4. *La cultura del naufragio* (8 novembre 1996)

Tirava un vento gelido, eravamo tutti imbacuccati, e un po' delusi. Avevamo lasciato la Danimarca sperando di trovare il sole in Argentina, e invece faceva un freddo cane.

All'areoporto c'era ad accoglierci un gruppo teatrale, "Los viajeros de la velocidad". Erano fra gli organizzatori della nostra tournée argentina. Appena ci videro, ci dissero di aver preparato, fuori programma, un incontro tra l'Odin Teatret ed alcuni gruppi teatrali di Buenos Aires.

Ci riunimmo un po' fuori del centro, in un teatro costruito su un campo di rifiuti durante la dittatura militare negli anni Settanta. I militari avevano mandato dei bulldozer, avevano fatto spianare le immondizie, fatto spargere tonnellate di terra ed edificato un bel parco. Però i rifiuti c'erano sempre, là sotto, sepolti, e così, dopo un po', quelli organici, decomponendosi, avevano preso a gonfiarsi, a premere, a spaccare la terra, trasformandosi in un grande deposito di gas, pronto ad esplodere. Allora i militari avevano fatto costruire pozzi profondi e alte ciminiere per canalizzare i gas sottoterra e disperderli in aria.

In mezzo a questo parco fatto di alberi e di acciaio, sempre durante la dittatura, erano stati costruiti un grande teatro e una serie di impianti sportivi per gli ufficiali dell'esercito. Quando i militari erano caduti, il teatro era stato lasciato in abbandono per qualche anno, e poi era stato dato ad un giovane perché vi organizzasse attività di quartiere. Fra le altre cose, questo giovanotto aveva aperto il teatro a gruppi che avessero bisogno di uno spazio per preparare uno spettacolo, purché la domenica offrissero uno spettacolo gratis ai bambini del quartiere.

Conferenza durante la tournée di *Kaosmos* all'Aquila, con seminari e incontri con gli studenti organizzati dal Dipartimento di Culture Comparate dell'Università dell'Aquila, dall'8 al 10 novembre del 1996.

Fu in questo teatro freddo che ci riunimmo, in mezzo ai lussi ed al fasto ormai in decomposizione della dittatura, tra poltrone di velluto sventrate e sporche.

Il primo giorno eravamo circa dieci gruppi: un centinaio di persone. Ma giorno per giorno aumentammo, al quarto giorno eravamo circa trecento. Ogni gruppo doveva presentarsi agli altri avendo a disposizione una ventina di minuti per mostrare frammenti dei propri spettacoli, il training e la propria storia. Il tempo per la presentazione orale era stato fissato ad un massimo di tre minuti.

Tutto questo – il parco, le ciminiere, il teatro devastato e l'incontro – ve lo racconto per via di una ragazza che faceva teatro da sola, e che si presentò così: "Io rappresento la cultura del naufragio".

Poi raccontò la sua storia:

"Ho cominciato a fare teatro in provincia, eravamo un gruppo, siamo riusciti a rimanere in vita cinque anni. Per cinque anni abbiamo creato spettacoli. Abbiamo sognato e abbiamo realizzato in gruppo i nostri sogni: sogni da ragazzi di provincia nell'Argentina appena uscita dalla dittatura.

Improvvisamente il gruppo si è dissolto. Fu il mio primo naufragio.

È stato terribile ritrovarmi di nuovo sola; così, nel tentativo di sfuggire al mare che aveva fatto naufragare la nostra navicella, partii per Buenos Aires.

Arrivata nella capitale, vissi il mio secondo naufragio: la solitudine. Sono vissuta completamente sola, senza legami, priva di qualsiasi contesto che si allacciasse ad un mio ricordo, che mi evocasse dentro una reminiscenza.

Siamo in tanti, in questa sala, a rappresentare la cultura del naufragio".

L'immagine del naufragio mi colpì come qualcosa che riguardasse anche me. Sempre, quando qualcosa mi risuona dentro in modo particolare, è perché entra in contatto col mio passato, con le mie proprie vicissitudini, la mia biografia, le mie esperienze.

Anch'io mi sono aggrappato, come un naufrago, a un relitto, e l'ho chiamato teatro. L'ho fatto per sopravvivere ad una bufera esistenziale, alla perdita della lingua, al fatto di vivere all'estero come un emigrante, al fatto di essermi separato

da quelle che erano le radici, i colori, i sapori in mezzo ai quali ero cresciuto.

L'unica possibilità di tenermi a galla era stata aggrapparmi al teatro, ad un'attività che fosse riconosciuta e che mi permettesse di restare differente ma non escluso. Su questa zattera della Medusa incontrai altre persone nelle mie condizioni. Questo mondo di naufraghi diventò tutto per me.

L'immagine della "cultura del naufragio" mi sembra essere una di quelle imprevedibili chiavi che permettono di captare ciò che sfugge alla comprensione se si ragiona solo sulla base di principi estetici, o tecnici, o storici. L'idea di una "cultura del naufragio" permette di intuire le ragioni dell'esistenza di una intera catena di eventi e di situazioni teatrali, senza frontiere e senza confini: la parte sommersa dell'iceberg del teatro.

Quello che noi chiamiamo teatro è un iceberg, con una piccola punta visibile: i grandi teatri, le grandi istituzioni, i grandi nomi. Sotto c'è una enorme massa, sommersa eppure viva, che scricchiola e si scuote, che si muove, che è anzi ciò che permette anche alla punta di spostarsi.

Una massa, formata da persone che si sono aggrappate al relitto del teatro, da persone che si oppongono. Molti di coloro che fanno teatro sono guidati da uno spirito non "giudizioso". Spesso pagano di tasca propria, alla lettera, usando il meglio delle proprie energie.

Coloro che formano la massa dell'iceberg sono teatri misconosciuti, anonimi, che affilano senza cessa un piccolo spillo per scalfire l'inevitabilità.

Malraux diceva: comprendere significa essere incapaci di condannare. Ma io non voglio comprendere, voglio prendere posizione contro, e neanche a parole, ma proprio impugnando il mio esile spillo.

Certo, la rivolta teatrale non è violenta, è un capovolgimento che innanzi tutto provoca effetti nella testa della gente. Ma può anche rivelarsi una rivolta che in certi contesti costa la libertà, persino la vita. Perché quando scegli una certa tradizione di teatro, scegli il mestiere dell'intransigenza. A questo in fondo si riduce il destino del tuo gruppo di teatro, della tua visione, della tua attività.

Nella massa sommersa dell'iceberg vi sono persone che non fanno teatro solo come espressione artistica. Sono arrivate al teatro per far politica, attraverso il rifiuto della politica,

per superare e trascendere il teatro attraverso il teatro. Naufraghi.

Mentre pensavo a cosa volesse dire, per me, "naufragio", e mi rimasticavo tra me e me questa immagine, giravo intorno ad un'altra domanda, che sempre mi pongo quando attraverso il mare: perché mai l'America Latina è tanto importante per me? Importante al punto che, ogni volta che ci vado, è come se avessi esplorato un metro in più del territorio sconosciuto che è dentro di me. Come se l'America Latina potesse far scattare in me la capacità di pormi domande. E adesso, a Buenos Aires, ancora una volta mi trovavo di fronte ad una domanda molto personale, attraverso una ragazza che parlava di naufragi.

Una delle esperienze più strane della mia vita mi è accaduta quando ero marinaio. Ero imbarcato su una nave norvegese. Generalmente i marinai norvegesi tendono a navigare d'inverno e a rimanere a terra d'estate, perché questa stagione è bella, in Norvegia. Così, d'estate, gli armatori, se hanno bisogno di un equipaggio, sono costretti ad assumere anche i marinai della cosiddetta lista nera, gli indisciplinati o alcolizzati, oppure quelli che hanno picchiato un ufficiale. Mi ritrovai imbarcato per sei mesi con un equipaggio preso dalla lista nera. Era il '56.

Quasi tutti erano alcolizzati perché avevano navigato nella marina mercantile norvegese durante la guerra, e a tutti loro era capitato di essere silurati, una, due, anche più volte.

Per questo ora, di notte, avevano incubi e deliravano, e allora bevevano e bevevano, benché bere a bordo fosse ovviamente proibito, e nessuno vendesse loro l'alcool. Ma andavano a comprare "acqua velva", acqua di colonia, e si bevevano quella.

Con l'alcool riuscivano a dimenticare di aver naufragato, e di essersi dovuti aggrappare ad una zattera nella notte, in un mare sconfinato dove sparivano uno dopo l'altro i loro compagni esausti.

Dopo aver navigato con loro ho cominciato a chiedermi: cosa è una zattera, ma alla lettera, in senso stretto?

È ciò che ti salva. Ma è anche il simbolo di quanto ti è stato portato via.

Una nave è la sicurezza, però una petroliera, gonfia di pe-

trolio, è la condizione stessa della tua precarietà: in qualsiasi momento può andare in fiamme e diventare la torcia che ti dà fuoco.

