Mirella Schino

IL TEMPO DI SUBITO PRIMA
SOVRAPPENSIERI NEL «CASTELLO DI HOLSTEBRO»

Si dice: «pensare il teatro». Ma fra il pensiero e l'esperienza, che spesso disorienta, c'è una zona intermedia. A volte si resta 'sovrappensiero'.

I sovrappensieri sono la parte più fragile del piacere che dà uno spettacolo, si sciupano nelle descrizioni, svaporano nelle teorie. Non sono storie o immagini personali: vivono sospesi, a metà tra l'incomunicabilità dell'esperienza individuale e l'oggettività del pensiero critico. Vengono subito prima del pensiero ordinato. Ma in qualche modo vi galleggiano anche sopra. Questi che seguono sono alcuni sovrappensieri legati al *Castello di Holstebro*, di Julia Varley ed Eugenio Barba[1].

Sono appunti su un 'rivedere': rivedere più volte uno spettacolo dell'Odin, benché non finito. Non potrei chiamarli una testimonianza sulle prove, significherebbe porre l'accento sulla nascita dell'opera, mentre, sin dal primo giorno, ho avuto sotto gli occhi un materiale già costruito. Ho rivisto quel che ancora non si

[1] *The Castle of Holstebro*, con Julia Varley, regia di Eugenio Barba, 1ª rappresentazione: agosto 1990. Nel programma di sala vien detto che «a lavoro terminato, il titolo dello spettacolo è stato ispirato da queste due strofe della poesia di E.A.Poe, *The haunted Castle*: 'In the greenest of your valleys / By good angels tenanted, / Once a fair and stately castle – / Radiant castle – reared its head. / In the monarch Thought's dominion, / It stood there! / Never seraph spread a pinion / Over fabric half so fair! // And tavellers, now, within that valley, / Through the encrimsoned windows see / Vast forms that move fantastically / To a discordant melody, / While, like a ghastly rapid river, / Through the pale door / A hideous throng rush out forever, / And laugh – but smile no more'». Sono la prima e l'ultima strofa di una poesia che in realtà si intitola *The haunted Palace*. Il «Palace» dell'originale di Poe è stato sostituito da «Castle» anche nel terzo e quarto verso. In *The Castle of Holstebro* l'attrice è una sola, anche quando i personaggi in scena sono due: in questi casi, Julia Varley regge il fantoccio di Peanut e dialoga con lui mutando voce o intrecciando le proprie battute a viva voce con altre battute registrate.

chiamava *Il castello di Holstebro* per una settimana, fra il 4 e l'11 giugno 1990.

C'è una forza, nel rivedere, e c'è una difficoltà che danno l'impressione di essere condotti ad attraversare una soglia, cedendo qualcosa di sé.

Una soglia sul buio.

Che cosa racconta questo spettacolo?

Forse è la storia di una nascita. Dall'interno di un grande uomo nero (Peanut, ma nello spettacolo questo nome non compare) si fa strada una ragazza bionda, una 'fanciulla' con un gran vestito bianco foderato di rosso. Si fa strada dall'interno, – dallo stomaco: perché l'attrice costituisce il centro del gigante e deve liberarsi dei trampoli e della testa posticcia (il teschio di Peanut).

Oppure è la storia di un legame impossibile tra due 'esseri' differenti per età, o addirittura per natura.

È la storia di un'attesa, la gioia raccolta di una giovane donna sola.

La prima a fissarsi nella memoria, come sempre, è una storia d'amore: l'incontro tra i due, la trasformazione lenta di un gigante in una principessa, il loro primo valzer. Sono immagini di una coppia tanto stretta e tanto strana da essere una persona sola: una danza ad intarsi tra gesti di donna e movimenti maschili, una grande gonna bianca e la giacca di un frac, piedi femminili dominati da un capo virile, da un teschio che però lo spettatore associa più alla testa calva di un vecchio che ad una testa di morto, così come i capelli castani di Julia si trasformano subito (negli occhi, nella memoria) nei lunghi capelli biondi di una 'principessa'. Una danza che conduce ad uno sdoppiamento: la giovane bionda abbraccia e sorregge i resti fragili, ma naturalmente sorridenti (visto che i teschi per loro natura ridono), del grande uomo nero, ridotto ora ad un cranio nudo e ad un vestito vuoto. E poi la fine dello spettacolo: una 'pietà', una gonna di pizzo bianco che si allarga sul pavimento, una donna seduta per terra che culla un essere rinsecchito, sorridente.

C'è anche un altro tema, che occupa quasi metà spettacolo. È quello della transizione o dell'attesa, un lunghissimo momento sospeso prima dell'ultima danza insieme. Primo piano su un gioco solitario ed uno spazio privato. Qualcosa di diametralmente op-

posto alle scene che all'inizio e alla fine incorniciano la composizione.

Julia Varley racconta gli inizi del lavoro, i titoli e le proposte provvisorie: *Tra uomo e donna* poi *Una stanza tutta per sé, Una stanza per me*. Ce ne saranno molti altri in seguito.

Il Castello di Holstebro nasce da ciò che inizialmente avrebbe dovuto essere una dimostrazione di lavoro 'diversa' (diversa, cioè, da quelle di altri attori dell'Odin: *Luna e Buio* di Iben Nagel Rasmussen, ed *Orme sulla neve* di Roberta Carreri). C'è probabilmente tutto un filone di lavoro d'attore, all'Odin, che nasce in prima istanza da uno sforzo di distinzione, da una ricerca della propria forza negli scarti, nelle differenze.

Quando Barba parla e scrive dell'importanza d'essere *differenti* sembra riferirsi soprattutto all'Odin come gruppo, o al Terzo Teatro. Ma per coloro che si sono integrati in un Odin già diventato importante, con una sua tradizione – per un'attrice che si è formata negli anni settanta, come Julia – la problematica della *differenza* può essersi manifestata innanzi tutto come resistenza all'interno, come differenza dalla generazione dei fondatori dell'Odin, prima che come differenza rispetto al contesto esterno. La ricerca della *diversità* diventa ricerca d'una identità professionale, e quindi ricerca di stile. Costituisce uno degli aspetti caratteristici di Julia come attrice.

