le rivede. Le scruta per impararle a memoria, per percepire i nessi con il tema dello spettacolo, per capire se ci siano punti per congiungere parti disparate ed estrarre un significato diverso o molteplice. Molteplice perché le molteplici memorie degli spettatori sono attive allo stesso tempo. Che effetto farà quell'inno nuziale, se cantato nel bel mezzo di un funerale? Osserva le nostre proposte per intuire come fonderle con i suoi bisogni.

Dopo molto tempo, comincia a cambiare gradualmente. Collega singoli elementi in modo nuovo, inserisce frammenti dei nostri materiali personali, taglia, costruisce legami, include testi o azioni che aiutano lo spettatore a seguire una logica, oppure elimina quello che porta troppo fuori strada. Lavora sul guscio della storia, le fondamenta drammaturgiche, la struttura portante. Gli vengono nuove idee, si pone nuove domande. In questo periodo non lavora troppo con l'attore. Lo può fare in alcune scene o frammenti che «ha compreso», prova nuovi modi di eseguire le azioni, reperisce nuovi testi, oggetti scenici, saggia nuove canzoni. È un periodo aperto. Eugenio ci fa posto. Noi gli facciamo posto.

Poi impiega sempre più tempo sui dettagli. I dettagli della storia e i dettagli dell'attore. È un periodo di vulnerabilità che esige fiducia e disponibilità per porgere l'orecchio e ricevere. Qui è meglio che crollino i muri delle difese. Non che intercorrano critiche e deprezzamenti tra di noi. Siamo intenti ai compiti del nostro lavoro. C'è una modulazione comune, un miglioramento e una lotta per spogliarci dei nostri cliché e manierismi, sia quelli personali che quelli dell'intero gruppo.

È proprio in questo periodo che il diavolo della vanità fa capolino. Le correzioni vengono prese come critiche, i tagli delle azioni e del testo come incomprensione. Se non si è capaci di risolvere un compito tecnico – cadere da una sedia senza che questa si rovesci – ci si sente inadeguati. In passato avremmo utilizzato giorni o settimane per trovare la soluzione. Si instaura facilmente un'atmosfera di rifiuto e difesa che non apporta niente, che frena la corrente del fiume principale, quello in cui stanno convergendo gli altri affluenti come un delta all'inverso. Dappertutto inondazioni o deserto.

In situazioni di questo tipo, Eugenio si blocca. La sua capacità di improvvisare viene meno, si spegne ogni voglia di lavorare. Lo stesso avviene con noi, diventiamo meccanici, agiamo ma pensiamo ad altro.

Conosciamo questo pericolo – il diavolo della vanità – per esperienza. Lo abbiamo incontrato e ci sforziamo d’evitarlo. Probabilmente è questo il motivo per cui Eugenio, in una riunione fatta molto prima di lavorare di nuovo insieme, prese il toro per le corna. Già alcuni di noi avevano accennato a questo problema. Adesso se ne parlò direttamente, in prima persona. Si fecero scoppiare bubboni con bisturi non sempre affilati. I compagni erano irritati, feriti, stanchi, arrabbiati. Probabilmente perché il tono era stato duro. Io ero esausto e triste, quasi contento, in ogni caso ottimista. Era stata una manovra di salvataggio in mare agitato, prima di varare la nave.

Negli ultimi trentacinque anni non ho mai cercato di immaginare cosa avrei fatto se non avessi continuato all’Odin Teatret. Eppure ho sempre riflettuto a lungo prima di decidere se partecipare a un nuovo spettacolo. Fatta la scelta, non ho mai dubitato che l’avrei mantenuta. Per la prima volta avevo delle riserve. Durante una delle riunioni seguenti, necessarie per pulire il pus dalle ferite, volli sapere chi era ancora disposto a partecipare. Io lo ero, a condizione di *lavorare insieme*. Volevo avere un’aiuola di sabbia per costruire insieme un castello di sabbia. Vi è posto per tutti, ognuno può costruire la sua torre nello stile che vuole, purché si integri al castello. Ma non c’è posto per chi piscia negli angoli e appesta i materiali da costruzione per se stesso e gli altri. Se questo avviene, sbarco. Sento il bisogno di rispettare le persone con le quali lavoro.

I limiti di tempo stabiliti stavano per spirare. Non riuscivo a decidermi e iniziare la mia «scena». I miei pensieri si mordevano la coda come una ruota della fortuna la cui freccia attraversa frammenti di una favola dietro l’altra per fermarsi alla fine su una qualsiasi. Non mi andava di lavorare con frammenti. Col tempo, tutto sarebbe stato suddiviso e rimontato, volevo cominciare da una storia completa. Un giorno sono riuscito a fare un passo indietro e a vedere a distanza la ruota della fortuna e i frammenti. Debbo ammettere che la maggior parte provenivano da *L’estremo giorno*, una favola che mi aveva profondamente irritato. Mostra «l’Animale che vive in ogni essere umano», mostra un «giusto» sul letto di morte, chi sia stato veramente: un uomo come tanti altri. Fino a qui, nessun problema. Ma la parte finale, la descrizione dello splendore celeste e del modo in cui lo incontreremo, è altrettanto assolutista di quello contro cui Andersen scrive.

Non riesco a scoprire a chi Andersen racconti questa favola. A qualcuno che vuole soddisfare? Vuole attaccare una persona precisa? Nessuna ironia o ambiguità per tutto il finale. Erano solo parole che una dopo l’altra uscivano dalla penna? Immaginava una tale capacità di lettura nel suo lettore da sparare con un fucile a pallini contro tutte le sette? Oppure era questo il suo credo fondamentale? Debbo domandare agli esperti.

Nonostante continuasse a irritarmi – o forse proprio per questo – scelsi questa storia come intelaiatura per il lavoro da svolgere da solo.

All’Odin Teatret abbiamo tre ampie sale di lavoro e una più piccola, ma vi sono molti altri posti dove si può chiudere la porta e lavorare indisturbati se non si ha bisogno di troppo spazio. Tutte le sale sono occupate per l’intera giornata. Un manto di segretezza copre tutto. Tutti hanno trovato dettagli: costumi, oggetti scenici o soluzioni scenografiche con cui sorprendere gli altri quando mostreranno il lavoro.

Altri si sentono senza risorse, alla lettera. Debbono modellare e mettere insieme da soli quello che li ha occupati per gli ultimi diciotto mesi, senza quello specchio, quel

partner con cui dialogare – il regista. E senza quel senso che affiora con gli altri attori quando quello che fai e dici si trasforma in parte di una storia più grande, in azione e reazione a qualcosa di visibile. Quello che stiamo preparando non ha bisogno di avere la logica di uno spettacolo, può essere sfilacciato, ma deve racchiudere già lo spettacolo, inclusa la vulnerabilità – i momenti senza guscio quando non ci nascondiamo dietro la nostra abilità. Si possono raggiungere da soli?

Altri stanno bene, hanno fiducia in quello che hanno escogitato e su cui si danno da fare. Tutti sono nervosi. Alcuni dei «senza risorse» chiedono aiuto a un collega o a un assistente alla regia.

Eugenio ha quasi sempre avuto un assistente alla regia quando preparava uno spettacolo. Spesso uno studente di drammaturgia o di teatro, oppure un giovane regista. È una persona che osserva il processo di lavoro, propone soluzioni sceniche, aiuta gli attori a scoprire come eseguire una particolare azione o maneggiare un oggetto scenico. È soprattutto qualcuno con cui Eugenio parla molto fuori dalla sala di lavoro, spiega cosa pensa, perché lavora in un modo con un attore e diversamente con un altro, perché non punta direttamente all'obiettivo. È l'introduzione alla pratica di un mestiere in situazione reale con tutte le sue crisi e dubbi.

Ai vecchi tempi, il ruolo dell'assistente regista non aveva un significato pratico per gli attori, ma questa situazione si è modificata negli ultimi anni, parallelamente ai mutamenti nella maniera di lavorare di Eugenio. Oggi abbiamo tre assistenti registi con differenti esperienze. Tengono ordine in quello che è successo nel corso di una prova in cui Eugenio reagisce, improvvisa, taglia e aggiunge testi e azioni, e ci fa improvvisare. Se dovessimo fermarci per annotare ogni cambiamento di cui domani dovremo ricordarci – come facevamo ai vecchi tempi – non andremmo molto lontano, e la maniera di lavorare che Eugenio ha sviluppato negli ultimi anni non funzionerebbe affatto. I tre assistenti, ognuno con proprie esperienze registiche, musicali e linguistiche, reagiscono con disponibilità se un attore chiede aiuto. Tre persone tra cinquanta e ventiquattro anni che hanno scelto di correre questa maratona con noi. Al tempo stesso, una di loro sta concludendo un dottorato, un altro deve curare e dirigere il suo gruppo teatrale e la terza si propone di portare a termine i suoi studi.