Naufragi, naufragi. Seguendo il filo dei naufragi attraverso il Rio de la Plata e mi trovo in Uruguay.

Ero stato in Uruguay, nell'85, ad un anno esatto dalla fine della dittatura, in un clima di passione e di effervescenza.

Vi ero andato per un festival, organizzato da un gruppo di critici teatrali che l'anno prima, negli ultimi mesi di vita di una dittatura durata dieci anni, avevano deciso di rompere l'isolamento culturale, il cerchio di piombo della cultura ufficiale, della televisione, dei giornali nelle mani dei militari. Non avevano nessuna esperienza organizzativa, ma si erano messi in testa di fare il loro festival e ci erano riusciti. A noi dell'Odin Teatret capitò come tecnico il miglior critico teatrale di Montevideo, e fu un'esperienza unica avere a disposizione un esperto di semiotica teatrale, che però non sapeva la differenza tra una presa ed una spina.

Erano un gruppo di intellettuali che si erano inventati una forma di resistenza, e un modo per superare i limiti della loro professione di critici, cimentandosi in tutto, diventando organizzatori di un avvenimento dalla sua ideazione fino alla pulitura dei pavimenti. Si stava sgretolando una dittatura, e c'era, in Uruguay, quell'atmosfera particolare che accompagna la caduta di un regime, quando una nuova era si apre e tutto sembra diventare all'improvviso possibile.

Dopo l'85 ero tornato parecchie volte in Uruguay, e sempre avevo trovato la stessa atmosfera viva, come una brezza diversa.

L'ultima volta che ci sono andato, invece, nell'ottobre 1996, era tutto diverso. Non mi era mai capitato di vivere una trasformazione così radicale in un paese, neppure durante una guerra civile, o nei paesi tormentati dal terrorismo. Non mi ero mai imbattuto in una situazione divenuta all'improvviso così inerte. Era come trovarsi di fronte ad occhi spenti, occhi che ti guardavano, ma assenti, come se non vedessero più.

Ne parlai con quel critico che era stato il nostro primo tecnico. Il passaggio dalla dittatura alla democrazia, mi rispose, avvenuto a condizione che non ci fossero processi contro i militari responsabili delle torture, delle morti, dei *desa-*

parecidos, produceva inerzia. Non rimaneva altra possibilità che dimenticare. La parola d'ordine era diventata *olvido*, l'oblio.

Un intero popolo era stato costretto a dimenticare.

Dimenticare è un atto fondamentale per il nostro equilibrio mentale, la natura stessa ha provveduto perché il nostro sistema nervoso, i nostri stessi sensi dimentichino; una parte di ricordi scompare del tutto, e un'altra viene immagazzinata nei fondi depositi della nostra mente, nel subcosciente dei nostri sensi. È un processo che permette di integrare organicamente l'esperienza. Ma non può essere un processo imposto.

Invece questo *olvido* era malsano, era un essere *obbligati* a dimenticare.

Secondo il mio amico critico proprio questa era il male che aveva colpito il popolo uruguaiano: l'obbligo a dimenticare.

La sua spiegazione all'inizio non mi risultò chiara, così continuai a fargli domande, e lui a farmi esempi, a raccontarmi storie. Mi parlò di suo fratello.

Suo fratello era stato sei anni in prigione, durante la dittatura, come tanti altri prigionieri politici, alcuni più fortunati, altri meno. In molti di loro, una volta usciti, si erano verificate conseguenze imprevedibili, non solo psichiche, o almeno non riconoscibili subito come tali. Si ammalavano senza che i dottori capissero bene di che si trattasse. Per esempio, a suo fratello si era atrofizzata progressivamente una parte di un polmone, e i medici erano stati costretti a tagliargliene una fetta, e poi ancora una fetta, una dopo l'altra, ed era ormai alla terza operazione. Come se la tortura potesse colpire non solo il fisico di un individuo, e non solo il suo sistema nervoso, ma anche qualcos'altro, per cui, quando tutto era finito, coloro che erano stati torturati non potevano fare a meno di ammalarsi di indefinibili malattie che pure non sembravano dirette conseguenze della prigione o della tortura.

Non ero del tutto convinto. Ma si può capire come i polmoni di qualcuno che ha creduto nel comunismo e nella libertà, e che ora si ritrova in una democrazia impregnata di *olvido*, si rifiutino di respirare.

Ma – ha continuato il mio amico critico – c'è anche un'altra ragione per questa infermità di inerzia, un'altra causa importante.

L'Uruguay, come paese, è giovanissimo. Si è formato negli anni Trenta dell'Ottocento, da una rivolta di *caudillos*. Un

frammento di Argentina si staccò dal resto e si autonominò paese autonomo, inventandosi il proprio nome: Uruguay. Prima Uruguay era solo il nome di un fiume.

Un uomo politico, conservatore ma geniale, Bailles, dette all'inizio del secolo all'Uruguay una delle costituzioni più avanzate del mondo: diritto allo sciopero, otto ore di lavoro per gli operai, diritto di voto alle donne. Neppure nei paesi europei esisteva qualcosa del genere, allora.

Così nacque e si incrementò la consapevolezza dell'eccezionalità dell'Uruguay, Svizzera dell'America Latina, dove tutto avveniva in modo diverso. Una consapevolezza che fu incrementata dai primi libri sulla storia del paese, nei quali persino la vera e propria guerra civile che c'era stata tra il partito dei grandi proprietari terrieri e quello dei primi magnati d'industria venne presentata come una forma di democratica alternanza al potere. Altri fatti vennero del tutto cancellati, in quei libri, come i massacri delle popolazioni autoctone. Ricordo che nel festival dell'85 era stato presentato uno spettacolo sullo sterminio dei Charrua, la maggiore tribù indiana dell'Uruguay, annientata nel corso del secolo scorso. Fu completamente ignorato o mal visto anche dalla critica progressista, e questo proprio nel periodo più felice, nell'atmosfera fervida del dopo-dittatura.

La profonda convinzione dell'eccezionalità dell'Uruguay nel panorama dell'America Latina – continuò il mio amico – venne bruscamente spazzata via dall'avvento della dittatura. Per noi uruguaiani fu un avvenimento impensato, inimmaginabile, divenuto realtà. Come se i pochi cinghiali ancora esistenti in Italia prendessero il potere e si installassero a Montecitorio.

Una generazione intera vide l'immagine di se stessa andare in frantumi.

La generazione successiva crebbe nel contesto controllato di una dittatura militare durata dieci anni. Quando, nel 1984, la dittatura finalmente si concluse, ecco, era impossibile portare i militari, i responsabili delle torture, in tribunale.

L'immagine che avevano coltivato del proprio passato impediva agli abitanti dell'Uruguay di accettare la propria storia recente.

Ascoltando il mio amico critico mi ritrovai a pensare che oltre al naufragio di un individuo esiste il naufragio di un'intera etnia. Pensai a cosa dovesse essere stato il naufragio di una intera generazione nella Germania del dopo-nazismo: fare conti con un passato insostenibile. E mi chiesi: cos'è esattamente il passato, e perché è tanto importante?

È possibile che il proprio passato sia una sorta di nemesi a lunga scadenza, sia uno stato di precarietà come l'HIV, che si manifesta come morbo implacabile dopo un intervallo di anni, colpendo generazioni innocenti?

È possibile che il passato si vendichi, e possa trasformare nel giro di pochi anni milioni di persone, tutte insieme? Pensai, allora, che forse il passato non è qualcosa che sta dietro di noi. Il passato sta sopra di noi, e noi non ce ne rendiamo conto.

Nel momento in cui un individuo smarrisce il senso del proprio passato, e perde il rapporto con quello che gli sta sopra, è come se il cielo gli cadesse in testa.

La parola che allora mi era venuta spontanea era stata proprio "naufragio". La perdita della propria storia aveva permesso che in Uruguay naufragassero la fede, le credenze, la propria ragion d'essere, che si perdesse il senso di aver diritto a fare qualcosa, a lottare, a cercare di trascendere i limiti dei propri bisogni materiali, del proprio egoismo, pur necessario alla sopravvivenza.

Erano pensieri un po' sconnessi, e talvolta ne parlavo con le persone che incontravo, talvolta con i miei attori. Poi mi sono ricordato di una esperienza che avevo avuto un mese prima di arrivare in America Latina.

Ero andato in Canada, invitato da un mio vecchio amico, direttore di un teatro abbastanza conosciuto. Quando ero arrivato, la sua amministratrice, che è con lui da venti anni, mi aveva abbracciato e mi aveva detto: "Eugenio, sono così contenta che tu sia qui, così potrai ridargli la fede".

Chi sono io, per poter ridare la fede alle persone? Fede in che? Non ho niente a che fare con la fede religiosa. E sento in me una sorta di nichilismo, di rifiuto per tutte le illusioni e le ideologie del progresso.