La sua dimostrazione-spettacolo, fin dai primi progetti, doveva consistere in un modulo tripartito ricorrente (improvvisazione, assorbimento della partitura delle azioni fisiche, frammento di spettacolo che ne risulta) ed una cornice: un commento fatto dalla figura sui trampoli. Julia chiama questa figura Peanut. È un lungo signore elegante, che veste di nero, in frac, con i guanti bianchi ed un fazzoletto rosso al collo, ed ha, per testa, un teschio. Ha preso forma negli spettacoli di strada dell'Odin. Era uno dei protagonisti di *Anabasis*. Era, all'inizio, una figurazione della morte, ma adesso si è fatta tanto familiare ed affettuosa da far pensare ad un vecchio, ad un nonno, ad un ironico cavaliere, che si compiace di qualche frase sentenziosa e di qualche gesto osceno. Oltre al modulo tripartito ed al commento, il progetto di dimostrazione di lavoro prevedeva la presenza di canzoni «cantate da noi molto tempo fa», e altri pezzetti di passato. Testi da vecchi

spettacoli, e cose scritte da Julia stessa, o trovate qua e là. Sull'aspetto frammentario di questa struttura Barba non è intervenuto. Ma quella che doveva essere una dimostrazione di lavoro è diventato un vero e proprio spettacolo[2]. Barba ha detto che i salti, la discontinuità, potevano trasformarsi in una sorta di flusso di coscienza. Ha detto che in questo caso il compito stimolante era dar vita ad uno spettacolo privo di storia, di fili conduttori, privo di agganci per gli spettatori e quindi pericoloso per l'attrice: che deve saper raccogliere l'attenzione di chi la guarda, un'attenzione che rischia di cadere ad ogni salto, ad ogni svolta verso una nuova situazione.

I frammenti: primo paragone con *Judith*, lo spettacolo di Roberta Carreri, regia di Eugenio Barba[3].

È un paragone frequente. Pare infatti che molti abbiano notato la diversità, la *strana* diversità tra due spettacoli che pure sono frutto del lavoro di attrici dalla stessa formazione, con un passato comune. *Judith* – dice Barba – dispone di una storia, la storia di Giuditta e di Oloferne. Dispone anche di una colonna musicale continua, che modula, varia e sorregge l'attenzione anche quando la storia sembra sbriciolarsi, disperdersi a raggiera.

C'è anche un altro tipo di continuità, in *Judith*, una sorta di indifferenza verso le cesure tra scena e scena, una volontà di contrastare la struttura drammaturgica basata su sequenze di pezzi chiusi. Rimane dominante – nonostante la compiutezza narrativa dell'opera, con i suoi salti, le sue brusche svolte – la continuità di un ritmo di lavoro personale che appartiene a quella sorta di teatro senza spettatori che è il training: il teatro dell'attore per sé. E questo, forse, contribuisce a creare nello spettatore l'impressione di essere condotto a *spiare in pubblico.*

Nel *Castello* c'è, invece, la compresenza di momenti d'indole diversa, un montaggio di pezzi di differente provenienza, ognuno in sé autosufficiente, che resteranno tali anche quando i loro

[2] L'idea di una dimostrazione di lavoro distinta anche nel taglio da quella di Iben Nagel Rasmussen (*Luna e buio*) e da quella di Roberta Carreri (*Orme sulla neve*), ha poi dato vita ad uno spettacolo dimostrazione di Julia Varley dal titolo *L'eco del silenzio.*

[3] *Judith*, con Roberta Carreri, testo di Eugenio Barba e Roberta Carreri, regia di Eugenio Barba, 1ª rappresentazione: agosto 1987.

margini verranno raffinati per farli combaciare agevolmente. Lo spettacolo è, nella sua parte centrale, come una serie di primi piani su un volto femminile: una persona di cui dobbiamo decifrare l'attività dalle sfumature del viso, e che ora riflette, ora ricorda, ora riposa, risponde a qualcuno che non vediamo, parla in pubblico. Solo all'inizio, la presenza indiscutibilmente virile di Peanut sembra offrire un filo comodo per seguire la rappresentazione. Prende forma, a forza di rivederla, l'impressione di guardare una persona molto giovane, una bimba un po' cresciuta che gioca in un angolo del castello. Chiusa in sé, ma senza il desiderio di tener nulla di segreto.

Barba: la caratteristica più forte di Julia, in questo spettacolo, è l'innocenza.

La componente erotica, quello stato di allarme fisico che è tanto palpabile, a volte perfino imbarazzante, negli spettacoli dell'Odin, e che ha tanta parte in *Judith*, in effetti qui è omessa. Ma è una omissione che, se dà a Julia un'aria da bambina, riesce anche ad evocare un senso di fragilità sospesa. Fa pensare a Cordelia, o a figlie d'altri tempi portate a nozze.

***

All'inizio, dunque, c'è un personaggio maschile, alto sui trampoli, seduto, con la testa piegata sul petto, ed il viso nascosto da un cappello nero. Quando lo alza, mi aspetto i lunghi capelli di Julia. Invece appare un teschio che parla, con una voce gutturale a cui il fruscio del microfono aggiunge qualcosa di catarroso, di asmatico, un respiro difficile, da vecchio. Dice qualcosa di generico: «volete davvero che vi parli dei miei segreti?». Accenna ad una «graziosa ragazza» amata, una ragazza che gli ripeteva sempre: «smettila di parlare, agisci, fai qualcosa». Parte una musica, ed il vecchietto dalla voce esausta, con un imprevisto scoppio di vitalità, si alza e si mette a ballare; scherza con gli spettatori; li spaventa fingendo di cadere loro addosso; con un trucco da vecchio clown tira fuori un gran mazzo di fiori da una tasca. Tira fuori un pettine 'a scatto' (sembra un coltello) e si ritocca in cranio, ovviamente calvo. Tira fuori una pistola («nella mia fine è il mio principio») si spara e, dall'alto dei trampoli, casca giù. La morte si è suicidata, e adesso giace immobile, lunghissimo cadavere, ai nostri piedi.

Di fronte ai materiali eterogenei che compongono questo spettacolo, Barba sostiene che prima bisogna render tutto preciso e poi, dai particolari ben nitidi, può venir fuori un'evidenza di significato.

Julia dice (parlando d'altri): gli spettacoli individuali possono essere un momento strano, spesso unico, nella vita di un attore dell'Odin. Nascono dal proprio training, dalle proprie vecchie partiture. Spesso son cose che si sono fatte per anni tutti i giorni. Quando divengono spettacolo non sono sostanzialmente diverse, anche dopo essere state montate ed intrecciate. Spesso, poggiando sulla responsabilità di uno solo, ed essendo quindi meno soggetti alle vicende del gruppo, sono materiali che rimangono in repertorio più a lungo. Barba dice: questi spettacoli solitari sono nati dalla drammaturgia degli attori, non solo dalle loro improvvisazioni, ma dal loro montaggio, da composizioni personali. Aggiunge: io in fondo mi limito a rendere oggettivo il loro fascino.

Le «precisazioni di particolari», i mutamenti di piccoli dettagli, determinano a tratti, per chi guarda, trasformazioni profonde, radicali spostamenti di senso.