Dobbiamo mettere in scena la favola che ogni attore ha scelto. Tiriamo a sorte. Frans e Tage sono disposti a essere i primi, sono pronti da tempo. A Roberta e Jan viene concesso di farlo alla fine, durante gli ultimi mesi hanno finito lo spettacolo *Sale* con Eugenio e non hanno avuto molto tempo per prepararsi. Ma gli altri vogliono affrontare il fuoco il più tardi possibile, hanno bisogno ancora di tempo. Penso che quasi tutti hanno idee ben chiare circa quello che vogliono fare, l'incubo è come organizzarlo in modo da prepararlo con i compagni in due giorni. E questi due giorni sono diventati solo due volte quattro ore, perché tutti, al mattino, desiderano lavorare sui propri materiali individuali.

Io quello che dobbiamo presentare lo penso come uno schizzo, la stesura di uno scenario o l'abbozzo di un'azione nello spazio. Tutto deve essere chiaro nella testa del «regista», bisogna avere sogni e lavoro al tavolino alle spalle, e soluzioni tecniche pronte. Un modo di lavorare che è esattamente il contrario del nostro solito. Niente labirinti, niente sorprese, minime possibilità di improvvisare per gli attori – dritti al traguardo.

Scoprirò che alcuni di noi avevano pensato il contrario: semplici regole del gioco, oggetti scenici accuratamente selezionati (un grande letto, un lunghissimo telo azzurro),

frammenti o una favola intera, eventualmente mischiati a episodi e informazioni biografiche. Il resto è nelle mani degli attori. Si dedicano a migliorare la struttura fino all'ultimo momento a disposizione. Alcuni mescolano i due modi: hanno le idee chiare su alcune parti della scena, e in altre confidano in quello che gli attori possono tirar fuori.

Ho estratto un buon numero. Ho ancora un po' di tempo. Comincia un periodo di fervore. Siamo a gennaio del 2003 e i fuochi d'artificio di capodanno continuano nella sala di lavoro. Ognuno di noi ha un suo modo di risolvere il compito, dal sogno di realizzare in otto ore uno spettacolo dal raffinato montaggio, a quello di limitarsi all'illustrazione del testo. Un fattore rimane sempre costante in tutte le situazioni: gli attori fanno il possibile per esaudire i desideri dei registi, vengono con proposte quando ne sono pregati, attendono se è quello che si chiede loro, sono concentrati. Tutti sanno che «domani tocca a me» o «mi hanno aiutato come hanno potuto». Cercano di ascoltare invece di immergersi nei propri pensieri.

Dopo alcuni giorni, prendo una decisione. No, non è vero. Fu un'idea – un'immagine – che decise per me. La luce. Quella favola – *L'estremo giorno* – che col tempo conoscevo più di tutte le altre, che per più ore al giorno turbinava nella mia testa, e con la quale lavoravo da solo ogni giorno, contiene una frase: *Ma la Luce che eruppe era così abbagliante, così penetrante che l'Anima si tirò indietro come davanti a una spada sguainata*. La luce celeste doveva essere il tagliente fascio luminoso di una lampada d'interrogatorio. Il graduale e cinico cedimento del prigioniero. Il finale era una militante fiaccolata di giusti, incappucciati contro il Buio. Il resto era tutto nel testo. Avevo deciso da tempo che la scena si sarebbe svolta in un ospizio di vecchi, qualsiasi favola avessi scelto. Era una delle idee che erano state ventilate nella prima riunione nell'ufficio di Eugenio, ma non c'era stato né tempo né voglia per svilupparla. Del resto, nessuno di noi aveva lavorato in un ospizio di vecchi.

Nessuno di noi è particolarmente bravo a interpretare o recitare con un foglio in mano. Ci aggrappiamo alle nostre care abitudini, ripetiamo quello che conosciamo, imbarazzati, sentendoci esattamente quello che siamo in simili frangenti: un branco di dilettanti. Ma ci abituiamo, appendemmo pian piano le nostre inibizioni agli attaccapanni del guardaroba e ci trasformammo in un branco di «allegri» dilettanti che dovevano mostrare nove differenti scene che, una dopo l'altra, duravano quattro ore. Anche i cambi da una scena all'altra prendevano tempo.

Siamo in ritardo. In realtà abbiamo tutto il tempo che vogliamo, ma dobbiamo rispettare degli appuntamenti. Uno di questi era con Nando. Ferdinando Taviani, professore di università in Italia, è stato sin dai primi anni Settanta il più stretto collaboratore drammaturgico di Eugenio, qualcuno su cui provare le idee e da cui ricevere delle idee. Se il regista è il primo spettatore dell'attore, Nando è il primo di Eugenio. È anche uno che aiuta a tessere i fili, a valutarli, saggiarli per controllare che tengano. Allo stesso tempo è il più sicuro collaboratore della maggior parte degli attori, una persona con la quale elaborare dubbi, sviluppare idee, giocare con pensieri assurdi fino a quando atterrano come semplici ed evidenti farfalle.

Eugenio era stato in viaggio mentre noi preparavamo le nostre regie. Era tornato da tempo. Era stata decisa la data dell'arrivo di Nando e quanto tempo si sarebbe fermato. Nel corso di quei giorni avremmo dovuto mostrare – e vedere – tutto. Una, massimo due presentazioni di materiali individuali al mattino, e due favole nel resto della giornata. Ci

voleva tempo a sistemare lo spazio scenico e mettere le luci per ogni proposta. Dovevamo anche rammentare cosa fare. Quello che avevamo preparato nel corso di otto ore, tre settimane fa, è annegato nella preparazione delle otto scene successive.

Naturalmente, quello che avevamo allestito per le favole non includeva un accurato lavoro di attore. Lo contengono, invece, parte dei materiali preparati individualmente. Qui ci sono anche idee per la scenografia, i costumi e gli oggetti scenici, ma soprattutto c'è la forza di impatto dell'attore.

Non mi viene data spesso la possibilità di sedermi come spettatore e vedere quello che gli altri compagni fanno sulla scena. È quasi contro le leggi della natura che – dopo tanti anni insieme – possano ancora sorprendermi, divertirmi o toccarmi. Ma ci sono riusciti, uno dopo l'altro. È meno sorprendente che mi possano ancora irritare.

Poi ci sono le marionette. Ben due, Julia e Kai, ognuno con la sua. Non ricordo marionette nei nostri spettacoli. Mi chiedo se prenderanno parte a questo spettacolo, se Eugenio, senza costruire annessi, troverà posto per loro nella storia da comporre con l'ammasso di elementi da costruzione che abbiamo apprestato.

Abbiamo mostrato tutto, almeno dieci ore di materiali fissati. In teatro l'atmosfera è lieve. Siamo sollevati. Sollevati dal peso di lavorare da soli. La prima fase è passata. Adesso possiamo cominciare insieme. Insieme a Eugenio, che fino adesso si è tenuto indietro. Aveva detto che avrebbe lavorato solo con quello che avrebbe ricevuto da noi. Qui ha di che cominciare. E invece, no.

Prima, due degli assistenti registi ricevono il compito di mettere in scena anche loro una favola. Dopo, debbono fare un loro montaggio, stabilire la successione di tutte le nostre e le loro scene. Un lavoro immane per organizzare i cambi di scena. Ognuno di noi aveva un suo modo di organizzare lo spazio. Altare, forche, due differenti giacigli, tre letti di morte, un fiume, un tronco d'albero cavo, un sipario di tulle che attraversava la sala, una corda con panni appesi come a Napoli, muri di ritagli di carta, leggi sistemati come un'orchestra classica, un teatro di marionette, un falò, torri di sorveglianza, un mare in tempesta, tavoli e sedie, il portale di una chiesa. Il tutto era costruito con molta fantasia e materiali semplici. Poi c'erano le maschere e le catene per la danza degli schiavi, la Bibbia e la barchetta di carta, il soldatino di piombo e i cuori, le scarpette rosse e il pane, stoffe d'oro, d'argento e di rame. In poche parole: svariate casse di oggetti scenici.

Sistemiamo degli appendiabiti per i costumi nei quattro angoli della sala, gli oggetti sono disposti dove si può prenderli facilmente. Sì, perché molti avevano anche delle chiare proposte di costumi. Era addirittura più difficile ricordare il costume da mettersi che le azioni da eseguire in una scena. Tunica da pastore protestante o pigiama, completo bianco e panama o smoking nero con cilindro. Il problema durò a lungo. Spesso si sentiva: «Oh, cazzo!», e si vedeva un attore col costume di un'altra scena. Abbiamo appeso sui muri grandi fogli di carta con sopra scritto la successione delle scene. Non riuscivamo a ricordare la successione, per noi era poco logica. A ogni modo, molto singolare. Non riuscivamo a capire perché gli assistenti avessero scelto quelle successioni. Forse il problema sarebbe stato lo stesso se uno degli attori avesse determinato l'ordine. Ma presumo che con gli anni abbiamo elaborato un senso comune per intravedere le possibilità di sviluppo drammatico partendo dai materiali a disposizione. Lasciar scegliere gli assistenti ci aiutò a rompere uno dei nostri

automatismi, così come avevano fatto le favole. Ci confrontavamo con uno schema evolutivo al quale non eravamo abituati.