Forse la fede di cui mi stava parlando quella signora ha qualcosa a che fare con lo stato di necessità. La necessità è come una fede non religiosa. È quel che mi obbliga ogni giorno ad alzarmi e a muovermi, e non c'è niente, vento e tempesta, malattia o famiglia o non so cos'altro ancora, che mi possa impedire di andare, io devo andare verso quell'edi-

ficio dove si trovano le persone che per me sono tanto importanti, i miei attori, le persone che formano l'Odin Teatret.

Non è una questione di fede, è una necessità: è la mia realtà, e senza di essa non si può vivere, è quel ti fa respirare, che ti da l'ossigeno.

Quella zattera che è un gruppo teatrale può essere tenuta insieme da tante cose. Dall'amore, per esempio. Ci sono tanti tipi d'amore: per un leader carismatico, per alcuni spettatori importantissimi per te, per una visione in comune – anche se per la verità non credo che una fede comune possa tenere insieme molto a lungo delle persone. Per altri il collante può essere persino un sano opportunismo: meglio sulla zattera che in bocca ai pescecani, anche se si sta stretti, e ogni tanto dobbiamo far fuori uno di noi e mangiarcelo.

Credo che quello che realmente tiene insieme un gruppo sia la capacità di vivere con forza, con intensità, con accanimento, una realtà necessaria. Uno stato di necessità. Come se alcune persone avessero scoperto nel teatro una trincea o una catacomba per difendere le loro necessità, per rendere visibile il nulla sul quale l'intera civiltà è costruita, per seguire la strada del rifiuto. Sono degli insensati, che hanno disciplinato la loro insensatezza attraverso il mestiere del teatro. A volte riescono persino a comunicare qualcosa, in chi li incontra, non tanto per le loro teorie, quanto per il loro accanimento concreto al di là del vaneggiare. Per il senso preciso, reale, di necessità.

Susan Sontag è una scrittrice americana, che, nel pieno della guerra civile jugoslava, si è recata a Sarajevo. Raccontò, poi, che, al suo arrivo a Sarajevo, tutte le persone che incontrava, amici, ma anche sconosciuti, le avevano parlato del senso di irrealtà che provavano nei confronti della propria città, fino a pochi mesi prima la Parigi della zona, e ora una città assediata e fraticida. Le parlavano del senso di irrealtà che dava trovarsi senz'acqua, e dover mettere a rischio la propria vita per recarsi, carichi di pentole, fino alla fontana all'angolo della strada. Rischiare di morire per procurarti di che scaricare il gabinetto.

Era strano per me questo loro senso di irrealtà – ha scritto Susan Sontag – perché per me, invece, Sarajevo era il massimo della realtà.

Leggendo mi chiedevo: ma che diavolo vuol dire questa discrepanza, il massimo dell'irrealtà per gli altri, che diventa il massimo della realtà per lei? E la risposta che mi sono dato è che la realtà sta semplicemente lì dove sta l'azione che devi compiere. E visto che per lei era stato essenziale recarsi a Sarajevo, quella per lei era realtà. Mentre agli abitanti di Sarajevo, con la guerra, era caduto il cielo addosso, la guerra civile è decisamente l'opposto di una necessità. Da lì veniva il loro senso continuo di irrealtà.

La realtà è quel territorio oscuro che ti porti dentro di te, sconosciuto, ma dove ti senti a casa, dove i venti ti sussurrano quello che devi fare, e tu lo fai, dove c'è un cavallo cieco che ti guida. Questa è la realtà. Fuori da questo mondo oscuro sta l'irrealtà.

Cos'è che muore dopo mille anni?

Cos'è che rimane dopo mille anni?

Mentre riflettevo sul naufragio, in America Latina, ero arrivato a Brasilia.

Brasilia è una città che ha la stessa età dell'Odin Teatret.

La sua esistenza fu decisa per decreto ministeriale nel 1959, e nel '60 i primi architetti, i primi ingegneri, i primi proprietari, cominciarono a far costruire una capitale in pieno deserto, a 1 300 Km dalle coste.

Il governatore di Brasilia, della più giovane capitale del mondo, aveva deciso di organizzare una serie di conferenze sul Duemila, per discutere su cosa sia l'essenziale in questo momento di fine millennio.

Aveva invitato alcune persone che gli sembrava potessero rispondere a ben precise domande: Nyerere, il capo africano della Tanzania, protagonista della lotta anticoloniale degli anni Quaranta-Cinquanta; Soares, l'ex-presidente del Portogallo. E aveva invitato me a parlare di etica ed estetica nel terzo millennio.

Io, intanto, visitavo Brasilia, la città inventata dagli architetti in pieno deserto, e mi sembrava di vedere un'altra città nel deserto. Questo nostro millennio, pensavo, in realtà è finito da un pezzo, da più di cento anni. È finito con una città distrutta nel deserto, Canudos.

Alla fine del secolo scorso un predicatore, Antonio Conselheiro, aveva cominciato a rivolgersi ai poveri del nord-est del Brasile. Parlava loro dell'edificazione di una città di Dio, un luogo di giustizia, contro i soprusi dei proprietari terrieri e delle leggi della repubblica.

Antonio Conselheiro riuscì a trascinare con sé 25 000 persone in pieno deserto, e lì costruirono Canudos. Con i suoi 25 000 abitanti, divenne la seconda città della regione, dopo Salvador.

Naturalmente lo Stato e i proprietari terrieri non potevano accettare un simile stato di cose, e mandarono una compagnia di soldati a domare quello che consideravano una rivolta. Ma la compagnia fu sgominata. Allora fu mandato un battaglione. Anch'esso fu respinto.

Quattro furono le campagne contro Canudos, quattro anni durò la guerra di uno stato contro una città. Venne da San Paolo l'esercito, con i cannoni, e sterminò tutti, uomini e donne, bambini e vecchi. Così riuscirono ad espugnarla.

Il nostro millennio è morto anche allora, nel 1896, quando l'utopia e il mito furono trucidati. Proprio in quegli anni, in un luogo lontano da Canudos, due fratelli discutevano insieme, e uno di loro – Ivan, si chiamava – affermò: "Dio non esiste". "Non puoi dire questo – ribatté l'altro – se Dio non esistesse, allora tutto sarebbe possibile".

Sì, tutto è stato possibile in questo secolo: l'invenzione della penicillina, gli uomini sulla luna, Auschwitz ed Hiroshima. Tutto è possibile. Solo, è morta la grande utopia. È morto il mito che sia possibile salvare il mondo, creare sulla terra una terra più giusta. E quando in questo nostro secolo si è tentato di prolungare la vita di questo mito levandogli la sua forza di trascendenza e trasformandolo in una teoria laica, scientifica e razionale, come il marxismo, sappiamo quali ne siano stati i risultati: i gulag e l'orrore.

Questo millennio scompare con Canudos, con la conversazione dei fratelli Karamazov. Naufraga, e dentro questo millennio che affonda ci sono anch'io, che mi illudo di salvarmi dal mio naufragio aggrappandomi al teatro.

C'è il naufragio dei singoli individui, delle biografie diverse e irripetibili.

C'è il naufragio di una nazione intera, costretta a dimenticare.

C'è il naufragio dei miti, delle grandi fedi.

Cosa è, in realtà un mito? È una storia? Giove che diventa un cigno per copulare un po' con Leda? È questo un mito? È Medea che ammazza i suoi due figli? Ma se apro il giornale, quasi ogni giorno posso incontrare una madre che uccide i

propri figli. Uno dei più grandi miti che ci è stato tramandato racconta di un uomo che cercava la propria identità, voleva sapere chi era, conoscere se stesso, proprio come Socrate ci insegna. E partì. E che gli capita? Ammazza suo padre, si sposa la madre, fa dei figli con lei, e poi si acceca, e la sua moglie-madre si uccide. Insomma, una catastrofe. E perché, perché? Cosa ci racconta questo mito? Tutta la nostra cultura ci dice: conosci te stesso, devi essere te stesso, e quando non lo sai, e ti metti alla ricerca, ecco, ti piomba addosso una tragedia incomprensibile. Stiamo parlando del livello enigmatico dell'esperienza, della conoscenza, di quel sapere per cui a volte saremmo disposti a dare anche la vita.

Una volta mi sono imbattuto in un contromito. In Brasile un contadino compiva 50 anni, e voleva festeggiarli. Perciò andò in città, voleva comprare acquavite e carne per una bella festa. Non tornò più. La famiglia lo cercò per due giorni, e alla fine lo trovò sul ciglio di una strada. Era senza occhi. Raccontò che mentre stava andando in città, si era fermata accanto a lui una macchina, e quattro persone, con voci educate e gentili, gli avevano detto che adesso gli avrebbero asportato gli occhi, che servivano a loro, perché loro erano venditori di organi. Glieli avevano asportati, difatti, a regola d'arte, con perizia clinica, come constatarono i medici che poi visitarono il contadino. Ho letto questa storia su un giornale brasiliano: la storia di un Edipo al contrario, di un uomo che conosceva la propria identità al punto da volerla festeggiare, e che divenne anche lui cieco.