Per esempio, a quel punto, dopo essersi sparato, ed essere caduto per terra, Peanut si tirava su, diceva qualcosa tipo «è questa la fine? No, è l'inizio». Poi una sorta di spiegazione («dentro l'uomo c'è la donna, sotto il nero c'è il bianco, sotto il bianco c'è il rosso») accompagnava la laboriosa dimostrazione: staccare i trampoli, tirar giù la gonna, sfilare i pantaloni, ecc. Barba ha sommariamente battezzato il pezzo «la nascita di Afrodite», ha eliminato il testo, lo ha sostituito con una colonna sonora. Piccoli aggiustamenti di ritmo, ed ecco, tutto muta: un gigante striscia per terra per un parto esausto e sanguinoso (la fodera rossa del vestito si intravede sotto la giacca). Estrae a strappi la gonna da sotto il panciotto come se fossero le sue viscere, impugna i trampoli caduti come fossero trofei – o come le antenne di un insetto.

Poi, allampanata figura dall'ampia gonna di pizzo, il vecchio comincia un valzer ambiguo, donna e uomo ad uno stesso tempo. Accenna ad uno spogliarello a suon di musica, si toglie la giacca, si nasconde civettuolo dietro il paravento, si affaccia, abbozza un saluto. E dal paravento – alla maniera di Fregoli – fuoriesce la ragazza, affettuosa, sorridente. Tiene il vecchio tra le braccia (ne

tiene i resti, il busto con lo sparato bianco, la testa, la giacca del frac con le lunghe code che sostituiscono le gambe da cavalletta del gigante). Come Maria e lo Schiaccianoci, oppure come una nipotina in un valzer col nonno. Fanno un giro ballando, poi spariscono dietro il paravento. Ora Julia esce sola, con una gran mantiglia nera e la bocca sdentata: una 'vecchia'. Da dietro sembra una Madonna da processione. Da davanti, una maschera di terracotta, e insieme una bambina che gioca a fare le boccacce, e s'è annerita i denti per far paura. Anche lei fa un giro e sparisce. E sparirà del tutto da questo punto dello spettacolo, dopo qualche altra prova.

Infine, la ragazza ricompare definitivamente bianca, con un involto bianco tra le braccia, lo culla come un neonato, lo colloca sull'alto sedile di Peanut come un reliquiario, da cui poi scosterà i lembi della stoffa candida che l'avvolge. È il teschio.

Così ha fine la prima sequenza, relativamente omogenea, quasi una 'parte prima'.

In bianco, dopo essersi contemplata un piede, pensosa, la ragazza canticchia qualcosa che sembra provenire da *Talabot* («forse mi sedusse nella sua realtà, di cui restano solo ricordi»). Poi «domani, invece degli uccelli, mi sveglieranno i cani». Quindi racconta la storia di una cagna a cui vengono affogati i sette cuccioli (è una poesia di Esenin).

Alla domanda: quale sia il criterio con cui sceglie i testi, Barba una volta mi ha risposto che va per assonanze, crea 'scalini' che permettono un più agevole passaggio da un pezzo chiuso ad un altro. In questo caso c'è un richiamarsi di cani, parole simili che già riecheggiavano per tutto lo spettacolo, e che stanno aumentando. I cani spariranno (a parte Esenin) prima della presentazione pubblica dello spettacolo. Non funzionavano come filo conduttore, o forse non funzionava l'esistenza stessa di un filo conduttore. Diventano invece più forti i legami locali, caso per caso, fra l'uno e l'altro dei pezzi chiusi.

La presenza fisica di Julia mi appare simile a quella che ha in *Talabot* [4]. Una bella schiena, plastica, flessa, quasi ottocentesca. Un

[4] *Talabot*, con César Brie, Jan Ferslev, Richard Fowler, Naira Gonzales, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wethal; materiali antropologici e auto-

atteggiamento improntato ad una certa leggerezza, una promessa di umorismo, di autoironia.

Ma a un tratto il vestito viene rovesciato, diventa un velo ed un mantello. Diventa rosso. Sotto appare una gonna anch'essa rossa più corta e più stretta: arriva Jeanne d'Arc, da *Oxyrhincus*[5]. È una figura lontana dall'aria di questo spettacolo, non solo per il costume. Dicono che è già molto cambiata dalla partitura originale, e ancora cambierà. Poi sparirà del tutto, forse troppo caratteristica per potersi integrare. Rimarrà solo qualche gesto più ampio, prestato alla ragazza in bianco, un frammento di testo spostato in fondo.

Ed ora, lenta, ornata di fiori sugli occhi e sulla bocca, prematuramente vestita da sposa, giunge Ofelia, muovendo verso di noi come se galleggiasse.

Forse è a causa di queste leggerissime allusioni ad Ofelia (i fiori e certi accenni nel testo), che un giorno, guardando, mi si è presentato alla mente, con insistenza, un quadro preraffaellita, quello di Morris: la regina Ginevra nella sua stanza, mentre finisce di vestirsi. La stanza è forse il vero soggetto del quadro, benché la figura della regina sia affascinante, e la modella sia la moglie del pittore. Tendaggi, arazzi, ed altri particolari preziosi rendono l'ambiente fin troppo vivo. Un luogo avvolgente che racchiude una bellezza curiosamente remota. Non è certo una somiglianza figurativa a colpirmi, ma la somiglianza drammaturgica, il modo di avvicinarsi ad un personaggio, l'idea di mettere a fuoco la fase sospesa di un destino: Ginevra nella sua stanza. Ginevra nel momento di sospensione, quando si prepara, ma con un'ombra di riluttanza, a venire allo scoperto.

Mi sembra che, a guidare questo spettacolo, sia la ricerca di quel *tempo di subito prima* che in genere sembra drammaturgicamente poco interessante. Ginevra, ma senza Lancillotto. Ofelia morta, ma ancora nel fiume, prima che il suo corpo torni ad aver parte negli intrighi della famiglia e del regno.

biografici di Kirsten Hastrup; testo e regia di Eugenio Barba. 1ª rappresentazione: settembre 1988. Ultima rappresentazione: settembre 1991.

[5] *Il Vangelo di Oxyrhincus*, con Roberta Carreri, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Francis Pardeilhan, Julia Varley, Torgeir Wethal; testo e regia di Eugenio Barba. 1ª rappresentazione: ottobre 1985. Ultima rappresentazione: giugno 1987.

Il tempo di subito prima – così diverso dai tempi di *Judith*.

Per Julia – l'ho già detto – sembra essere stimolante soprattutto cercare là dove gli altri non si sono fermati. Il tipo di voce, il tipo di movimento che sono stati trascurati. Quella qualità di tempo che in genere è ritenuta poco importante. Nell'iconografia antica: l'infanzia della Madonna. Il tempo dell'attesa.