Presentammo i due differenti montaggi. Eugenio chiese agli attori di sceglierne uno. Lo facemmo. I cammini del labirinto erano pronti: davanti a noi una serie di problemi. Molto è stato tagliato, molto aggiunto, ma i punti centrali della successione originaria si sono mantenuti fino alla fine delle prove, anche se può essere difficile riconoscerli.

Mostrammo questo montaggio a Thomas Bredsdorff, il nostro secondo collaboratore drammaturgico. Critico letterario e teatrale e professore di letteratura a Copenaghen, uomo del linguaggio che ama la parola e le possibilità delle parole, che conosce le fonti ed è capace di tradurre il suo sapere in storia, e un aneddoto in un racconto che diventa una fonte per un attore in cerca di dettagli. Un analista dai singolari punti di vista che può stimolare la fantasia di Eugenio e aiutarlo a creare gli strati nascosti dello spettacolo – i suoi gangli nervosi e circuiti sanguigni.

Molti pensano che l'Odin Teatret siano le persone che circolano ogni giorno nell'edificio del teatro, ma noi ne siamo solo una parte. Molti altri hanno un rapporto continuo con noi, anche se non ci incontriamo spesso. Sono artigiani, intellettuali, architetti, meccanici, ingegneri, cuochi – quasi tutti i mestieri. Persone la cui competenza professionale, indipendenza, curiosità, calore umano, e capacità di sognare e infrangere gli abiti mentali generano situazioni di contatto e collaborazione. L'Odin Teatret è come un domino visto a prospettiva di volo d'uccello.

Tra questi c'è Luca Ruzza, architetto e scenografo. Aveva collaborato con noi per *Il vangelo di Oxyrhincus*. Ci presenta un modello dello spazio scenico per il nuovo spettacolo. Nessuno ha mai visto una simile arena di teatro. La sua forma ha una morbidezza e una sinuosità che non potrebbe accogliere gladiatori o corride. Non possiede il guizzo del cerchio; i suoi archi, corti e lunghi, sono sensuali. Uno spazio incerto. Soddisfa però il bisogno di Eugenio di modificare rapidamente lo spazio – uno dei mezzi che adopera per influire sui sensi degli spettatori. Per tutto l'anno seguente la struttura è sottoposta a innumerevoli ritocchi, molti dettagli vengono cambiati, rifiniti, quindi scartati e rielaborati di nuovo. La luminosa superficie sparisce, ma la sua forma di base è preservata.

Mentre aspettiamo che la struttura dello spazio scenico sia costruita, la disegniamo sul pavimento e vi installiamo il montaggio delle favole. Ci confrontiamo con nuovi problemi. È il più difficile spazio scenico che mai abbiamo avuto. Gli spettatori possono vedere frontalmente noi attori solo quando siamo in una piccola porzione dello spazio. Non è sufficiente. È uno spazio che esige una buona articolazione – della spina dorsale.

In questa ellissi disegnata sul pavimento con nastri adesivi, Eugenio inizia a lavorare. Tagliare la prima mezz'ora è relativamente facile. Ci sono molte ripetizioni nelle favole di Andersen, così è anche in quello che abbiamo messo in scena.

Oltre alle difficoltà professionali nelle quali incappa ognuno di noi per smantellare il muro della routine che risorge appena lo butti giù, ci sono le solite frustrazioni del tipo «Quanto posto avrò io e i miei materiali in questo spettacolo?». È un'operazione aritmetica semplice. Siamo nove attori e lo spettacolo durerà al massimo settanta-ottanta minuti. Fa male ogni volta che la forbice taglia, anche se sappiamo che è lì per questo.

Il materiale rimasto è enorme e non posso fare a meno di pensare: «Come se la caverà? Come possiamo trasformarlo?». È come un ragno che ha perso il suo istinto e ha tessuto solo fili verticali a grande distanza l'uno dall'altro. C'è una minima allusione a una scena finale? Evidentemente, anche se solo nella testa di Eugenio. L'idea di una scena o di un'immagine finale sono state spesso uno dei suoi punti di partenza. Di regola si sono modificate, ma erano presenti sin dal primo giorno.

Febbraio 2004, comincia il vero lavoro. Adesso la nostra storia personale, il dolore e la gioia, le speranze, la tentazione di rinunciare e il diritto a non essere schiavo delle convenzioni del tempo incontreranno la lotta di Andersen. I pensieri debbono mutarsi in vita – la nostra. E tutto deve avere un legame con la sua vita e i suoi testi.

E la vecchietta con la sigaretta e il tamburo?

Partecipa anche lei. Ci tiene la mano e dice: «Coraggio, siete giovani. Anche tu sei costretto a continuare a fare quello che sei. E smettiti di pensare che sia l'ultima volta». Gli occhi lampeggiano mentre, minacciosa, solleva il pugno, poi scoppia in uno smisurato sorriso senza denti e ondeggia incitante le anche.

Un nuovo spettacolo si affaccia. A volte sembra uno spettro, con vecchie catene arrugginite, lento e opprimente. A volte un'illuminazione che aleggia leggera come la pelle di pergamena di una mano anziana.

Luca Ruzza, *La vertigine dello sguardo*

Il pulviscolo

Ogni venti anni in Giappone i templi di legno costruiti nel XVI secolo vengono smontati, manutentati e ricostruiti. Gli addetti a questa operazione si tramandano il segreto dalla loro costruzione. Non esistono infatti disegni che ne descrivano la complessa struttura. Il gruppo di lavoro è composto da tre generazioni di uomini. I ragazzi di vent'anni aiutano quelli di quaranta, seguiti da altri di sessanta che ricordano come gli incastri vadano ricomposti. Al prossimo appuntamento i giovani prenderanno il posto degli adulti, e gli adulti quello dei maestri.

Quando Eugenio Barba mi chiamò al telefono per invitarmi a Holstebro erano da poco passati vent'anni dall'ultima volta che avevamo lavorato insieme. Spesi il mio apprendistato di architetto scenografo all'Odin, ma allora, come i giovani giapponesi, nella *pratica* aiutavo i più vecchi. Non *facevo* un granché, *guardavo*. Avevo scelto di seguire l'insieme di *molecole* di cui era composta la struttura dello spettacolo inteso come *materia*. Scrutavo gli straordinari percorsi delle particelle che componevano alla fine quel *qualcosa* chiamato *teatro*, così come da piccolo rimanevo i pomeriggi ad ammirare il pulviscolo contro luce dietro le finestre. Imparai molto presto che lo spazio nel teatro non era definito da pareti solide ma dalla visione dello spettatore.

Lo spazio del teatro si forma nella mente dello spettatore.

Uno spazio può diventare chiuso o aprirsi senza dovervi collocare alcun elemento che lo delimiti. L'energia dell'attore è in grado di evocare profondità, sfondi e colori così

come la voce può ampliare o restringerne la percezione. La materia con cui mi misuravo, e che nel tempo ho imparato a maneggiare alla stregua di un *artigiano*, è fatta anche di corpuscoli invisibili. Lucrezio, il poeta della concretezza fisica, per prima cosa ci ricorda che il vuoto è altrettanto *concreto* che i corpi solidi. La sua più grande preoccupazione nel *De rerum natura* sembra quella di evitare che il peso della materia ci schiacci. La mia attrazione per il vuoto forse iniziò proprio in quegli anni. Solo più tardi iniziai a *costruire* spazi per il teatro studiando i segreti della struttura e dell'architettura teatrale.

Lo spazio de «Il sogno di Andersen» e il valore dell'instabilità

L'Odin ha sempre scelto nei suoi spettacoli di rompere la convenzione della prospettiva centrale, della scena frontale, per ritrovare di volta in volta un luogo «adatto» all'azione. Per me era importante in quel momento ri-definire con Eugenio una grammatica che non fosse legata alla nostra conoscenza precedente al momento in cui ci eravamo lasciati anni prima, al fine di *garantire* una condizione di assoluta libertà compositiva.

Eugenio non pensava a una forma dello spazio predeterminata. Da un suo schizzo su un pezzetto di carta ebbi l'impressione che fosse interessato all'individuazione di una struttura che lo potesse aiutare a orientare la condizione percettiva dello spettatore.