Tante altre domande mi sono posto, su cosa sia un mito.

Se un mito muore, ad esempio, cosa fanno gli altri miti? Sono come una grande famiglia, una specie di clan siciliano o salentino? Come si vestono, che canzoni cantano, cosa fanno, come soffrono, cosa mangiano alla cerimonia funebre, mentre vegliano il morto? Che "consolo", quali cibi e bevande vengono mandate dai vicini e dai parenti?

Quando si veglia un morto in casa, torna sempre a circolare un certo tipo di storie, c'è sempre qualcuno che racconta di come anche suo zio sembrasse proprio morto, e fosse rimasto sei ore lì, stecchito, e poi all'improvviso si fosse rialzato. Ma la persona che è morta a casa tua non risorge mai.

Forse è proprio questo il segreto del millennio che scompare e del prossimo alle porte: non ci saranno più miti. Non

ci sarà più quello che ha attraversato dieci secoli di storia, la fede in una trascendenza, una fede che poteva essere così grande da spingere gli individui ad andar contro al proprio istinto di sopravvivenza.

Quando vado in America Latina so che le domande che mi vengono dal solo stare lì riguardano sempre il futuro, non il passato. Riguardano soprattutto il prossimo spettacolo che voglio fare: muoiono i miti?

A Montevideo, con due cari amici, il poeta Carlos Pellegrino e la teorica di letteratura, esperta di Borges, Lisa Block de Behar, discutevamo intorno a questa domanda: muoiono i miti?

Sceveravamo, dibattevamo, obiettavamo e alla fine ci siamo ritrovati, ridendo, a concludere: un mito muore e noi lo seppelliamo, piangiamo sulla sua tomba e poi sentiamo dei passi che si avvicinano. Alle nostre spalle il mito è risuscitato e mostra il suo ghigno, enigmatico e beffardo, ai nostri increduli figli.

5. *Sette risposte* (9 novembre 1996)

I. *Eugenio Barba*: Ho letto le vostre domande, e siccome alcune erano per me, ma altre, in realtà, per i miei attori, sono venuto qui con alcuni di loro. Risponderemo ad una domanda per volta.

Alla vostra prima domanda, quella sul «perché lo faccio», avrei potuto dare, nel corso della mia vita, molte risposte differenti.

Quella di adesso è molto diversa da quella che avrei dato quando ho fondato l'Odin, trent'anni fa, e ancora diversa da quella che avrei dato vent'anni, o dieci anni fa.

Mi chiedete: perché lo faccio? Non lo so.

Perché lo faccio, Iben? Perché lo faccio, Torgeir?

Mi viene in mente più di una risposta. La più semplice è: per pigrizia. È l'unica cosa che so fare, e continuo a farla.

Un'altra potrebbe essere: per rimanere un dingo, un cane selvatico. Qualcosa che fa parte del panorama, della fauna e della flora, ma con caratteristiche sue, che non si lascia ammaestrare.

Forse adesso lo faccio perché è diventata una sfida: per quanto tempo questo gruppo di persone che sono con me da trent'anni continuerà a far spettacoli, ad essere un teatro in vita, fonte di turbamento per gli spettatori?

Incontro con gli studenti.

L'incontro è avvenuto nel corso della tournée di Kaosmos (cfr. la nota a *La cultura del naufragio*). All'incontro erano presenti, oltre ad Eugenio Barba, anche Torgeir Wethal, norvegese, attore dell'Odin dal 1964, anno in cui è stato fondato; Iben Nagel Rasmussen, danese, attrice dell'Odin dal 1966; Roberta Carreri, italiana, che lavora all'Odin dal 1974. Né Roberta Carreri né Iben Nagel Rasmussen hanno avuto esperienze di lavoro in teatro con altri registi, mentre Torgeir Wethal proviene da una formazione giovanile di attore professionale. Gli studenti erano biennalisti di Storia del teatro e dello spettacolo e di Drammaturgia della Facoltà di Lettere, Università dell'Aquila.

Ma forse ancora più vero sarebbe dire che quel che mi trattiene nel teatro, quel che mi affascina e voglio scoprire è una domanda: quale sarà l'ultima scena?

Come finirà l'Odin Teatret?

La curiosità verso quest'ultima incognita è diventata per me una delle spezie che insaporiscono l'idea del lavoro ancora da fare, e gli danno profumo.

Faccio teatro perché sono un piccolo borghese e la mia famiglia mi ha insegnato a pagare sempre i miei debiti. I miei debiti sono verso le persone che mi hanno insegnato qualcosa. Non posso essere debitore direttamente nei loro confronti, erano già morti quando ho preso quel che mi potevano dare. Allora devo saldare il mio debito con altri: coloro che sono stati compagni di tutta la mia vita, i miei attori, che sono stati leali con me, e di grande generosità.

E poi faccio teatro perché mi permette di incontrare le persone che mi sono necessarie.

Dove ha senso portare l'Odin, oggi?

Io credo che abbia senso portarlo in quei luoghi dove lavorano alcune persone che per me, per noi, per la nostra ecologia dello spirito, è essenziale reincontrare. Non si potrebbe farlo senza lavoro. Altrimenti sarebbe un incontro tra nostalgici, di quelli pieni solo di ricordi: ti ricordi di quel tempo, ti ricordi quel che facevamo allora...

La nostalgia diventa, in questi casi, un segno d'età. Non dell'età come saggezza, ma solo come vecchiaia.

Forse ci sono altri motivi ancora, che io stesso non conosco. Torgeir, lo chiedo a te: perché faccio ancora teatro, perché lo fai tu?

Torgeir Wethal: Probabilmente è l'unico modo che conosci per continuare a combattere contro tutto ciò che non accetti nel mondo. Quanto a me, io sono una di quelle persone fortunate che hanno casualmente capito molto presto nella vita cosa era "naturale" per loro. Faccio l'attore da quando avevo otto o nove anni, non ho mai fatto altro. Sono attore. Di questo non si parla spesso, ma è sicuramente una causa importante, agli inizi, nel determinare una scelta. Un bisogno elementare, il primo.

Oggi... oggi lo faccio perché se non lo facessi non potrei rimanere giovane. Ho cinquant'anni. Giovane nel senso di avere ancora vita di fronte a me, la possibilità di avere un'opinione, di poter dire: voglio che il mondo sia in questo modo, ed in quest'altro.

Iben Nagel Rasmussen: Spero che tu non lo faccia per pigrizia, e spero che tu non lo faccia perché vuoi vedere come sarà l'ultima scena, quando tutto sarà finito.

In realtà spero che tu lo faccia per lo stesso motivo per cui lo faccio io: per scoprire che esiste ancora un senso, e ancora qualcosa da scoprire dentro di noi, non solamente fuori. Non solo per gli altri, non solo per gli amici, perché se così fosse non sarebbe importante far proprio teatro. Questi sono i motivi per cui si organizza un partito politico.

Io faccio teatro perché ho paura della pigrizia, di continuare per inerzia. È anche perché continuo a pensare che possono esserci ancora altri cammini, più giusti, e forse potremo scoprirli insieme.

Roberta Carreri: La prima cosa che mi è venuta in mente di fronte a questa domanda è stata: fai teatro perché non puoi farne a meno. E per mia esperienza molto spesso il primo pensiero è quello più giusto.

Quello di cui *tu* hai parlato, invece, mi sembra piuttosto essere la tua giustificazione davanti a te stesso: la responsabilità che senti nei confronti delle persone che ti hanno seguito per tanti anni. E sicuramente anche questo è vero ed importante.

Ma più importante è il fatto che non puoi farne a meno, che fare teatro ti fa sentire in vita. In ogni persona c'è il bisogno di scoprire cosa sia quello che tiene svegli, che dà un senso all'esistenza.

Mi chiedi perché lo faccio io. E la risposta è: perché non posso farne a meno.

Non avevo mai fatto teatro prima di incontrare l'Odin, ero seduta esattamente sullo stesso tipo di sedie su cui state seduti voi, in una stanza molto simile a quest'aula. Avevo vent'anni – no, ne avevo diciannove – quando ho visto l'Odin per la prima volta. Ventitré anni fa. Ho deciso che queste persone erano la mia gente e li ho seguiti. E adesso penso che sia stato un istinto di sopravvivenza quello che mi ha fatto scegliere proprio questa gente e questa vita. Credo di essermi resa conto di essere "un'attrice" solo quando erano ormai dieci anni che ero all'Odin. L'essere attrice è diventato il *mio* modo di esprimermi. Di trovare ogni giorno una sfida per andare avanti, per aver voglia di svegliarmi la mattina e di lottare ancora.

II. *Eugenio Barba*: La questione del *tempo* è una questione cardine nel lavoro di drammaturgia o nella tecnica compositiva di uno spettacolo.

Come lavorare col tempo, che tipo di tempo deve apparire, alla fine, deve essere vissuto e sperimentato dallo spettatore?