C'è un dolore in agguato, una vulnerabilità che forse è ancora quella dello spettacolo non del tutto finito, ma che a tratti è già l'anima di questo 'personaggio in bianco'.

Barba: questo spettacolo è in realtà una soffitta, uno di quei posti in cui si conservano i propri ricordi, o dove si va a nascondere i propri pasticci privati. Questa è la stanza di Julia.

***

Imparare a guardare: è appassionante. Il problema, curiosamente, non è affatto quello di non distrarsi, di non annoiarsi rivedendo più e più volte una stessa cosa. La ripetizione ossessiva dei dettagli è interessante. Solo che proprio questo 'interesse' genera a tutta prima in me, spettatrice ripetuta, uno sguardo passivo, inerte.

Uno sguardo privo di pensiero.

E invece all'improvviso mi sembra di trovare una possibilità di concentrazione diversa. Comincio a capire, a credere di capire, cosa possa voler dire perdere di vista l'insieme e fermarsi sui dettagli. Seguire i ritmi che si contraddicono, le immagini offerte e negate, il gioco delle luci che esaspera i momenti 'legati' e le improvvise interruzioni. Non ci sono parole per descrivere il brusco divertimento, l'impressione che fa all'improvviso *vedere*. Vedere – credere di vedere – non più la successione delle azioni, ma un curioso sovrapporsi di molteplici strati nell'azione dell'attrice.

Nel 1984 c'era stato, a Volterra, un Atelier di qualche settimana del gruppo «Il Porto», i cui fondatori si erano formati nel lavoro sul «teatro delle fonti» di Grotowski. Qualche momento del lavoro svolto a Volterra sulle «tecniche del guardare» poteva somigliare anche al lavoro percettivo di uno spettatore di teatro. Ma qui, ora, è necessario mettere a punto un tipo di attenzione esattamente agli antipodi. Là, a Volterra, si trattava di sospendere la mira, e di

lasciare scorrere il pensiero. Era la sospensione ad aprire gli occhi, a creare una percezione più complessa. Ora, invece, nel ripetersi delle prove, occorre una sorta di ginnastica, o perfino di irrequietezza mentale che produce una improvvisa acutezza: il viaggio nei particolari. Per esempio: la danza di Peanut senza trampoli, col busto in frac, con la testa da morto, e con gonna e piedi da ragazza. All'inizio ho la sensazione confusa che sia un personaggio doppio, sfumato, ora una persona sola, ora due che ballano insieme. Poi mi sembra di vedere tutti i singoli movimenti, e la dualità ambigua si rivela composta da una dialettica puntigliosa di dettagli, salti microscopici da un personaggio all'altro, da un tipo di comportamento all'altro: un uomo che invita – una donna che accetta – che si fa prendere tra le braccia. Danza, o danzano. Il dualismo, l'impressione di *due* anime in un corpo, viene dalla rapidità e dalla frequenza delle trasformazioni di senso, ma anche dalla contraddittorietà di alcuni gesti: l'uomo invita a ballare, piegandosi verso una inesistente ragazza, ma il suo inchino si conclude allargando la gonna in una riverenza femminile. Un'arte 'dettagliata' che però è lontana dall'arte di ricreare il dettaglio realistico. Diventa l'opposto: non un attore che incarna due personaggi, ma due personaggi riassorbiti in un solo *monstrum*, un oggetto di meraviglia.

Più l'attore è capace, più l'azione è precisa, più ampio è il ventaglio dei suoi significati virtuali. Poi c'è la precisione del regista: tirar fuori dall'azione *una* suggestione possibile. Una sola tra le tante. Un sacrificio.

Barba: quando Peanut è a terra poteva esserci tutta un'altra soluzione possibile, poteva essere un animale, un albatro. Prima lo vedi in alto, sicuro, poi striscia goffo.

Ad un livello che non è più quello del senso, ma quello della creazione di un nodo fisico di energie – per l'attore, insomma – la parola «precisione» (mi sembra di capire) indica però anche un processo opposto, o complementare a questo: costringere tensioni contrapposte, direzioni diverse nello spazio, a modellarsi in un solo movimento. Risucchiarle verso l'interno.

***

Alcuni hanno parlato dello stupore che si prova vedendo pezzetti scenici disparati, ancora sporchi, incapaci di fermare l'attenzione, che all'improvviso trovano quasi spontaneamente un modo d'incastrarsi, e diventano 'spettacolo'.

Barba da parte sua ha parlato della stanchezza che può prendere chi ha visto membra sparse al posto del teatro, e ha guardato così a lungo che poi, davanti al risultato finale, il ricordo degli ingredienti impedisce di gustare l'assieme.

Forse tutto questo rende per me ancora più difficile definire qualcosa che non è una scoperta, ma una semplice esperienza. Nel buio di una grande sala di mattoni, occupata solo in piccola parte dalla passatoia rossa del *Castello di Holstebro* e dal suo spazio scenico, il rifare, il ripetere, ma anche il rivedere, portavano ad una sedimentazione di pensieri, ad una sorta di cultura di fantasmi. Sembravano farsi avanti dall'esterno dello spazio dedicato al teatro, dagli angoli bui, dalle zone in ombra, e prendevano vita non appena aveva inizio il tempo del rivedere. Fantasmi confusi (le «canzoni cantate tanto tempo fa»), fantasmi di vecchi spettacoli, che venivano ad aiutare la nascita dello spettacolo nuovo, fantasmi più personali, che provenivano perfino da me, che guardavo.

Pare che più di un ospite dell'Odin Teatret abbia parlato della vitalità dei vecchi personaggi creati dall'Odin, che ancora sembrano abitare il teatro, e influire sulla sua vita. In una situazione di prove tanto serena (nonostante l'incalzare del tempo, le difficoltà, forse la stanchezza) era strano avvertire questa influenza più oscura, più imprecisa, commovente.

Peanut dice ad 'Ofelia': «mi dispiace: non hai chances in un mondo che ha bisogno d'eroi». Questo suscita nella ragazza l'improvviso desiderio di parlare al pubblico di un eroe dei nostri tempi. È la canzone del «bold navy» che dopo il lavoro va, coi suoi stivaloni da fatica ancora trionfalmente indosso, a bussare alla porta di una ragazza. L'attrice dice il testo della canzone e poi la canta, prima dal punto di vista del giovanotto vincitore, poi – seduta, inerte, con un vago aspetto da giovane sedotta e abbandonata – dal punto di vista della ragazza (anche se in realtà la canzone è *prima* in terza persona, e poi in prima). Aggiunge, infatti l'ultimo verso, l'ultimo atto: la nascita di un bambino anche lui in stivaloni. Un testo buffo per una ragazza più stupefatta che sgomenta.