Immaginammo allora che lo spazio del *Sogno di Andersen* avrebbe dovuto creare una condizione di instabilità nello sguardo attraverso la costruzione di prospettive continuamente cangianti. Una instabilità da trasferire allo spettatore con l'intenzione di coinvolgerlo in un processo di *perdita e recupero*.

Mi misi dunque al lavoro. Sapevo che non avrei ridisegnato il medesimo spazio che l'Odin aveva già utilizzato negli ultimi spettacoli, anche Eugenio dava un impulso a un cambiamento. Decisi di perseguire questo «vuoto» davanti al quale mi trovavo e con cui dovevo confrontarmi. Vuoto era lo spazio che precedeva l'azione. Lo stesso vuoto sarebbe diventato struttura, forma e contenuto per questa messa in scena.

In questo caso, avremmo sperimentato uno spazio precedente all'azione. Eugenio mi parlò allora di un'installazione di Trondur Patursson vista al Museo d'Arte di Silkeborg. Un container rivestito all'interno di specchi creava un disorientamento, una vertigine simile a ciò che stavamo cercando. Silkeborg si trova a un paio d'ore da Holstebro. Prendemmo la macchina e partimmo immediatamente.

Il riflettersi all'infinito negli specchi, e l'esserne al tempo stesso parte, creava un'alterazione mentale e fisica. Mi chiese se avessi potuto riproporre e ricostruire quella condizione. Più tardi in un disegno di Piero della Francesca, nel *De Perspectiva Pingendi*, osservai la sezione orizzontale della testa umana divisa in partizioni. Mi apparve una straordinaria assonanza formale e concettuale con il possibile spazio che andava man mano definendosi per *Il sogno di Andersen*. Lo schizzo di Eugenio assomigliava alla sezione cava di una testa umana. Vi ritrovai i fori delle orecchie, degli occhi, la protuberanza del naso, e questa somiglianza mi dette una indicazione precisa: definire un volume che, come l'esoscheletro dello scorpione, contenga e separi al tempo stesso dall'esterno. Un volume in grado di accogliere, proteggere e sedurre.

Uno sguardo obliquo

Sulle tracce di un incantamento della mia infanzia, tornai dopo tanto tempo alla chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane a Roma disegnata dal Borromini. Trovai nella *geometria* della geniale struttura borrominiana quel senso di vertigine che avevo provato un tempo. Immaginali di rovesciare la cupola, e questo sarebbe diventato il contenitore/tribuna. Sapevo che la partitura musicale del *Sogno di Andersen* avrebbe avuto un ruolo fondamentale e questo *volume* avrebbe funzionato come cassa di risonanza. Gli spettatori seduti come dentro a un violino avrebbero percepito perfettamente, da ogni punto, ogni minimo sussurro.

Tornato a Holstebro disegnai a terra, nella sala di lavoro, la pianta del San Carlo. Delimitammo l'ovale con una fila di sedie e le azioni degli attori si confrontarono con questo spazio. Ci accorgemmo che quello spazio non contemplava un unico punto di vista. Infinite fughe prospettiche *deformavano* il percorso dello sguardo. Come se lo sguardo, altrimenti retto, fosse in grado di seguire la curvatura della forma. Uno sguardo obliquo. Decidemmo di seguire questa de-formazione e trasformarla in struttura.

La cupola rovesciata assomigliava a un teatro anatomico. L'idea di alzare i parapetti in modo da renderla in grado di accogliere immagini *anamorfiche* venne fuori più tardi. *Anamorfosi* è una parola che appare nel Seicento e designa una certa specie di «depravazioni ottiche» fondate sui giochi della riflessione e della prospettiva. Si trattava di immagini distorte mostruose e indecifrabili che, viste da un determinato punto o riflesse per mezzo di specchi, si ricompongono e svelano figure a prima vista non percepibili.

Kai Bredholt importò nelle improvvisazioni un piccolo proiettore di diapositive. Vi proiettava quei ritagli di carta con cui H.C. Andersen raccontava le sue storie. Assomigliava a una lanterna magica per far addormentare i bambini la notte. Il teatro anatomico si trasformò allora in un gigantesco caleidoscopio.

La struttura de *Il sogno di Andersen* è compresa tra due specchi. Uno collocato sopra la testa degli spettatori, l'altro a terra. Come tra il cielo e il mare, gli spettatori siedono nella stiva di un teatro anatomico «galleggiante» nella visione costantemente modificata dalla riflessione.

Come nelle fiabe di Andersen, figure realistiche, deformate e contorte affiorano da un universo oscuro, prendono possesso dello spazio e diventano mostri che si combinano con le azioni e la partitura degli attori, con la luce, con la musica e la struttura spaziale. Lo spirito narrativo induce un processo visionario nello spettatore. Può sembrare che essi siano in contraddizione.

Ma interviene un terzo elemento: il genio deformatore. È lui che è riuscito a farli collaborare.

Kai Bredholt, *Molti strati di carta incollati*

– *Faceva un freddo tremendo.*

Respira pesantemente (piccolo impulso nella schiena che risale fino alla nuca e al petto). Si prepara a parlare, muove la mano sulla faccia, dalla fronte verso il basso. Alza la testa e si guarda intorno.

– *Faceva un freddo tremendo. Nевичava.*

Guarda in alto, afferra un fiocco di neve e lo studia.

– *Una povera bambina camminava nel freddo...*

Gira lentamente la testa, la osserva mentre passa.

– *... a piedi nudi.*

Guarda le scarpe.

– *I piedi della bambina erano rossi e lividi per il freddo.*

Per due volte torna a guardare i piedi della bambina e annuisce.

Si chiama Andersen. È alto 140 cm. La sua testa è fatta di molti strati di carta incollati. Ha occhi azzurri, di vetro. I capelli sono scuri e gli arrivano alle spalle: una parrucca che copre la manopola dietro la nuca. Ora conosco ogni sua più piccola parte, i dettagli più minuscoli. Danio Manfredini, a Milano, ha creato il volto, le mani e il corpo. Io ho fatto e rifatto tutte le articolazioni. Volevo che fosse in grado di eseguire ogni movimento possibile.

Ora parla, ha una voce: canta, grida, esegue rap e sussurra. Ogni giorno apprende qualcosa di nuovo: un impercettibile mutamento nella pronuncia di una parola, un movimento, un nuovo passo, un gesto, un altro modo di guardare. Adesso sa osservare e reagire.

Sta diventando vivo.

– *Sono un poeta.*

Porta la mano alla fronte. Nel linguaggio dei segni significa «poeta». Se il segno viene ripetuto, vuol dire «fiaba».

Debbo insegnargli tutto quello che deve imparare. Vuol dire che anch'io sto apprendendo un linguaggio. Sembra proprio che, per la prima volta, parlerò in uno spettacolo dell'Odin. Per la prima volta parlerò col mio corpo. I miei impulsi diventano i movimenti della marionetta.

Hans Christian Andersen scrisse favole in cui spesso gli oggetti si animano e parlano. Lo ricordavo. Era quello che mi affascinava da bambino.

Il poeta dette vita e personalità a forbici, fiori, salvadanai, giocattoli e altri oggetti del mondo dei bambini.

Come attore, desideravo che anche a me, come a lui, fosse possibile dare vita e personalità a oggetti apparentemente inanimati. Per questo l'ho introdotto nello spettacolo.

Molti strati di carta, tenuti insieme dalla colla, diventano vivi.

Tutto quello che ho appreso, ora debbo insegnarglielo.

Ogni cosa che apprende, ora l'apprendo anch'io.

Julia Varley, *La sorella di Shahrazad*

Ero seduta al buio in un piccolo cinema di Parigi. Il film era finito. Piangevo senza riuscire a smettere. *Porte chiuse*, un film egiziano, raccontava la storia di una donna che vive sola con il figlio adolescente nel Cairo di oggi. Durante lo svolgersi del film il rapporto fra madre e figlio si trasformava da amichevole complicità in disperata diffidenza. Alla fine il figlio ammazza la madre a coltellate. Non sopportava l'idea che lei visitasse un uomo, comportamento inammissibile secondo l'ideologia religiosa a cui si era avvicinato per placare le sue ansie di adolescente. Mentre passavano i titoli di coda del film pensavo che troppe donne sono sottomesse a simili tragedie. Piangevo per un senso di impotenza di fronte a un problema molto più grande di me.