Esistono, in realtà, molti "tempi" differenti con cui bisogna fare i conti.

C'è il tempo reale dello spettacolo, il tempo e la durata di una azione, che può essere di pochi minuti o di un'ora. C'è il tempo convenzionale della storia raccontata, quello che nelle tragedie classiche è l'unità di tempo. C'è poi il tempo della preparazione di uno spettacolo, che può durare una settimana, pochi giorni, molti mesi.

Ma c'è anche un altro "tempo", a cui è più difficile dare un nome. Il modo con cui lo chiamo parlando a me stesso è: il tempo degli antenati.

Antenati senza nome, ma veri antenati, che mi hanno formato, dal cui sperma sono nato, senza i quali non sarei qui. Ho perso la capacità di vedere le loro fattezze, di sentire la loro voce, ma le loro esperienze sono una parte fondamentale della realtà in cui mi muovo.

Tutti questi strati temporali devono trovare il loro respiro, il battito del loro cuore, nello spettacolo.

E vi è pure il tempo su cui lavorano gli attori, quello creato dalla sottopartitura, il fiume nascosto che dà vita, fa palpitare le forme esteriori.

Il tempo è un fluire. Ma è un fluire visto alla luce delle teorie di Einstein: quanto dura l'attimo della morte, l'attimo dell'innamoramento?

Quanto dura un attimo per una persona che si dà fuoco?

Un attore può far scoppiare il tempo. Può dare ad ogni frammento le qualità di una scheggia di diamante. Tempo intagliato, tempo scolpito, tempo incorporato. Incarnato in stimoli sensoriali, preparati e composti perché colpiscano a livello vocale, fisico, tattile.

Schegge di diamante per tagliare il vetro che separa e protegge noi che guardiamo da realtà che ci portiamo dentro, ma con cui stentiamo ad entrare in contatto.

Allora il tempo dello spettacolo diventa simile alla creazione di un buco nero nel quale è possibile infilare la mano, ed entrare in dialogo con la nostra propria tradizione.

Il regista deve organizzare mille elementi in modo che lavorino in concomitanza per conservare alle schegge intagliate di tempo la loro forza incisiva. Può lavorare sul tempo reale, può lavorare facendo sì che il ritmo di una canzone cambi prima che ci si assuefaccia ad essa, sulle colorazioni che le si possono dare attraverso associazioni con le azioni complementari, e così via. Può lavorare sulla labilità, sull'incertezza: come quando lo spettatore guarda, e non sa più, ma realmente non sa più, se sta guardando un uomo od una donna.

Ricordo di aver guardato una volta la danza di un gruppo di giovanissime danzatrici indiane. Ed io *sapevo* che in realtà erano ragazzini, quelli che danzavano, ma al tempo stesso non riuscivo ad eliminare il dubbio. Una parte di me proprio non riusciva a credere che non fossero bellissime bambine, ma ragazzi. Creavano in me un turbamento profondo.

Lavorare sul tempo è uno dei momenti più straordinari del lavoro di regia. Vuol dire creare ad uno spettacolo la sua ombra. Costruirlo come se fosse allo stesso tempo qualcosa di molto concreto e solo una illusione. Un velo di Maya che copre appena, o indica, un buco nero di energia, nel quale lo spettatore può affondare.

E se faccio teatro è anche per questo: per precisare ancora meglio questo buco nero, e riuscire, alla fine, a fare uno spettacolo che sia insieme semplice semplice e molto complesso.

Se sei fortunato, se gli dei ti vogliono bene, allora riuscirai a far sì che gli attori trovino il sasso giusto su cui poggiare il piede quando attraversano il ruscello, e a non bagnarsi. E allora diventano luminosi e sembrano leggeri, sottili, sembrano quasi gravitare sull'acqua, in uno spazio che non appartiene né ad una sponda né all'altra.

Ma tutto il lavoro per giungervi è estremamente tecnico. Un regista deve lavorare e pensare in categorie semplici e tecniche. In fondo l'abilità del regista è anche quella di saper procedere un passo per volta, una immagine per volta, senza fidarsi delle teorie, ma solo delle azioni che ti stanno di fronte. Il teatro non è letteratura, è successione e simultaneità di dettagli in vita che si abbracciano e si combattono, è tempo incarnato.

Ma alla fine, quando il lavoro è terminato, si ha la sensazione di scoprire qualcosa in te che è molto più profondo del tempo. E allora non sai più se è stata la tua esperienza di regista a guidare, oppure se è stata la capacità e l'inconscienza dell'attore. Come se l'attore fosse un daimon che ti ha portato fino a questi territori.

III. *Torgeir Wethal*: È naturale che ci siano ruoli e funzioni differenti, tanti, per lo meno, quante sono le persone che fanno parte del gruppo. Ma ad un livello tecnico, di lavoro, credo che la differenza tra noi ed Eugenio, ciò che ci ha permesso di rimanere un gruppo dopo tanti anni, sia sorpattutto una: il fatto che Eugenio ha l'ultima parola in tutte le situazioni di crisi o di stallo a livello creativo. Può sembrare una divisione del lavoro ovvia, semplice da osservare, ma non lo è. È fondamentale. È simile a quello che una pallina deve provare per la sponda di un biliardo: un ostacolo, ma che ti garantisce di non andare fuori.

Dopo tutti questi anni, esiste anche un rapporto personale più ampio. Ma esiste soprattutto un grande rispetto, non solo nei confronti di Eugenio, ma tra noi tutti, che è quello che permette di accettare che ognuno di noi, nel lavoro, segua necessità molto diverse, molto individuali.

Anni fa sapevamo sempre cosa fare, o credevamo di saperlo. Ogni volta potevamo dire: si fa così. Poi la professione ha cominciato a divenirci sempre più familiare. E allora abbiamo dovuto cominciare ad inventare come sorprenderci, come pensare, come muoverci, come reagire di fronte a tutto quello che ormai sappiamo. Il mio modo è stato: quando dicono che c'è qualcosa che non si fa, allora la faccio.

Iben Nagel Rasmussen: Litighiamo spesso e siamo spesso in disaccordo. Ma credo che comunque ci sia qualcosa che ci unisce, anche se è difficile spiegare esattamente di cosa si tratti. Un fluire, non è armonico ma neppure disarmonico. Una specie di vibrazione dell'anima, che è come riconoscere un fratello.

Roberta Carreri: Mi ha sorpreso la parola armonia, il fatto che voi ci chiedeste se c'è "armonia" tra noi. Credo che ci sia, tra noi, equilibrio. La parola armonia mi fa un po' sorridere. Sono d'accordo con quello che ha detto Torgeir: esiste un grande rispetto. È rispetto per le persone che sono rimaste, perché se qualcuno è riuscito a resistere nel gruppo per anni, allora vuol dire che ha forza, e motivazione.

A me piace pensare che esista una netta distinzione tra Eugenio e noi. Tra il lavoro di Eugenio e il mio. Mi permette di non essere in accordo con Eugenio, di oppormi, ma sempre rimanendo consapevole che deve esserci una motivazione profonda per lui nel fare questa o quella cosa con cui non sono d'accordo, e allora cerco di capire quale sia, questo motivo per me invisibile. E qualche volta ci riesco.

IV. *Eugenio Barba*: Se dovessi fare uno spettacolo con attori che non conosco, con attori nuovi, sarebbe senza dubbio un'esperienza gratificante. Sapere che comunque le mie proposte sarebbero nuove, per loro. Osservare le loro reazioni rispetto a queste novità.

Però lavorare, per me, significa pormi di fronte a persone che conoscono tutti i sotterfugi da me usati nel corso di questi trentatré anni. Davanti a loro non posso ripetermi, sono costretto a sforzarmi, a tentare, almeno, di trovare altri cammini, diversi, ma che permettano di usare l'esperienza accumulata insieme. Altrimenti non rimarrebbero con me.

Mi è diventato fondamentale lavorare con attori che conosco molto bene: per esser costretto a trovare continuamente nuovi stimoli per loro. E per poter vedere, allo stesso tempo, come loro li cercano per me.

Roberta Carreri: La verità è che non esiste una realtà statica, né nel conoscersi, né nelle persone. Quello con cui devi fare i conti è il loro cambiamento continuo. Il miracolo è vederle conservare sempre una motivazione profonda per continuare a stare insieme, all'interno del loro cambiare.

Quando ho visto l'Odin per la prima volta è stato come se mi fossi innamorata di sette persone insieme.

Quello che conta è riuscire a mantenere vivo questo filo d'eccesso, la relazione profonda che ci lega e allo stesso tempo permette ad ognuno di noi di crescere per i fatti suoi e di cambiare. Una volta l'orologio mi è caduto, si è aperto, e ho visto tutti gli ingranaggi, collegati, che giravano, ogni ruota che faceva *anche* muovere le altre. Pensai che così eravamo noi. Come se ognuno di noi fosse una di queste rotelle. Il tempo lo facciamo scandire insieme.