Composta, seduta, con un vecchio libro nelle mani guantate di bianco, legge ora un incredibile pezzo, un'aggiunta recente, su Euripide che andava a sognare ad occhi aperti in una grotta sotterranea, creando a se stesso un 'orrido' teatro personale in cui prendevano vita i fantasmi di Medea, o di Ippolito, principe d'Atene (un racconto da Aulo Gellio). «Il principe!», grida bruscamente la ragazza. E così passa a giocare con la storia e le immagini di un cialtronesco «principe di Danimarca» riluttante a farsi incoronare (è un principe che viene da lontano, viene dal Delfino della *Jeanne d'Arc* di Shaw). Quel brano su Euripide sarebbe quindi uno degli «scalini», uno degli aiuti forniti dal testo in questa ridda di incarnazioni. In questo caso attraverso il riferimento al tragico principe d'Atene, dovrebbe aprire la strada al principe di Danimarca. Da un principe all'altro, insomma, secondo una serie di associazioni automatiche, come quelle del pensiero abbandonato a se stesso. Ma i passaggi sono spesso pretestuosi, e, in quanto scalini, stranissimi. Ponti volanti, bisognerebbe dirli, che partono o terminano nel vuoto, a volte ancora faticosi, a volte curiosamente interessanti proprio per la loro assurdità.

Da qui il doppio problema del 'legato': come coerenza della partitura fisica, e come coerenza del livello discorsivo.

Per quel che riguarda i caratteri della partitura: Roberta Carreri, le cui azioni fisiche sembrano fluire con la semplicità 'necessaria' di un'acqua corrente, dice di non aver lavorato sui passaggi, ma sulla contrapposizione di impulsi e controimpulsi, un'azione ed il suo opposto. Non ho visto il training di Roberta Carreri nel periodo precedente la preparazione di *Judith*, ma immagino che fosse fluido come lo è quello attuale. Tanto più è strano ricordare come, alle prime repliche, il movimento di *Judith* apparisse quasi spezzato, indurito in bruschi frammenti, rigido nelle articolazioni delle scene. Col tempo è cambiato. In *Judith*, ora, colpisce la mancanza di strappi, la particolarissima morbidezza con cui un gesto si trasmuta in un altro.

Ma qual è il rapporto fra il 'legato' nelle azioni fisiche e quello di ciò che viene raccontato a parole? Si corrispondono, sono l'uno l'altra faccia dell'altro?

Dopo il frammento sull'incoronazione del principe salta fuori (non capisco come) un bambino, un neonato che la ragazza lascia

cadere. Barba precisa la scena dell'incoronazione, taglia qualcosa, amplifica qualche gesto. Il passaggio al bambino è uno dei tanti giochi puramente verbali: il re (durante l'incoronazione) era «tanto bello», bello come un bambino piccolo. Ed ecco saltar fuori un bambino da cullare, da vezzeggiare, da far cadere in acqua. Verrà a salvarlo il barcaiolo cinese che stava in uno spettacolo precedente, *Ceneri di Brecht* [6]. Fantasmi del passato che tornano gentilmente ad aiutare.

Da un cuscino bianco cade un fagotto nero. È una mantiglia di pizzo: splendido oggetto per giocare. Viene trasformata in altalena, in un cappio, in una benda per un accenno di moscacieca, in una corda per saltare, nelle ali di un angelo improbabile. È forse il punto dello spettacolo in cui il senso più sembra sperdersi, ma per far posto ad un'impronta emotiva stranamente precisa: una solitudine gioiosa ed insieme l'impressione di un dolore che aspetta appena dietro la porta. Nelle altre stanze del castello di Holstebro.

La moscacieca: giochi comuni, risate in prati verdi, e, sullo sfondo (nelle parole: «all'alba morranno») l'immagine di una prossima distruzione.

Anche in *Judith* c'è un accessorio che si trasforma: due grandi pettini per fermare i capelli, che diventano bicchiere, farfalla, ragno, corona. Lì sono in un certo senso la cifra di uno spettacolo fatto a variazioni sul tema: tutte le possibili varianti non *del* mito di Giuditta ma *a partire* dal tema di Giuditta. Nello spettacolo di Julia, invece, c'è una intonazione di gioco, un'aria adolescente. La mantiglia nera diventa un sipario. No, non un sipario: la grata di una finestra di Siviglia, dietro la quale si nasconde e si fa intravedere, seducente, la ragazza in bianco. La lascia cadere e racconta una storia, la riprende e se ne copre il volto: le belle pieghe di pizzo, i guanti, i gesti eleganti, la voce rauca... ora la ragazza s'è trasformata in un fantasma complicato di donna matura, un'aristocrazia perduta, irraggiungibile, cattiva. Affascinante e perfino un poco puerile. E adesso il velo copre la testa della vecchia sdentata

[6] *Ceneri di Brecht*, con Torben Bjelke, Roberta Carreri, Toni Cots, Tage Larsen, Francis Pardeilhan, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Ulrik Skeel, Julia Varley, Torgeir Wethal; testo e regia di Eugenio Barba. 1ª rappresentazione: marzo 1980. Ultima rappresentazione: ottobre 1984.

che era apparsa per un attimo all'inizio. Julia canta: la 'vecchia' tiene la voce su una nota altissima, e lo sforzo le raggrinzisce il volto e lo trasforma. È una vecchia molto credibile.

L'inizio e la fine di questo spettacolo hanno una costruzione puntigliosa, una regia resistente. Anche il centro è puntigliosamente costruito, ma le sue trascolorazioni da una situazione all'altra (da un volto all'altro di Julia) ricevono credibilità solo dalla concentrazione d'attore, e la loro qualità tende a variare di sera in sera. Pure non si può fare a meno di chiedersi: dov'è che cambia un frammento di spettacolo in cui tutti i dettagli – gesti, parole, perfino il grado di luminosità di un sorriso – ritornano ad ogni replica tanto uguali?

Esistono, dice Barba, libri che raccontano storie, e libri che seguono flussi di pensiero. Lo spettacolo di Julia è un flusso di pensiero. Il regista e l'attrice cominciano a cercare un possibile tema, un 'aneddoto' che susciti e guidi l'attenzione dello spettatore. Le fantasticherie di una ragazza. Sogni d'amore di una fanciulla. Ricordi d'amore della Morte. Invito della Morte e agonie d'amore della ragazza. Sono temi d'amore che però cercano di ritirarsi in secondo piano, come se la coppia in scena – Peanut e la fanciulla – fosse una troppo vecchia, affezionata coppia. Mi sembra che in realtà si cerchi la forza di piccoli legami e si respinga la struttura di una storia, troppo pesante per la dolcezza lirica, l'ironia sfuggente, il fascino dell'effimero che è proprio di questo spettacolo. Vengono respinti lentamente anche i corpi estranei. Cade Jeanne d'Arc, cadono i riferimenti ai cani, cadono certi dialoghi esplicativi con Peanut. Cade il pezzetto di Euripide nella grotta, che aveva una doppia estraneità: d'argomento e di ritmo.