Già da quando avevo visto delle donne arabe molto truccate sotto il loro chador in un negozio a Milano, e dopo una tournée a Istanbul, la complessa problematica delle donne velate mi affascinava. Volevo affrontare questo tema in uno spettacolo. Avevo comprato e indossato un chador per poi sentire un'immensa sensualità nel momento di liberare e sciogliere i miei capelli. Alla fine di una vacanza mostrai a Eugenio Barba *Fil di voce*, un montaggio di materiali basato su canzoni che parlavano di donne da tutto il mondo. Usavo un chador nero, una maschera, un vestito arabo bianco e uno rosso, dei gomitoli di filo dorato, una finestra con fitte grate di legno intarsiato e un arcolaio. Eugenio mi chiese: «Perché indossi un vestito arabo?». Si dette la risposta da solo: «Forse sei la sorella di Shahrazad...». Mi misi alla ricerca di un racconto: la storia di una donna araba contemporanea.

Arrivò l'11 settembre 2001. Accantonai il lavoro fatto. Qualsiasi cosa dicessi o facessi, l'interpretazione non era più libera dai preconcetti dettati dalla situazione di conflitto instaurata. Era diventato difficile difendere dei semplici diritti delle donne senza che questa presa di posizione corrispondesse a critiche di scelte religiose o culturali.

Durante una sessione dell'Università del Teatro Eurasiano a Scilla nel 2002, lo scultore Fabio Butera mostrò una marionetta di cui stava perfezionando la costruzione. La marionetta aveva un viso avvenente e una affascinante semplicità di movimenti. Andando alla ricerca di direzioni imprevedute che fossero rottura e continuità con le abitudini e l'esperienza degli spettacoli precedenti, Eugenio chiese a Fabio di costruire per me una marionetta che potesse essere una replica in miniatura dei miei personaggi di Doña Musica, con i suoi lunghi capelli bianchi, e di Mr. Peanut, con la sua testa a teschio. La nuova marionetta avrebbe dovuto anche conservare il viso bello, dolce e giovane, simile al modello originale. Non sapevo se mi sarebbe interessato lavorare con una marionetta, ma non dissi nulla. È bello che il regista si impegni a cercare ispirazione per i suoi attori.

Quando ricevetti la marionetta con le tre teste intercambiabili pensai al quadro di Edvard Munch *Le stagioni* che era stato uno dei punti di partenza per lo spettacolo *Il castello di Holstebro*. Il quadro mostrava una giovane fanciulla in bianco, una donna matura con un vestito rosso e una vecchia abbigliata di nero.

Per *Il sogno di Andersen*, tutti gli attori dovevano preparare un'ora di «materiali» (scene, sequenze di azioni, testi, canzoni) e scegliere un racconto di Hans Christian Andersen da mettere in scena. In una riunione nella primavera del 2001, Eugenio aveva parlato di ulteriori temi da seguire: l'Africa (un continente poco conosciuto dall'Odin Teatret), una casa di vecchi e i suoi abitanti, le rotte degli schiavi e le oasi di cultura che avevano generato – il jazz, i blues o la samba. Eugenio aveva ribadito il suo bisogno di

regista di partiture fisiche da modellare, tagliare e montare con la qualità che viene dalla ripetizione e da radici che affondano in una motivazione profonda dell'attore. Aveva descritto la piccola fiammiferaia della fiaba di Andersen vestita da giovane palestinese.

Soha era cresciuta nei campi profughi palestinesi in Libano. La conobbi a maggio del 2002 al Festival Voix de Femmes organizzato da Brigitte Kaquet in Belgio. Vi ero andata per mettere in scena un intervento di madri, sorelle e mogli di *desaparecidos*. Soha aveva passato dieci anni di prigionia in totale isolamento dopo aver sparato a un comandante delle milizie libanesi al servizio dell'esercito israeliano. Non era riuscita nel suo intento di ucciderlo. Aveva ancora l'aspetto giovanile mentre rideva e scherzava, ballava e cantava assieme alle altre «madri» al suono della musica e dei canti di donne venute da paesi africani. Scelsi lei per leggere la dichiarazione redatta nei giorni precedenti, mentre sul palco le «madri» dall'Algeria, dall'Argentina, dal Belgio, dalla Turchia, dall'Iran sfilavano con le fotografie dei loro familiari spariti al collo. Una delle madri portava otto fotografie, un'altra undici. Soha leggeva con una voce calda, spessa, non forte. Alla fine, mentre un canto berbero accoglieva le madri e le guidava in mezzo al pubblico, Soha sorridente disse sottovoce: «Ce la faremo! Cambieremo il mondo!».

Per cominciare a lavorare concretamente per *Il sogno di Andersen*, avevo scelto delle musiche africane e delle cartoline con immagini di vecchi. Avevo comprato la cassetta *Ladies of the Jazz* e le opere complete di Hans Christian Andersen. In sala ballavo liberamente accompagnata dalle musiche africane. Una fra queste aveva provocato movimenti delle braccia e del corpo che mi facevano pensare a una donna che si difendeva da persone che le lanciano pietre. Imparavo blues, canzoni dall'Egitto e dall'Azerbaijan, e ogni giorno fissavo in partitura fisica una delle cartoline e uno dei racconti di Andersen.

Man mano che i giorni, i mesi e poi gli anni passarono, la ripetizione cominciò a far apparire quello che credevo fosse un personaggio: una persona un po' ebete, felice e disperata che avevo intravisto in un programma televisivo sui rifugiati del Kosovo. La guerra era finita e la Danimarca voleva rimandare indietro i profughi nonostante il parere contrario degli assistenti sociali. Sullo schermo vedevo la sofferenza e il dolore apparire in stati emotivi esasperati e senza controllo: mani che gesticolavano frenetiche, risate e lacrime, suoni senza senso ed espressioni forzate del viso.

Avevo passato cinque giorni in Germania con il musicista Michael Vetter a lavorare sull'improvvisazione. Mi muovevo a piedi nudi sui bellissimi tappeti persiani del suo studio. Per trovare variazioni, mentre lavoravo con una sola nota, una sola parola o sillaba, seguivo i disegni del tappeto o il volo degli uccelli fra le cime dei pini fuori dalla finestra. Di ritorno a Holstebro, per tenermi compagnia, comprai un piccolo tappeto persiano. Accucciata su di esso improvvisavo con suoni fatti solo di aria e respiro mentre accendevo e lasciavo spegnere dei fiammiferi, e ricordavo le immagini di fumo di sigaretta che avevo studiato assieme a Michael Vetter. Dogan, il venditore curdo di tappeti di Holstebro, mi regalò un altro tappeto più piccolo, confidandomi con aria da intenditore che solo i tappeti di seta possono volare.

Si avvicinava il giorno di presentare al regista il materiale e cominciai a organizzare lo spazio. Il chador nero e tutti gli oggetti che avevo usato in *Fil di voce* erano in sala con me. Dovevo raggiungere i sessanta minuti richiesti dal regista! Anche la

marionetta con le sue tre teste intercambiabili era nella sala. Ogni tanto mi dedicavo a lei, ma i suoi infiniti problemi tecnici mi stancavano. Dovevo risolvere come far rimanere attaccato alla mia scarpa il sostegno della marionetta, capire come tenere con le sue mani i fiammiferi e accenderli, e come cambiare le teste. Queste difficoltà distoglievano la mia attenzione dal compito essenziale di come far vivere la marionetta, come tenere e manovrare le sue braccia, muovere la testa, usare la particolarità della sua gamba sostegno che poteva piegarsi, come camminare e farla camminare, come sedermi e farla sedere, come alzarmi e farla alzare, come respirare assieme a lei. Preferivo danzare con le musiche africane che mi portavano verso un personaggio, accompagnandomi con suoni ritmici della mia voce.

Un giorno, mentre cercavo di farla volare, si spezzò in due. Sembrava che si fosse rotta. Mi spaventai, ma non era successo niente. L'effetto per un ipotetico spettatore era altrettanto forte e lo sfruttai quando mostrai a Eugenio tutte le possibilità della marionetta. Un altro giorno le misi il chador e la piazzai sul suo sostegno sul piccolo tappeto di seta. I suoi occhi risaltavano contornati dal nero della stoffa del chador e lei prese a parlarmi. Cominciai a rivolgere a lei le azioni e i testi della partitura fissata. Nelle scene e nei testi comincio ad apparire un senso che non avevo cercato. Subitamente la canzone che parlava delle foglie che cadono e del sole che si spegne a settembre e l'esclamazione che malediva dio acquisivano altri significati. Mi resi conto che, per me, la marionetta era diventata Shahrazad. Da quel giorno il chador diventò la motivazione per far ballare la marionetta. Dovevo mostrare e scoprire la sua vita velata, liberarla dalla sua immobilità e trovare la sua voce, svestirla del manto nero e regalarle colore.