Eppure cambiamo sempre. Di quelle persone che ho conosciuto ventitré anni fa, di cui mi sono innamorata allora, di cui adesso potrei essere la madre, cosa è ancora uguale?

Per esempio ventitré anni fa non avrei mai creduto di vedere un giorno Eugenio rispondere alle vostre domande così, seduto. Perché allora Eugenio, quando parlava alla gente, non poteva farlo così tranquillamente, rilassato.

Eugenio Barba: Adesso vi racconto un episodio realmente accaduto. Un giorno un mio carissimo amico è venuto da me. Piangendo. E mi ha detto: "Eugenio, anche i sentimenti cambiano e muoiono, ero così innamorato di mia moglie, e adesso non le voglio più bene!"

Roberta Carreri: Perché il tuo amico non era abbastanza professionale. È evidente che mancava di tecnica.

V. *Eugenio Barba*: Continuamente ci insegnano il rispetto. Ci insegnano che bisogna avere rispetto per gli anziani, per gli invalidi, per i negri. Rispetto. Una parola che presa da sola è piena di sputo e basta.

Avere rispetto per una persona significa trovare un modo di proteggerla. Questo è il "rispetto" reciproco all'interno dell'Odin di cui prima parlava Torgeir. Proteggerla anche se magari quel che sta facendo ci dà fastidio, ci irrita fino alla frenesia.

Mi chiedete come mi comporto di fronte al blocco creativo di un attore. Posso rispondervi solo: non ci sono norme. Adesso, la mia tendenza complessiva è lasciare cuocere il polpo. Quando ero un bambino portavano il polpo a mia nonna, perché lo cucinasse. I pescatori l'avevano sbattuto ben bene contro un sasso. E allora lei poteva metterlo in pentola e lasciarlo cuocere per ore ed ore.

I miei attori, è come se fossero polpi ben sbattuti dagli anni di lavoro passato. Perciò, se uno di loro ha dei problemi, posso lasciare che si cucini a lungo in quei problemi, senza intervenire. Questo non vale per i giovani attori, ma solo per i più vecchi, quelli che stanno con me da anni.

Se è stato sbattuto ben bene dagli anni di lavoro, un attore avrà ha la forza di passare anche attraverso l'esperienza della lenta cottura.

Tuttavia non ci sono norme generali, ma solo casi individuali, legati a circostanze specifiche. Ci sono attori che, in certi momenti del processo di lavoro, bisogna trattare dando sicurezza, rassicurazione, tempo, calma. Poi, quattro giorni dopo, con quegli stessi attori, bisogna essere duri. Dipende da mille circostanze: ogni volta il regista deve sbrigarsi a fare una diagnosi, e prendersene la responsabilità.

Mi torna in mente una delle vostre domande precedenti, quella sulla differenza dei ruoli tra di noi, sulle differenze tra il leader ed i suoi attori: un leader, rispetto agli altri componenti del gruppo, è semplicemente una persona che si assume le responsabilità nei confronti degli altri.

Il suo rischio è il potere. Portare l'attore, volente o nolente, in situazioni estreme può dare un grande senso di potere.

Il vero problema, in realtà, non è tanto quello dei blocchi creativi, quanto quello della tendenza a ricadere involontariamente in cammini già percorsi, una tendenza che diventa sempre più forte mano a mano che l'attore si fa più esperto. Per uscire da una strada già percorsa non c'è altro da fare che tornare indietro al punto di partenza, ma anche allora spesso non si riesce a trovare altra alternativa che rifare il cammino identico a prima, ritornare al punto preciso in cui ci si era fermati, e di nuovo tornare indietro per ricominciare daccapo.

Ci sono lunghi periodi nei quali in realtà il regista non fa altro che aiutare l'attore a procedere così, avanti e indietro, lungo lo stesso percorso, contro lo stesso muro.

Tutto quello che può fare è cercare, giorno dopo giorno, di scoprire minuscoli dettagli che cambino l'irreparabilità di questo fluire, di trovare un piccolo buco che permetta di cominciare ad aprire nuovi varchi, nuove circostanze.

Quando l'attore è vecchio, generoso, quando è stato ben sbattuto ed è stato a lungo sul fuoco, arriva il momento in cui qualcosa in lui, la voce per esempio, comincia a toccarmi, anche se da un punto di vista formale ancora non funziona. In realtà comincia a *ricordarmi* qualcosa, qualcosa di molto vecchio, di antico, di arcaico che mi sta dentro. Come se nel mio corpo ci fosse un tempo che si estende, e può giungere indietro fino al pesce che è dentro di me. Vi sembrerà strano, ma è così: c'è un momento in cui il pesce dentro di me riconosce la voce dell'attore. Se non sente niente, me lo fa capire.

Ma l'attore, in quel momento, non può sapere, se sta parlando, e a chi. Se al pesce, o al passero, o alla lucertola.

VI. *Eugenio Barba*: Un teatro per la strada. Che cosa succede?

Ci sono civiltà e culture nelle quali le persone vivono quasi sempre per strada, paesi caldi, in genere, nei quali è bello *stare* per strada, sedersi, parlare. Vi sono altri paesi, come la Danimarca, nei quali la gente usa la strada solo come luogo di rapido passaggio da un posto all'altro.

Il teatro di strada ha soltanto quell'attimo, per catturare i suoi spettatori. Deve fermarli: con la sorpresa, con il disorientamento. Creando in loro, in un momento, sensazioni che li leghino forte al loro posto, lì, per strada.

Nel teatro di strada capita spesso che il pubblico non se-

gua. Lo spettatore non ha fatto la scelta di andare a vedere lo spettacolo. E guardate che è una forte motivazione, per uno spettatore, dover uscire di casa, organizzare il proprio tempo, crearsi aspettative: da queste scelte nasce l' attenzione in sala.

Per strada non c'è preparazione. La maggior parte del pubblico è composto da spettatori involontari, gente che sta camminando, si accorge che sta succedendo qualcosa, e allora va a vedere di che si tratta. Perciò tutte le modalità di costruzione dello spettacolo cambiano.

In sala c'è, o dovrebbe esserci, silenzio. Ci sono almeno alcuni spettatori motivati, ed è per loro che posso costruire quel tempo scolpito di cui si parlava prima. Per noi sono persone speciali, a volte già ci conoscono, sentono un forte legame con quello che stiamo facendo. Ne hanno bisogno.

Per strada c'è altro: c'è rumore e velocità. C'è una esigenza di vita pura, di fluire e di frammenti. Non c'è drammaturgia, ma un confluire maestoso e placido all'interno del quale scorre un vortice. La misura del tempo, per uno spettacolo di strada, è di pochi minuti: come se ogni immagine di cui è composto debba avere l'autonomia di uno spettacolo in sé concluso, brevissimo, ma capace di legare, di abbagliare e anche di far paura.

Uno storico delle religioni ha definito il mistero religioso come qualcosa che al tempo stesso ci attrae e ci spaventa. La paura è importante. Se il teatro arriva a suscitare una simile mescolanza di attrazione e timore, allora davvero è giunto ad un traguardo, ad un confine eccezionale nella vita di quello spettatore.

Verrebbe da chiedersi: è mai possibile che in questo nostro tempo smaliziato, così ricco di vita a domicilio, per cui stando a casa, solo accendendo il televisore, possiamo vedere le immagini più incredibili e più crudeli, un uomo giustiziato con un colpo alla nuca, un bambino che muore di fame, è possibile che il teatro con la sua povertà quasi ridicola di mezzi, possa davvero destare, in chi guarda, sgomento?

VII. *Iben Nagel Rasmussen*: L'efficacia dell'attore... non è un termine giusto. Forse. C'è qualcosa che puoi avere o non avere dentro di te. Non è una questione che riguarda il solo teatro. Ma un attore non può essere certo di averlo se non dopo aver affinato tutta la sua tecnica, dopo anni ed anni di lavoro. E dopo anni di lavoro continuo può anche scoprire di

non averla, questa cosa extra. Ma se non l'hai non sarai mai un buon attore.

Roberta Carreri: Sì, anch'io penso che ci sia qualcosa che la tecnica può far fiorire, ma non creare. Se questo qualcosa non c'è, allora puoi essere tecnicamente perfetto, ma non arriverai a toccare le cose più profonde, a far vibrare, a commuovere lo spettatore. A commuovere te stesso. Tutto questo è ingiusto, molto ingiusto. Ma è così.

Torgeir Wethal: Io non ne sono più tanto sicuro.

Certo, questa forza o valore innato è qualcosa di talmente individuale... Puoi imparare ed insegnare la tecnica. Non il modo di mettere in moto il pubblico. Quello non c'è modo per insegnarlo.

Eppure... può darsi che qualcuno possa anche indicare un'altra strada, una strada che noi non conosciamo.

In genere questa forza la si trova da sé, dopo anni di lavoro. Dopo anni passati ad osservare il lavoro degli altri. Ma pure in tutto il processo c'è qualcosa di oscuro, che mi sfugge.