Qualche mese dopo, alla sessione dell'ISTA di Bologna: il *Castello* (ancora senza nome) viene presentato ai partecipanti. Dopo la sua conclusione, gli spettatori vengono sollecitati non a interpretare il senso di quel che hanno visto, ma a suggerire semplicemente un titolo.

Cominciano le proposte: Story-teller...I and Myself...Julia...The White Girl in Her room...The last Waltz...To Keep My Love Alive...Red and White...Denmark and its King again...Dancing with a Ghost...Lonely...The Dream and the Ghost...Love and ashes...Feast...Don't be afraid, I'm here...Floating Memories...

Symphony: White and Black...How does Time Pass by. Long and Low steps; Commentary on Revolution; Stilt Rider on Horseback; I'm still a child; Many Thoughts...

Il titolo che propone Torgeir Wethal mi sorprende. Somiglia alle immagini che mi venivano in mente vedendo lo spettacolo, a Holstebro, in giugno, e che ritornano ora a Bologna, all'ISTA: «a spasso col nonno».

***

Che cosa racconta, in fondo, questo spettacolo? Che questa domanda non sempre è giusta.

Cosa racconta una sonata? Nel *Castello di Holstebro* la struttura non sembra derivare dall'esigenza di intrecciare storie e personaggi, ma da una metrica pura applicata al complesso delle immagini e delle azioni. Fa pensare un poco ad una 'forma sonata': primo movimento, ponte modulante di transizione, secondo movimento, ripresa. Forse questa somiglianza non è importante, visto che non serve a spiegare di che tipo di spettacolo si tratti. Rimane il fatto che è uno spettacolo a cui è più facile pensare se si fa riferimento ad una struttura classica, elaborata, ma non tesa al 'senso', e soprattutto indifferente a giustificarsi.

Julia ha parlato anche di 'rime' dello spettacolo, una sorta di rete fatta di piccoli movimenti, o indicazioni di direzione, o di suoni che ritornano, o creano fra loro assonanze precise. È, probabilmente, qualcosa che lo spettatore non vede, ma percepisce.

E forse in alcuni spettacoli solitari più che in quelli d'insieme si ha in certi momenti l'impressione di intravedere come il fascino di un'opera sia dato anche da una rima più segreta: consonanze non decifrabili tra le forze contrapposte del regista e dell'attore.

È evidente, in questi attori e in questi spettacoli, una tendenza alla continuità nel flusso delle azioni, al di là dei frammenti di significato, delle brevi scene. Così è nel nuovo training di Roberta Carreri, e nel lavoro di Julia Varley. Movimenti che passano dalle mani ai piedi al viso. Reazioni che terminano in controreazioni. Probabilmente è anche in questo che sta la differenza (che sia Roberta che Julia sottolineano con forza) tra la pienezza (anche di senso) dell'*azione* e la vacuità del semplice gesto.

L'azione comporta una reazione ed una controreazione, è capace perciò di autosvilupparsi, ed è piena di quella molteplicità di sensi su cui opererà la scelta del regista. La costruzione dello spettacolo è in questa scelta. All'origine, nei materiali proposti al regista, c'è un tipo di energia profondamente coerente, fluida, continua. Ma anche monotona. La costruzione dello spettacolo è la costruzione di un insieme di spezzature e di fratture per rompere e negare questo flusso tenace. Per farlo 'saltare' (secondo i salti dell'energia): un verbo che a Barba è caro.

Tutto diverso (almeno per lo spettacolo di Julia) è quel che avviene nella drammaturgia del testo parlato. La parte verbale può essere di volta in volta consonante o esplicativa, rispetto alle azioni fisiche, o contraddittoria, o un'eco ambigua. Ma non è questo il punto: il punto è che il montaggio del parlato rivela una natura opposta a quella del montaggio della partitura fisica.

Con una certa approssimazione si potrebbe definire la drammaturgia delle azioni fisiche come un imbuto, che restringe all'interno del corpo dell'attore la tensione del mondo esterno e della storia, una forza centripeta. Il testo, invece, in questi spettacoli scoppia con l'imprevedibilità di un fulmine, e spinge e preme verso l'esterno. Fuori dall'attore, dalla situazione, dalla storia perfino. Fuori dal soffitto e dalle mura del teatro.

La funzione profonda del testo qui non è (o meglio, non è solo) quella di costruire una storia. È quella di *annidarsi in una storia per negarla*. Darle importanza per rafforzare le proprie deviazioni anche violente.

Nello stesso tempo i materiali verbali possono avere la funzione di «scalino», cioè di agevolazione, (magari superficiale) per i diversi passaggi.

Il testo sembra un sasso lanciato in direzioni divergenti per cercare di colpire qualcosa che sta al di là del tetto del teatro. Può conservare, in questo, anche una compattezza non rifinita, un suo aspetto non del tutto elaborato.

Come una pietra, il cui primo scopo è sfondare, e che quindi non sempre (peccato!) è *anche* scolpita.

***

La lunga girandola di immagini che costituisce il cuore del *Castello di Holstebro* si avvia alla conclusione con uno scoppio finale. L'incessante trasformazione diventa perfino troppo complicata. È probabilmente il momento più difficile per lo spettatore, quasi di smarrimento. Una piccola citazione da Jeanne d'Arc. Con la figura spaccata in due colori, in rosso ed in bianco, la ragazza racconta di come due guerrieri, dentro di lei, combattano. Scambia poesie con Peanut, ornato sugli occhi e sulla bocca dalle margherite di Ofelia.

Poi, a placare questo caleidoscopio che confonde, arriva una canzone spagnola, bellissima. Introduce accenni, che presto si moltiplicano, ad una prossima riapparizione di Peanut. Ed infatti la ragazza va dietro il paravento, e Peanut riappare, sorridente sopra la gonna di pizzo. Ruggisce un elogio dell'amore che è «come un fiore». Sfoglia e strappa i fiori che ha ancora in bocca e negli occhi.