Fru Skød è la sarta di Holstebro che mi aiuta a confezionare costumi da quando ha fatto il primo frac per Mr. Peanut nel 1978. Anche lei si è innamorata di Shahrazad. Le ha regalato una spilla e una scatola foderata per tenere i suoi gioielli. Abbiamo preparato il suo nuovo vestito con le stoffe che avevo comperato nel bazar di Damasco, durante una tournée in Siria. In un vicolo dietro la grande moschea un negozio vendeva scialli di lana di cammello tessuti e ricamati a mano da donne palestinesi. Erano molto cari, ma irresistibilmente belli. Ne avevo comperato uno per cucire un mantello a Shahrazad. In Siria ho aggiunto alla mia collezione di musica egiziana e dell'Azerbarjan i canti della libanese Fairouz, e poi ho passato un anno a imparare canzoni in arabo.

Abbigliata come una principessa e tenendo fra le dita una scatola di fiammiferi, Shahrazad mi ha preso per mano per accompagnarmi nel mondo delle fiabe. Il lavoro è cambiato. Tutto il processo di mesi e mesi rimane nascosto mentre mi dedico alla lentezza e a contenere la mia vitalità di attrice nell'energia di un fiore. Sono impegnata a scoprire movimenti minuti, delicati e sfuggenti. Devo far sparire la rottura dei miei passi, la concretezza del mio peso, la tensione delle partiture e delle sequenze per trasformare la relazione delle nostre presenze dissimili in un continuo fluire. Devo capire come muovere lei senza muovermi io, come travasare la mia vita in lei senza trattenerla solo in me.

Eugenio mi chiede di fissare piccole azioni: come Shahrazad tocca, prega, si pettina, saluta, applaude, si sveste, chiama, dice di sì o di no... Ci vogliono ore e giorni per capire. Cerco una voce delicata, come un alito di vento, piazzata un poco più in alto della mia. Una trepida risatina colma le pause necessarie per cambiare posizione alle mani, inclinare il busto oppure farla inginocchiare. La risatina ci nasconde e ci rivela quando incontriamo Andersen, la marionetta animata da Kai.

Mentre scrivo, so che il processo di gestazione e travaso è ancora in atto. Non riesco ad abbandonare del tutto la forza del pavimento su cui appoggio le mie fondamenta di attrice e a volare con Shahrazad, come gli innamorati di Chagall. Durante le prove mi sforzo a guardare attraverso di lei, ovvero a far passare il mio sguardo attraverso i suoi occhi prima di dirigersi nello spazio e conquistare l'attenzione dell'interlocutore. Non sono ancora convincente. Il regista vorrebbe che guardassi solo la marionetta, in modo che lo spettatore veda solo lei, ma mi ribello a questo destino. Non voglio finire velata io dietro a Shahrazad. Debbo scoprire la diversa vita di ognuna di noi due, mentre le sto dietro, sotto o accanto come una sorella. Eugenio ha intravisto questa possibilità una volta dopo che Shahrazad mi ha abbracciato. Allora mi ha chiesto di guardarla come una sorella innamorata. La osservo per imparare dalla sua bellezza e dalla sua poesia, dalla sua civetteria e dalla sua voglia zuzzurellona di giocare. Sono la sorella di Shahrazad e le sto vicino sul tappeto volante. Un velo di nuvole ci protegge mentre in volo raccontiamo osservando da lontano le sconfitte del mondo.

Fabio Butera, *Quello che resta*

Quando tra cento anni non ci saremo più, de *Il sogno di Andersen*, probabilmente, oltre ai documenti scritti e multimediali, resteranno solo pochi oggetti – e le maschere.

Ho visto la selezione degli oggetti scenici, nella sala nera, per la mostra che sarà preparata per i quarant'anni dell'Odin Teatret nell'ottobre del 2004: le maschere, appunto, alcuni costumi e qualche oggetto degli spettacoli passati. E lì ho avuto la sensazione precisa che c'era una profonda differenza tra queste maschere e quelle uscite dal mio atelier. Le maschere usate in uno spettacolo – con i loro segni di usura, le imbottiture aggiunte per evitare che marchino il volto, le tracce di trucco all'interno – riescono a contenere la vita introdotta dallo scultore insieme a quella introdotta in scena dall'attore che le ha animate. Una maschera che ha vissuto in uno spettacolo è sostanzialmente diversa da quella consegnata all'attore all'inizio delle prove. Ha un'altra identità e persino un nuovo nome.

C'è un'intercapedine tra la maschera così come l'ho scolpita e quella che risulta dopo l'uso in scena. Essa si crea appena un attore si cala nella maschera; però non è un evento automatico, bisogna che la maschera sia scolpita in modo tale da essere capace di accogliere l'intercapedine e includere la drammaturgia, diventando un pozzo da cui l'attore e il regista possono estrarre infinite opportunità drammaturgiche.

Il Barone

La mia prima maschera è entrata ne *Il sogno di Andersen* per puro caso. Avevo iniziato a battere una lamina di rame e sono venuti fuori due grandi occhi. Poi ho iniziato a scolpire un pezzo di legno di cipresso, più che altro per provare quel legno che mi era stato regalato. Avevo iniziato senza un'idea precisa, per poi riconoscere una strana maschera che per me evocava quelle del Nô. Dopo averla colorata con la tecnica antica della tempera all'uovo, vi ho applicato sopra gli occhi di rame, smisurati ma con un piccolissimo foro attraverso cui vedere.

Qualche tempo dopo Roberta Carreri mi chiese una maschera per lo spettacolo che stava provando, *Il sogno di Andersen*. Dopo un paio di chiacchierate ci siamo accordati per un misto tra uno stregone e un uccello, una sorta di Medico della Peste con una grande bocca apotropaica. Intanto aveva visto la strana maschera Nô dagli occhi di rame e me la chiese in prestito per lavorarci in attesa che realizzassi quella che avevamo concordato.

Con mia grande sorpresa, assistendo alle prove de *Il sogno di Andersen*, la maschera Nô era stata battezzata «Il Barone» e irrompeva nello spazio con una sfrenata danza e un elegantissimo abito bianco. La maschera realizzata per lo spettacolo, invece, era gelosamente custodita nel camerino di Roberta in attesa di una drammaturgia a venire.

Le maschere di una tribù immaginaria

Durante le prove de *Il sogno di Andersen* vi era una scena (in seguito tagliata via nella sua totalità) in cui gli attori seguivano il ritmo delle danze afro-brasiliane degli Orixá indossando delle maschere stile africano fatte a Cuba per i turisti, di quelle da appendere al muro. Chiaramente le maschere di quel tipo non funzionavano, come probabilmente non lo avrebbero fatto delle maschere autentiche. Ricevetti il compito di realizzarne otto che dessero l'impressione di appartenere a una tribù immaginaria.

Avevo chiesto ad Augusto Omolú di associare un Orixá a ogni attore; inoltre, durante le prove ho fatto alcuni schizzi rapidi per cogliere l'essenza dell'energia di ogni attore. Mi sono quindi messo a cercare tra le maschere tradizionali quelle che potevano meglio di tutte sintetizzare queste due anime. Nel corso delle prove mi aveva colpito Jan Ferslev che, con una lunga maschera, un cappello a cilindro e un grande mantello, dava l'impressione di un gigante. Eugenio Barba propose di sfruttare questa verticalità. Ho così lavorato sulla proporzione della testa. Le maschere che ho scolpito sono leggermente più piccole di un viso umano e non sono collocate direttamente sul volto. Sormontano una seconda maschera «anonima», che annulla completamente le fattezze del volto dell'attore, simile nella forma a quelle che si usano per la scherma. Questo espediente eleva la figura, ingigantisce il corpo e, a causa del peso, incide sulla tensione della colonna vertebrale e sui movimenti.

Il lavoro più difficile è stato sugli occhi, per i quali mi sono ispirato sia a quelli delle maschere inuit, sia a quelli degli elmi rituali delle antiche popolazioni del Sud Italia.

Gli attori dovevano, però, parlare e cantare e la maschera «anonima» senza bocca rischiava di pregiudicare questa possibilità. Ho lavorato a lungo per ottenere una sonorità particolare, intagliando all'interno di queste dei canali e delle piccole camere di risonanza che poi sono state «tarate» sulla testa e la voce di ciascun attore.

Quando ho portato le otto maschere a Holstebro, sebbene avessi idea di come dovessero essere assegnate, ho chiesto a Eugenio di distribuirle. Mi ha risposto che lo facessi io. È consuetudine, nel lavoro con il mio gruppo Proskenion, che sia io in accordo con il regista ad assegnare agli attori la maschera che useranno. Per la prima volta siamo stati io e gli attori a decidere.

Shahrazad

Molto più complessa è la storia di Shahrazad. Lavoravo da due anni su una «maschera» molto particolare: una marionetta che, manovrata a vista, da un solo attore, fosse capace di evocare la qualità e la suggestività del Bunraku. Ho seguito però la strada contraria, semplificando al massimo la meccanica. La marionetta si regge su di un'asta fissata alla scarpa e la si aziona tenendola per gli avambracci.