Per anni abbiamo detto: "tutto questo non si può insegnare, o c'è o non c'è".

Ma non ne sono più tanto sicuro.

Eugenio Barba: La domanda giusta non è "perché la tecnica da sola non funziona?". La domanda giusta è: "per chi funziona?".

Mi è capitato di andare a teatro a vedere un lavoro tecnicamente ben fatto, ma per niente efficace, per me. E intanto lo spettatore accanto a me si commuoveva. Per lui era una grande esperienza. Per me: noia.

Quante volte ho sentito gli spettatori dividersi sul giudizio su uno spettacolo! E anche su spettacoli dell'Odin.

È come se ogni spettacolo si diriga verso ogni spettatore con una voce diversa. Molti degli spettacoli cosiddetti "tradizionali" a me sembrano estremamente monotoni, prevedibili: so già cosa farà l'attore, come si comporterà. Quando comincerà a gridare, quando a sussurrare. E intanto vedo altri spettatori, intorno a me, che si commuovono.

Quanto all'altra vostra domanda, se l'attore possa acquisire una vera efficacia attraverso la tecnica: non so. Ho visto attori che per anni sembravano un albero morto. Poi all'improvviso cominciavano a far frutti. Io avrei messo una mano sul fuoco che quell'albero lì non sarebbe fiorito mai.

La cosa più paradossale, più crudele, è che spesso mi è

capitato di vedere un attore dare frutti una sola stagione, e poi mai più.

Ma tutto quello che riguarda l'attore fa parte dei grandi misteri dell'arte teatrale.

Quando l'attore funziona, sorprende, riesce ad interrompere il flusso di pensieri, di previsioni in cui siamo immersi, allora tutto quello che avviene assume, per lo spettatore, un significato personale. Lo spettacolo diventa un dialogo con se stessi. Se dovessi dire a cosa serve uno spettacolo, penso che direi: è un modo per permettere ad ognuna delle persone che guardano di stabilire un dialogo con se stessi. Parlare con se stessi non significa farlo solo con quella parte del cervello che dirige i processi razionali e concettuali, ma anche mettere in moto quelle parti di noi che hanno a che fare con i passeri, le lucertole, e i pesci.

Per questo mi sono afferrato a quel relitto che è il teatro. Ho sempre sentito la parola "relitto" come profondamente associata al teatro. Dove mi sta portando questo relitto? Questa volta mi ha portato all'Aquila, qui all'Università. E certo tre anni fa non lo avrei mai immaginato. Eppure se siamo qui è per via di una lunga rete di esperienze, di incontri con persone diverse che ci hanno segnato.

Nel nostro tempo il teatro è realmente un relitto, un relitto di un'altra epoca nella quale aveva una funzione sociale ben diversa.

Adesso ci sono molte altre forme di spettacolo più consone al nostro tempo, alla nostra società. Il teatro è un rudere archeologico. Una forma vuota, dentro la quale ci si può mettere di tutto. Ci può essere un teatro come intrattenimento, per ammazzare il tempo.

E ce ne può essere un altro che invece il tempo lo vuole dilatare. Trasformarlo nel suo doppio.

6. *Homo viator* (25 gennaio 1997)

Nel passato, quando mi avviavo ad un nuovo spettacolo e cominciavo a riflettere su un tema od un testo, tendevo a chiudermi in una zona di segreto, in un cerchio di silenzio. Non parlare.

Credo che i registi e gli attori soffrano spesso di questa paura: banalizzare la scintilla – scoprire troppo presto il seme che dovrà produrre una grande messe.

Invece, negli ultimi tempi, mi sono accorto che quando prendo ad avvicinarmi ad un nuovo spettacolo comincio anche a parlarne. A divulgare le pieghe segrete, le mie ossessioni, le immagini che prendono a ballarmi intorno. Non ne parlo a chiunque, però ne parlo, anche in pubblico.

Questa sera voglio raccontarvi proprio quello che ho raccontato ai miei attori lunedì scorso, quando c'è stata la prima riunione per il prossimo spettacolo, il primo seme di un nuovo lavoro.

Ho detto ai miei attori: vorrei chiudere gli occhi, coprirli con una benda nera e aspettare una notte senza luna. Allora vorrei salire sul tetto della mia casa, e fissare al parapetto una corda che mi porti dall'altro lato della strada, fino al campanile della chiesa. E poi voglio camminare in equilibrio su questa corda, nel buio, ed arrivare all'altro lato: per scoprire che il campanile non c'è, e che già da molti anni è stato demolito.

Ho sempre avuto un'immagine precisa di cosa fosse, per me, preparare uno spettacolo: scalare una montagna. È una scalata in cui non sono solo, ho dei compagni, siamo legati insieme da una corda. Ognuno di noi ha un suo ritmo di cammino, se uno indugia tutti dobbiamo rallentare, e tutti dob-

Nel gennaio del '97 Barba ha condotto all'Aquila un seminario intorno ad *Aspettando Godot* (cfr. *Il fabbro di Abunaga*). Questa conferenza si è tenuta in quell'occasione come momento pubblico della presenza di Eugenio Barba all'Aquila presso il Dipartimento di Culture Comparate.

biamo accelerare se il capo-cordata riesce a trovare un passaggio migliore, un sentiero che permetta di avanzare più speditì. Ogni scelta deve essere presa in modo da non far precipitare l'intero gruppo. Ogni passo, ogni sosta, ogni minima azione personale ha conseguenze per tutti.

Durante questa scalata a volte ti potrà capitare di dover tornare indietro, per ritrovare il cammino verso l'alto, a volte ti sembrerà di allontanarti dalla vetta – e invece è solo una deviazione per poter trovare un punto più solido sulla parete, un appoggio più sicuro al tuo scarpone, un appiglio migliore alle tue mani, per andare avanti, ancora più in alto.

La scalata comune era la visione che in passato mi accompagnava nel costruire uno spettacolo.

Negli ultimi anni l'immagine della montagna è mutata. Ora, all'inizio di un nuovo spettacolo, non vedo le falde di un monte da scalare, vedo l'orlo di un grande vulcano, una cima con un grande buco nero. E io mi ci getto dentro.

E mi rendo conto che anche i miei compagni, i miei attori, saltano dietro di me, per lealtà. Precipitiamo nel buio e io non so più se riuscirò a salvarli, se riuscirò a salvarmi.

Da tempo, nel lavoro, mi accompagna la sensazione della catastrofe in agguato, la sensazione di scomparire nel buio più profondo.

La prima volta che l'ho percepita è stato durante le prove per il *Vangelo di Oxyrhincus*. Non in maniera tanto esplicita. Ma allora ho avvertito la consapevolezza che per raggiungere un punto che non conoscevo, dovevo scivolare per una strada che non portava in nessun posto. Forse è un espediente tecnico, un procedimento pratico, un modo di pensare pragmatico per iniziare uno spettacolo senza ripetersi: buttarsi nel buio.

E poi magari scoprire, con *Il Vangelo di Oxyrhincus* o con *Kaosmos*, che questo precipitare mi aveva fatto giungere sulla cima di una montagna, dall'altro lato della terra. Ma non si tratta più, come in passato, di un gruppo protetto da un legame, che passo passo avanza sapendo che la vetta è lì, nascosta dalla bruma, ma lì.

Adesso, il sentimento prevalente è il panico solitario del paracadutista che per la prima volta si lancia dall'aereoplano, e conta, con il cervello pieno di nebbia, fino al momento in cui potrà aprire il paracadute. Un risucchio allo stomaco, come il sapore di nausea di una gestazione, che mi accompagna per mesi.

Questa paura nuova, questa maniera consapevole e sgomenta di avvicinarmi allo spettacolo, è nata dal rifiuto della fabula. Ho sempre affermato che è fondamentale conoscere quale sia la storia che si vuole raccontare. Invece negli ultimi spettacoli qualcosa in me rifiutava la fabula, come se non volessi più iniziare da un testo, o da un tema che mi indicasse il cammino. Ma allora, cosa voglio raccontare?

Nel prossimo spettacolo voglio celebrare la morte di un mito.

Non ho un intreccio, dei personaggi, delle sequenze di avvenimenti. La storia dovrò inventarmela, incontrarla lungo il percorso. È perciò che provo la sensazione di cadere, di non aver più qualcosa su cui poggiare i piedi.

La morte di un mito. Cos'è un mito? Può essere un'affermazione diffusa ma poco veridica: è un mito che le ragazze scandinave siano facili; è un mito che tutti gli italiani sappiano cantare; è un mito che gli Stati Uniti d'America siano la terra della libertà.

Un mito può essere invece un racconto che racchiude un nocciolo di verità senza tempo, un esempio problematico, una ferita che non cessa di sanguinare in una zona d'ombra nei singoli individui, nelle singole epoche.

Forse il mito è l'arbusto ardente che illumina una faccia della nostra esperienza, quella più intima, più segreta, incomprensibile anche a noi stessi.

Quale è questa verità che può venirmi incontro come un arbusto ardente?