E mentre la canzone, che stava per concludersi, si inceppa e riprende, Peanut sussurra furioso: basta con questo amore, basta coi sentimentalismi, fregnacce, mi state rovinando il finale. Si tappa le orecchie, si agita, si china, si gira. Si afferra la testa con le mani e tira, tira. Ed ecco, la testa ed il busto si sono staccati. Riappare la ragazza, la gonna di pizzo larga sul pavimento, i lunghi capelli biondi coprono il collo. La ragazza tiene in braccio Peanut, con la sua testa di morto, come fosse un bambino piccolo piccolo, povero vecchio rimpicciolito. Gli chiede «È vero che sotto la neve dorme quel seme che con l'amore del sole diventerà una rosa?». Lui le risponde: «È vero. Ero un seme, un tempo, e guarda che bella rosa sono diventato».

Vanno via insieme, ballando.

***

Molti spettatori dell'Odin amano assistere più volte ad uno stesso spettacolo.

Per spiegare quest'abitudine, o per giustificarla, si sono cercate molte ragioni, tra cui una mi sembra la più propria: si è detto che gli spettacoli dell'Odin appartengono ad un *genere* che implica la necessità d'essere visto ripetutamente – proprio come accade per le poesie, fatte per essere lette, ma soprattutto *rilette*.

Si è detto, inoltre, che la prima visione di questo teatro in poesia può imporre, a chi guarda, una sinfonia di immagini, di stimoli, di emozioni perfino eccessiva, e che solo riguardandoli lo spettatore riesce davvero ad afferrare i propri fili, le proprie guide nello spettacolo. Che perciò la complessità, il ritmo rigoroso con cui questi spettacoli sono intrecciati vanno considerati al tempo stesso come il loro limite e la loro più grande forza.

Si è anche detto (senza negare il forte impatto emotivo che può avere la visione singola) che in realtà, tramite il rivedere, allo spettatore si offre la possibilità di intrecciare fittamente assonanze private, o, più semplicemente, un personale montaggio dello sguardo.

Certo, quelle dell'Odin sono opere che permettono a chi guarda di scegliere in quale parte del labirinto perdersi. Si tratta però di ferrei *montaggi delle attrazioni*, di percorsi in cui quasi tutto è già stato deciso (con grande maestria) dal regista e dall'attore. In spettacoli in cui è orchestrato anche un certo tipo di emozione molto privata è facile per lo spettatore perdere non il senso della misura (come a volte si dice), ma quello di orientamento. Prevale così la sua illusione di sentirsi libero, invece dello sgomento per la sapienza con cui la propria attenzione è manipolata, plasmata da mani inavvertite.

Esiste, del resto, anche una faccia sospetta di tutto questo: il gusto di godere di questi spettacoli 'in privato', il gusto di capirli in pochi. Spettacoli che a volte sembrano offrire a chi *guarda* poco più delle loro superfici dure e brillanti, e a chi *riguarda* un impatto emotivo non voluto. Spettacoli in cui ti sembra sempre di essere (a volte con eguale fascino e uguale disagio) troppo vicino o troppo lontano.

Sono, del resto, spettacoli di cui non è facile discutere, per un motivo quasi banale: mirano a muovere un'emozione in un certo senso indipendente dalle storie raccontate, e che perciò diventa in primo luogo individuale. Si è cercato di sfuggire a questa difficoltà di scriverne, concentrandosi soprattutto su quel che questo teatro ha significato, su quel che ha fatto nascere (il «terzo» teatro, i gruppi teatrali, l'ISTA, una mentalità differente, un ambiente nuovo), e forse trascurando un po' troppo il difficile discorso sugli spettacoli.

Spettacoli per un pubblico spesso fedele, e costruiti da attori

talvolta fedelissimi: tutto questo calore, questa presenza continua nasconde appena, mi sembra, una loro essenza, che è, in una forma curiosa, un atto di forza sul pubblico, tanto più imperioso quanto più gli spettatori sono fedeli. In vari modi viene loro impedito, deviato, bloccato il gusto del conoscitore, o anche semplicemente il piacere di assaporare una tecnica, di perdersi in una scena. C'è qualcosa, infatti, in questi spettacoli, di ingodibile.

E questo porta direttamente a quel sapore artigianale così tipico delle opere di Barba, e che talvolta le riduce un poco nella memoria. Le luci 'sporche', certa povertà (talvolta) nei costumi, la frugalità: ma il teatro di Barba non ha mai quel sapore di semplicità così particolare che hanno, per esempio, gli spettacoli di Brook, che sembrano ridare un gusto di pane, e ricreare in chi guarda la capacità di godere anche di sapori elementari. Non ha neppure l'odore dell'essenzialità, del nudo cuore, che ha fondato lo stupore degli spettatori di Grotowski.

Il teatro di Barba è un'altra cosa. Non è né semplice, né povero. La sua apparente mancanza di ricchezza è stata riempita di tanti sensi importanti e riproponibili ad altri: la possibilità di fare teatro con poco, di fare scaturire teatro dappertutto. È forse una delle illusioni in cui Barba intrappola chi ama i suoi spettacoli. Ma oltre alla loro dissimulata ricchezza c'è anche qualcosa d'altro, qualcosa di più interno: una furia, una fretta di arrivare subito ad indicare, a chi guarda, un nocciolo d'inquietudine, di sospensione. Qualcosa di inesausto. Una velocità che sembra quasi trascinare chi guarda, e a cui la concentrazione raccolta degli attori fa da contrappunto.

Julia, Torgeir, Iben, Else Marie... gli attori dell'Odin vengono spesso ricordati con una familiarità che a volte sembra un po' esibita. Può essere la reazione spavalda dello spettatore di fronte ad un turbamento che spesso è il primo dono dell'Odin: il senso di esclusione da ciò che accade sulla scena. Ma è anche una forma di comprensione con cui si avvolgono attori di cui è stata giustamente proclamata l'indipendenza, e rispetto ai quali si è taciuto spesso quanto sia implacabile la mano del regista cui scelgono di sottostare: la stessa mano che trascina noi che guardiamo. Ed è, infine, un riconoscimento, un segno di gratitudine per una forza d'attore non solo fuori dall'usuale, ma anche capace di aprirsi sempre ad un difficile sposalizio col regista.

La velocità sembra anche essere intrinseca al lavoro per le prove, trasformandole in corse sospese nel tempo. Può destare perplessità, perfino risentimento, se si pensa al lavoro sul testo. C'è stata, per un altro spettacolo con un'attrice sola, *Memoria*, di Else Marie Laukvik[7], una elaborazione complessa, accuratissima del testo, scaturita dalla relativa scarsezza di materiali inizialmente a disposizione: due brevi storie di 'salvati' dai campi di concentramento e molte canzoni. Il problema pratico era come raggiungere con questi materiali la normale lunghezza di uno spettacolo. Barba dette la risposta più semplice, la più imprevedibile: ripeterli. Ma ripeterli senza riprodurli. Così è iniziata una ricerca, la ricerca dell'essenziale. Quante parole si possono cancellare pur conservando la stessa emozione che dava il primo racconto? Frasi ridotte al minimo, frasi ridotte quasi al silenzio diventano le immagini impercettibili e fuse che ritornano quando non vuoi. Un discorso portato avanti solo nell'essenziale, per non sprecare forze diventa il ricordare di quando si è aggrediti dalla memoria: pezzetti di immagini, di discorsi, di fatti che si ripresentano senza contesto, senza più scopo, legandosi gli uni agli altri con nodi che non sono quelli della logica, e che raccontano un orrore non più legato a contingenze storiche, ma sempre in agguato.