Mi ero posto l'obiettivo di creare una marionetta che, anche se nuova come concezione, sembrasse figlia di una tradizione, dove chiaramente tradizione non c'era. Per far ciò era necessario ricreare un patrimonio di errori, rotture, possibilità di movimenti ed energie. Durante una sessione dell'Università del Teatro Eurasiano, nel giugno del 2002, Eugenio vide la marionetta a cui stavo lavorando e mi chiese di farne una per Julia Varley, con tre facce: una della «Bella», una di Doña Musica e una di Mr. Peanut, personaggi di alcuni suoi spettacoli.

Ho quindi scolpito la marionetta in legno di cipresso, con le tre teste intercambiabili, l'ho poi dipinta alla maniera delle maschere Nô, ma utilizzando la tecnica della tempera all'uovo con la gomma di ciliegio e pigmenti preziosi: l'oltremare, il gofun (bianco ricavato dalle ostriche), il nero d'avorio. Per le mani ho preso a modello, da una foto di scena, quelle di Else Marie Laukvik, l'attrice fondatrice dell'Odin Teatret.

Il lavoro con la «Bella», che doveva rappresentare Shahrazad nello spettacolo, si è sviluppato attraverso una stretta collaborazione e una regolare serie di incontri con Julia. Più complicato è stato il processo per assecondare le intenzioni del regista. Le sue indicazioni erano sempre più esigenti: la bambola doveva inginocchiarsi, star seduta o sdraiata su un tappeto volante (da sola), suonare un organetto girando una manovella, accendere dei fiammiferi, sollevarsi in aria e rompersi in due, come se si spezzasse la spina dorsale.

Da qui la lotta tra le richieste del regista e la mia necessità di non costruire un robot. Sono convinto che proprio il limite imposto dalla povertà di movimenti possibili, e la loro assoluta astrazione dal quotidiano dovuta alla semplicità della meccanica siano la chiave per raggiungere l'incanto sottile di cui parla Zeami.

E a un certo punto la marionetta ha cessato di essere «la bambola», ha cessato di rappresentare Shahrazad: è Shahrazad.

Jørgen Anton, In principio

In principio era l'azione. Tutte le azioni, le mini-regie, che ognuno dei nove attori e i due assistenti registi avevano elaborato intorno a una fiaba di Andersen. Se a questo si aggiunge il materiale individuale – senza riferimento ad Andersen – che gli attori avevano preparato, allora ci troviamo di fronte a uno spettacolo di circa dieci ore.

Verso la fine di febbraio 2003, le varie mini-regie delle favole di Andersen si trovavano assemblate in un ordine, pressoché casuale, e i tanti mini spezzoni erano stati trasformati in un maxi spettacolo. Senza né capo né coda. Poi erano stati presentati in fila a Eugenio Barba.

Le tessere del puzzle erano sul tavolo, il lavoro poteva cominciare. Il lavoro per ridurre, rielaborare e spostare in giro gli elementi esistenti.

Il mio «lavoro» con l'Odin Teatret era cominciato già nel 1967 quando, da critico, mi ero confrontato con *Kaspariana* e con la rivista «Teatrets Teori og Teknikk». Poi ci furono seminari e conferenze, interviste in un contesto professionale e colloqui in privato. Un avvicinamento personale al mondo, alle posizioni e alle persone che formano l'Odin Teatret.

Per *Il sogno di Andersen* abbiamo raggiunto un accordo: avrei potuto seguire liberamente le prove quando lo avessi ritenuto opportuno. Le persone coinvolte avrebbero dovuto lasciarsi intervistare, in modo da consentirmi di creare un'immagine del processo. Dei sogni che scomparivano. Dei sogni che prendevano corpo e si trasformavano in spettacolo. Delle riflessioni e dei pensieri lungo il percorso.

E durante le conversazioni non potevano mentire, non potevano fingere. Nient'altro che la verità dovevano dire. In compenso dovevo promettere che, nel caso in cui fossero emersi argomenti delicati, questi si sarebbero dovuti riferire in pubblico solo con il consenso degli interessati. La cosa si dimostrò complicata: la sincerità ha una dimensione variabile che si può coniugare. Intorno ai punti centrali, intorno ai nodi, emergevano molte rimozioni, intervenivano annebbiamenti della memoria. O solo domande imprecise – come in seguito dicevano gli attori.

Siamo comunque riusciti a realizzare il progetto con buona volontà. A volte anche le buone intenzioni servono.

Ma seguire il processo di lavoro dell'Odin Teatret è stato un cammino nel deserto, un percorso dall'inizio, cioè dalle «azioni», fino al compresso e ridotto castello di sabbia che adesso ha trovato la sua forma. Attraverso impervi processi mentali e teatrali. Attraverso la convivenza con gli attori, che sudando, stringendo i denti e talvolta imprecaando, lottavano con la fatica. Un percorso di lavoro suddiviso in sei-sette periodi, alcuni di pochi giorni, altri di vari mesi.

Una rotta contorta, che incontrava «schiavi portatori di cultura», «la vecchiaia e gli anziani» e «Q, il Vangelo delle origini», che è il fondamento dei Vangeli di Luca, Marco e Matteo.

H.C. Andersen entrò in scena parecchi mesi dopo. Ultimo elemento lungo la rotta verso *Il sogno di Andersen*.

Gli attori erano a conoscenza di questi temi un anno prima di cominciare il lavoro fisico; rosicchiavano libri e immagini, CD e video. Avevano ricevuto da Barba diversi compiti, fra questi anche un viaggio-studio di un mese in Africa: Ghana, Etiopia, Zanzibar, le isole di Capo Verde e altri paesi.

Inoltre c'erano il compito già accennato del lavoro individuale: un'ora di materiale scenico che stimolasse l'espressione – la propria e quella dei colleghi. Non erano stati posti vincoli da parte di Barba, e c'era anche libertà nello sviluppo delle angolazioni e dei temi per il terzo compito: quel minispettacolo su una favola di Andersen che ognuno avrebbe dovuto mettere in scena dirigendo gli altri attori. Avevano a disposizione due giorni per realizzare la scenografia, la regia e l'intero mini-spettacolo.

Il fattore tempo può spiegare come mai il livello del materiale presentato a Eugenio Barba non fosse particolarmente alto. Le idee e le intenzioni erano spesso più interessanti del risultato finale.

Ma l'impegno e l'energia nel lavoro sono stati grandi dal primo all'ultimo giorno di prove. Una giornata di lavoro che fosse al di sotto delle dodici ore era un'eccezione. A questo c'è da aggiungere che molti degli attori avevano iniziato il processo senza eccessivo entusiasmo. La loro età media ormai supera i cinquanta e i loro corpi sono provati da anni di duro lavoro fisico.

Al tempo stesso un nuovo spettacolo comporta che nei seguenti tre-quattro anni si debba viaggiare per il mondo almeno cinque mesi all'anno. Il fascino dei soggiorni in albergo e dei pasti nei ristoranti è scomparso ormai da tempo.

Ciononostante, se il nuovo impegno fu accettato da tutti, lo si deve alla forte morale di gruppo, ma anche alla pressione del gruppo su ciascuno. Ma più di ogni altra cosa agiva il presentimento che *Il Sogno di Andersen* poteva essere l'ultimo spettacolo di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret.

L'età impone limiti.

Il Sogno di Andersen non è un incubo ma, per un osservatore, la strada verso il sogno era spesso sonnolenta. Lungo il percorso si potevano incontrare sogni mirabili fra un appisolamento e l'altro, mentre il regista, gli attori e i tecnici modificavano per la centesima volta un piccolo dettaglio alla ricerca della «giusta» forma o della «esatta» soluzione tecnica.

Ovviamente un attore deve sapersi impiccare con classe, se deve finire su una forca. Lo spettatore non deve limitarsi a «credere» alla resurrezione che c'è dopo. Ma la tecnica ha sempre un ruolo crescente negli spettacoli dell'Odin Teatret. Gli spettacoli toccano i tasti teatrali con un'ampiezza lontana anni luce da quella concentrazione sul corpo che veniva fuori alla metà degli anni Sessanta.

Un tempo una tournée si poteva realizzare mettendo uno spettacolo dentro un paio di valige e una cassa per luci, più o meno. *Il Sogno di Andersen* pesa sulle cinque tonnellate e per gli spostamenti ci vuole un camion intero. Il montaggio dello spazio scenico e della tribuna degli spettatori esige un paio di giorni, a condizione che vi partecipino tutti gli attori e i due tecnici.

A questo si deve aggiungere una montagna di costumi, di oggetti scenici e di strumenti musicali. Ogni attore è personalmente responsabile di ogni oggetto che utilizza nello spettacolo.

La galleria dei personaggi in questo mondo sognante di Andersen è vasta e richiede numerosi costumi. Spesso sono soltanto i dettagli che indicano chi o che cosa si rappresenti e quali siano le sue relazioni.

Infatti, sulla via per la costruzione dello spettacolo, si creavano parentele fra il soldatino di stagno di Andersen, che ha una gamba sola, e il soldato negro con una gamba distrutta da una mina. Una parentela fra la brama d'oro del soldato dell'*Acciarino*, che uccide la strega che non gli vuole rivelare a cosa le serve quell'accendino, e il mercenario che uccide per offrire alla gente del Terzo Mondo nuovi «valori» – e con questo si fa una fortuna mostruosa.

E poi si stabiliva un legame fra la madre lavandaia di Andersen e le donne che, anche loro e ancor oggi, lavano alla riva dei fiumi africani. E molti altri esempi.

Queste associazioni erano solo frutto del mio cervello? Seguire uno spettacolo dell'Odin costituisce anche un confronto con i propri giudizi e pregiudizi.

Lo sappiamo: un «brutto anatroccolo» non può essere un negro – e il classico balletto *Il lago dei cigni* non può essere interpretato da un africano in tutù. O no? Forse è vero che nella vita vediamo tutto «come in uno specchio». A volte, nello spettacolo, vediamo – per un gioco di specchi – ogni cosa dall’alto. All’improvviso gli uomini si riducono a piccole macchie colorate, che si aggirano su una superficie bianca. Senza che possiamo seguire le espressioni dei volti e i gesti che danno senso alle azioni.

Quando si investono mesi per seguire un processo dalla banale fase embrionale fino al distillato e cesellato prodotto finale, si vorrebbe arrivare a una qualche comprensione. È una regola nella nostra cultura. E invece posso sentire impressioni e vivere sensazioni, ma non posso avere la ricetta. Colloqui e interviste con attori, assistenti e regista danno solo informazioni su aspetti professionali, su associazioni e conflitti che si intrecciano e confluiscono nello spettacolo definitivo. Ma queste informazioni si possono combinare con le proprie esperienze di osservatore durante le prove.

Ho visto scene che sono state ridotte e ridotte, o spostate in nuovi contesti, suscitando inaspettate associazioni mentali. Ho visto attori che lottavano tenacemente per evitare che il proprio contributo allo spettacolo non svanisse in uno stracotto insignificante. Talvolta senza successo. Una battaglia di anni, una battaglia su molti fronti.

Alla fine tutti si piegano alle decisioni di Barba. È la regola fondamentale dell’Odin.

Il Sogno di Andersen ha preso corpo attraverso il lavoro degli attori, ma è stato filtrato diverse volte dal suo cervello, dai suoi pensieri consci e inconsci. Lo spettacolo è di Eugenio Barba nel senso che nasce dalla sua visione del mondo, dalla sua fantasia e filosofia di vita, ma ha le sue radici nel fondamento umano e professionale di ogni singolo attore. Un gruppo – un mini mondo – che va oltre il teatro. O forse è solo teatro in altro modo.

(Tradotto dal danese da Livia Sansone)

Thomas Bredsdorff, *Uno spettacolo onirico. Ricordi dalle prove*

L’Odin Teatret era un’impresa globalizzata già prima dell’avvento della globalizzazione. I suoi attori provengono da diversi paesi. L’Odin viaggia dappertutto. Il suo «linguaggio» – i mezzi espressivi degli attori – è poliglotta e universale. È un linguaggio di azioni nello spazio il cui «dizionario» è stato elaborato attraverso gli studi di quella che oggi è nota come «antropologia teatrale».

Gli attori dell’Odin sono, però, anche normali esseri umani educati in varie regioni del mondo, con ben poco in comune, ciascuno con una propria lingua natia. Prima del loro incontro da adulti con l’Odin, non avevano in comune quasi niente, se non il linguaggio della fiaba creato da Hans Christian Andersen. Se ci sarà mai un’universale antropologia della letteratura – simile all’antropologia teatrale creata da Eugenio Barba e dai suoi collaboratori dell’ISTA (International School of Theatre Anthropology) –, la sua materia prima consisterà in quel che vi è di meglio nelle favole di Andersen.

I suoi racconti modellano in maniera unica e personalissima una specifica lingua natia, ma sono riusciti a varcare le porte di tutti gli asili del mondo e restare negli ex-

bambini di tutte le culture come distanti memorie di un'area della nostra psiche a cui avevamo facilmente accesso prima di immergerci nelle nostre attività di persone adulte.

Una delle *raisons d'être* di un teatro come l'Odin è riaprire questo accesso.

Ho avuto il privilegio di seguire da vicino la nascita e lo sviluppo de *Il sogno di Andersen*. E sono certo che la risposta personale di ogni singolo attore all'esperienza di una fiaba di Andersen, che perdura consapevolmente o no nella sua memoria, ha contribuito a creare le diverse sfumature dello spettacolo.

L'Odin Teatret fu fondato da esclusi e ancora oggi è un teatro che si trova ai margini – mai al centro – della cultura egemone. L'esperienza di essere un *outsider* è fondamentale. La sensazione di essere rifiutato dalla compagnia delle persone buone e oneste non abbandonò mai Andersen, non importa quanto *insider* sia poi diventato. Questo atteggiamento è il fulcro non solo de *Il brutto anatroccolo*, ma di tutte le sue favole, dalla prima all'ultima. È presente anche in quell'appunto scritto in una data tanto tarda, il 26 settembre 1874, ad appena pochi mesi dalla sua morte.

Quella notte aveva sognato di navigare con il re. La nave aveva gettato l'ancora in un porto e il sognatore era sceso a terra. Improvvisamente era stato richiamato a bordo perché la nave stava salpando. Lui indugiava, come spesso si fa nei sogni. Non riusciva a decidersi. Alla fine arrivò al molo e si precipitò a bordo per scoprire, troppo tardi, che si trovava sulla nave sbagliata. Invece d'essere riverito, viene frustato. Non si è imbarcato sul vascello reale, ma su una nave di schiavi.

Gli attori dell'Odin hanno iniziato il loro viaggio nel mondo di Andersen scegliendo ognuno una favola e dandole vita durante le prove. Dai loro apporti è emerso gradualmente *Il sogno di Andersen*.

Le singole favole – almeno alcune di loro – si possono ancora riconoscere in apparizioni fugaci e intrecciate nel risultato finale. Però, mentre le linee narrative dei vari racconti si sono sbiadite, qualcosa d'altro è emerso. Lo definirei esperienza dell'esclusione: una tormentata lotta mentale tra rifiuto e accettazione. È un'esperienza che è insieme individuale, culturalmente definita in modo di volta in volta diverso, e universale. E che appartiene profondamente ad Hans Christian Andersen. Così, in un linguaggio distante anni luce da quello di Andersen, l'Odin Teatret ha toccato un nervo centrale della sua opera.

Andersens Drøm (Il sogno di Andersen).

Dedicato a Torzov e al Dottor Dappertutto

Basato su testi di Hans Christian Andersen e sulle improvvisazioni degli attori dell'Odin Teatret.

Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Tage Larsen, Augusto Omolú, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther - Spazio scenico: Luca Ruzza, Odin Teatret - Architetto di produzione: Johannes Rauff Greisen - Concetto luci: Luca Ruzza, Knud Erik Knudsen, Odin Teatret - Disegnatore luci: Jesper Kongshaug - Musica: Kai Bredholt, Jan Ferslev, Frans Winther - Maschere e marionette: Fabio Butera, Danio Manfredini - Oggetti artistici: Plastikart og Studio PkLab - Costumi:

Odin Teatret - Dramaturg: Thomas Bredsdorff - Consulente letterario: Nando Tavianì -
Assistenti alla regia: Raúl Iaiza, Lilicherie MacGregor, Anna Stigsgaard - Drammaturgia
e regia: Eugenio Barba.

Odin Teatret: Patricia Alves, Eugenio Barba, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan
Ferslev, Adrian Jensen, Hanne Jensen, Søren Kjems, Knud Erik Knudsen, Tage Larsen,
Else Marie Laukvik, Karen Lind, Augusto Omolú, Fausto Pro, Sigrid Post, Iben Nagel
Rasmussen, Anne Savage, Pushparajah Sinnathamby, Rina Skeel, Ulrik Skeel, Stefan
Tarabini, Nando Tavianì, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther.

Produzione Nordisk Teaterlaboratorium con l'appoggio del H.C. Andersen 2005
Fonden.

L'Odin Teatret ringrazia: Lena Bjerregaard, Den Sønderjydske Højskole, Mette
Jensen, Jakob Knudsen, Kaj Kok, Martin Nielsen, Stine Lundgaard Nielsen, Bjarne
Nygaard Nielsen, Keld Preuthun, Ellen Skød.