Mi ha sconcertato vedendo come il livello molto raffinato di lavoro sul testo raggiunto con *Memoria* non sia considerato ormai necessario, irrinunciabile per gli altri spettacoli.

È evidente che non si può parlare di una forma di trascuratezza. Prima accennavo a quanto poco (relativamente) si parli delle opere di Barba rispetto a quanto si è parlato della sua generale azione teatrale di fecondatore. C'è qualcosa, in particolare, che si è avuto troppo pudore di definire, nei suoi spettacoli: quale sia la qualità della loro bellezza, e quanto sappiano aggredire i sensi dello spettatore. Come talvolta abbiano una capacità tale di scuotere fisicamente da far sembrare la dolce sensualità che a loro manca qualcosa di puerile.

[7] *Memoria*, con Else Marie Laukvik e Frans Winter; testo di Else Marie Laukvik in collaborazione con Eugenio Barba e Frans Winter, ispirato al libro di Yaffa Eliach *Hasidic Tales of Holocaust*; regia di Eugenio Barba. 1ª rappresentazione: novembre 1989.

Per tutto questo, che evidentemente non si ottiene coi soli corpi, non avrebbe senso parlare di una semplice indifferenza di Barba verso la compiutezza per quel che riguarda il testo. Piuttosto nel lavoro sul testo mi sembra che diventi primario, per Barba, un solo valore: la capacità di spezzare, di sfondare. Per il resto quel che vien detto può essere di volta in volta molto ben scelto, molto significativo, un poco grossolano, perfino ingenuo, sconnesso. In Barba, la voracità che lo spinge ad evidenziare *soltanto* il particolare fermento, il fascino che lui stesso ha intravisto in ogni singola azione, diventa anche l'accetta con cui vuol distruggere, per chi guarda, ogni possibilità di placarsi, di fermarsi a godere di una scena, di una figura, di un verso, di un'immagine letteraria. Spinge lo spettatore a condividere con lui un'urgenza a mirare *al di là*. Come in certi dipinti le mani, le dita che indicano al di là della cornice. Come se il teatro fosse (potesse esser fatto divenire) un luogo magico *da cui* poter guardare. Come se a tutto l'apparato – le storie molteplici, gli attori pregnanti, le scene toccanti – fosse affidato soprattutto il compito di sfuggire alla presa, perché ci si possa protendere, sulla punta dei piedi, verso qualcosa d'altro.

Quasi mai, nel teatro di Barba, c'è un'immagine di questo 'altro' – eccetto forse che nelle risonanze di qualche canto. Il senso, mi sembra, sta tutto nella tensione, e si manifesta nel contrasto tra la cura con cui sono costruite le azioni, e la drammatica fuggevolezza che – ad esse, come a noi che guardiamo – è imposta.

In fondo si potrebbe anche dire che Barba si sforza soprattutto di rendere oggettivo e necessario per lo spettatore quello sguardo avido, quel punto di vista irrequieto, quella reazione anche fisica a ciò che si guarda, che è poi la sua.

Per tutto questo diventa necessario che questi spettacoli obblighino gli spettatori a dedicar loro uno sguardo ripetuto, in un certo senso convulso, e partecipe. Sono spettacoli che hanno la curiosa caratteristica di assorbire qualcosa da chi guarda, si riempiono dei pensieri di chi li rivede, sanno trasformarli in parti nuove di sé. Sono infatti (specialmente quelli d'assieme) spettacoli che visibilmente crescono, in genere, col susseguirsi delle rappresentazioni. Sembrano assumere dall'intensità con cui li si guarda, una forza *oggettiva*. E questa illusione, l'impressione che

ti venga carpito qualcosa, li rende, per alcuni, *diversi*: quel poco di tuo che ti vien preso rende impossibile il distacco, rende urgente e duraturo lo sforzo di capire le tecniche, le pratiche del fare e del disfare concreto.

Lo sforzo del rivedere porta chi guarda ad attraversare una soglia. Non si tratta di metafore, né di amplificazioni: è una soglia che non conduce ad una visione più perspicace, ad una migliore comprensione dello spettacolo, ad una crescita. Potremmo dire: è una soglia tra la forma illuminata dai riflettori e i nidi d'ombra degli angoli, quelli appena fuori dallo spazio del teatro.

***

Cosa può esserci, in quest'ombra, per chi invece il teatro lo fa?

Talabot, per l'Odin, sembra aver avuto la funzione di spalancare una porta: quella della stanza della memoria. I molti aspetti del ricordare hanno invaso gli spettacoli nuovi. In *Memoria* i ricordi affiorano come bolle dotate di vita propria, che esplodono in racconti frantumati. *Itsi-Bitsi* [8] è scopertamente autobiografico. È percorso dalla lotta tra il passato ed il presente, e dall'assurda evidenza della loro contemporaneità. Nel *Castello*, il tema della memoria autobiografica è un filo segreto, o meglio, appena celato (con una punta di civetteria) da una sfoglia friabile di riservatezza. Riaffiora esplicita solo come un accenno, lungo i margini, in certi dettagli del programma di sala, del manifesto. Ma nello spettacolo è più nascosta e più importante: è la memoria del corpo e del mestiere, la memoria dei gesti, delle «canzoni cantate da noi tanto tempo fa», la memoria che ha del teatro chi di esso vive: sono i materiali scoperti per altri spettacoli, che ora tornano come un'eco nuova – sradicati dal loro contesto, impastati di sensi nuovi – con tutta la lucentezza del presente.

Il rapporto col proprio passato, qui, nel *Castello*, prende la forma di un montaggio di pezzi chiusi, di azioni che provengono da quanto c'è di meno privato, dal lavoro, e che pure sembrano evocare – o giungere fin quasi al punto di evocare – lo scheletro di una vita.

[8] *Isti-Bitsi*, con Iben Nagel Rasmussen, Jan Ferslev e Kai Berdholt; testo di Iben Nagel Rasmussen, montaggio del testo e regia di Eugenio Barba. 1ª rappresentazione: febbraio 1991.