La Terra del Fuoco è un'isola. Quando Magellano discese lungo la costa dell'America Latina, alla ricerca di una via verso l'Oriente, per le spezie, passò dall'Atlantico nel Pacifico non attraverso capo Horn, ma attraverso lo stretto canale che separa la fine del continente da un'isola immensa, la Terra del Fuoco.

La chiamiamo così perché Magellano ed i suoi uomini, a notte, vedevano dei fuochi che brillavano sul mare.

L'isola era abitata da due tribù: gli Ona e gli Yamana.

Tutta questa parte dell'America del sud era coperta da un'unica vasta foresta, e gli Ona vivevano lì; non erano buoni navigatori e non si avvicinavano volentieri al mare. Gli Yamana, invece, erano pescatori, e vivevano in imbarcazioni su cui accendevano anche il fuoco: le fiammelle che i marinai

di Magellano vedevano brillare la notte e che dettero il nome all'isola.

Fino al 1870 la Patagonia e la Terra del Fuoco non destarono l'interesse dei coloni cileni e argentini, né degli emigranti europei. Nel 1840 l'Inghilterra inviò alcune navi da guerra ad occupare le Isole Falkland. L'Argentina ed il Cile si resero conto che, se non intervenivano, tutto il sud del continente sarebbe stato in mani europee. E così il Cile mandò una fregata al comando del tenente Gonzalez, ad occupare l'estrema parte meridionale del continente. Sedici ore dopo di lui arrivavano cinque navi da guerra francesi, anche loro pronte a prender possesso di quel territorio, ma ormai era troppo tardi.

Una volta stabilito il possesso, bisognava pensare a sfruttare le terre, a farle abitare, ad attirare i coloni. Il governatore cileno ebbe una idea: andò alle Falkland, comprò trecento pecore e le portò nella Terra del Fuoco e in Patagonia. Così ebbe inizio la prosperità dei *ganaderos*, le grandi famiglie della Patagonia proprietarie di greggi immense, di migliaia e migliaia di ovini.

In quei tempi privi di fibre sintetiche la lana era essenziale, specialmente in Inghilterra, nel Belgio e nelle Fiandre, e redditizia.

Nel giro di dieci anni quelle trecento pecore erano diventate 4 milioni. Ancora oggi chi visita la Patagonia ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un luogo spazzato da un cataclisma: distese sterminate d'erba, necessarie al pascolo di migliaia di ovini, e numerosi resti di immani alberi carbonizzati. I *ganaderos*, infatti, cominciarono ad appiccare fuoco alle foreste per procurare prati alle loro pecore.

Gli Ona, che vivevano nelle foreste, videro l' avvicinarsi dei bianchi, e videro il loro territorio diminuire sempre più.

Gli Ona avevano degli dèi. Erano dèi grassi e pigri, non dèi attivi, come quello degli ebrei, che interveniva continuamente, faceva scommesse col diavolo, impartiva ordini ai suoi profeti. Quegli degli Ona erano del tipo che nella storia delle religioni si chiama degli "dèi oziosi", e se ne stavano lì, pingui e paghi, nel più fitto della foresta. Gli Ona, però, ad un certo punto si resero conto che presto il fuoco li avrebbe raggiunti. Allora li presero e li portarono sulla riva dello Stretto di Magellano. Lì, costruirono una grande barca, una sorta di arca all'incontrario, per salvare gli dèi, e non gli uomini o gli animali. Però gli Ona erano pessimi costruttori di barche, e così, appena iniziò la traversata dello Stretto, l'arca carica affondò.

Gli dèi andarono a picco.

La ricchezza dei *ganaderos* era enorme, la si può paragonare a quella dei grandi baroni del nitrato del nord del Cile, o dei grandi commercianti di caucciù, dell'Amazzonia. Adesso, a causa di un film, è diventato celebre il teatro di Manaus, dove ha cantato Caruso. Anche i *ganaderos* costruirono nelle loro remote pianure teatri e musei. Protessero le arti. Una di loro, Sara Braun, è considerata una generosa benefattrice e protettrice delle arti, ha fatto costruire il bellissimo cimitero di Punta Arenas.

Sara Braun assoldava cacciatori per uccidere gli Ona, perché la loro esistenza ostacolava l'uso utile della terra. E quando i cacciatori tornavano dalla loro missione, portavano indietro mani mozzate. Per ogni mano che consegnavano ricevevano un compenso.

Gli Ona sono tutti scomparsi, non ce n'è più nessuno. L'ultimo degli Ona, una donna, morì negli anni Settanta. Aveva ottant'anni. Una baleniera francese la trovò su una barchetta nello Stretto di Magellano, in procinto di buttarsi in acqua. Era il modo in cui si suicidavano gli Ona, come i missionari Salesiani hanno scritto nelle loro cronache: si annegavano nello Stretto per ricongiungersi con i loro dèi.

Quando ho letto del modo in cui sono scomparsi gli Ona mi è venuto in mente un libro che avevo letto moltissimo tempo fa, negli anni Cinquanta. Si chiamava *Les racines du ciel*, Le radici del cielo, di Romain Gary, un ebreo francesizzato di origine russa. Raccontava di come allora, in Africa, si uccidessero più di trentamila elefanti all'anno.

Penso che sia stato il primo romanzo ecologico della storia. Era la storia di Morel, un uomo bianco che, tra il sarcasmo generale, aveva creato un movimento per la protezione degli elefanti. Quando gli si chiese se non fosse patetico mettersi a difendere gli animali mentre vi erano esseri umani che soffrivano e morivano tra mille stenti, Morel rispose: "Sì! Ma questa è la mia battaglia. Voglio che gli elefanti non scompaiano. Voglio che oltre alla giustizia, alla bellezza, alle ideologie rivoluzionarie, alla democrazia, all'amore, a tutto quello che dà un senso al mondo, ci sia anche un piccolo spazio in cui gli elefanti possano correre in libertà senza rischiare di buscarsi una pallottola".

Un episodio mi aveva particolarmente colpito. Un giorno Morel attacca il deposito di un commerciante di avorio, entra nel recinto, e crede di avere una allucinazione: vede centinaia di elefanti invisibili eppure presenti. Di questi elefanti invisibili apparivano solo i piedi. Le parti inferiori delle zampe erano state segate, vuotate, essiccate per essere vendute ai turisti e all'estero, come grandi portacenere, o contenitori per ombrelli.

Ma a Morel era sembrato di vedere non portaombrelli, ma elefanti invisibili, di cui si erano materializzate solo le estremità. Come fossero i fantasmi dei loro piedi mozzi.

Questi piedi segati di elefanti mi hanno ricordato le mani tagliate degli Ona.

Quando sono stato in America, ultimamente, sfogliando dei libri sulle popolazioni autoctone, ho visto dappertutto, intagliati nella roccia, contorni di mani, solo di mani. E queste mani tagliate hanno cominciato ad accompagnarmi.

Mani tagliate: ed ecco, ricordo un altro libro. Negli anni Trenta André Gide andò in Africa e tra i molti episodi terrificanti della realtà coloniale che descrive, parla di grandi cesti, pieni delle mani mozzate dei negri che non producevano abbastanza nelle piantagioni.

E sempre, ancora mani tagliate: mi sono ricordato una mostra sulla cultura Nazca che ho visto a Santiago del Cile. La cultura Nazca è fiorita in Perù, tra il 300 a.C. ed il 300 d.C. Ha lasciato delle immense incisioni sul terreno, che si chiamano geoglifi, disegni che è possibile vedere solo dall'alto, alcuni hanno persino affermato che potevano essere state prodotte solo da extra-terrestri di passaggio. I Nazca avevano una raffinatissima arte della ceramica, ed uno dei motivi decorativi ricorrenti è quello di teste e mani tagliate. Vi sono vasi decorati con teste tagliate, con corpi senza testa, con mani che portano teste mozze. È come se questa cultura fosse ossessionata dalle teste e dalle mani disgiunte dal corpo, e vi vedesse un segno, un valore, o forse un presagio.

Allora mi sono chiesto: cosa è che caratterizza questo millennio?

E ancora mi sono ricordato un'altra storia, ma forse non è già più vera, forse sono io che comincio a colorare i fatti storici con le mie ossessioni. In una guerra tra Bogumil, re della Bulgaria, e il Basileio II di Costantinopoli, quest'ultimo prese più di diecimila soldati nemici, e li accecò tutti, meno un centinaio. A quelli accecati tagliò anche una mano, ma i cento privilegiati conservarono la vista e le mani, perché potessero riportare i loro compagni di fronte al loro re.

Il nostro millennio, il millennio che sparisce, è un millennio di mani tagliate.

Ma non sono queste le storie che voglio raccontare con uno spettacolo. Queste storie sono il vuoto nel quale precipito, quel che provoca la caduta nel buio. È un vuoto denso che abbaglia e orienta, ma non aiuta praticamente gli attori.

Cos'altro abbiamo, per iniziare il nostro nuovo lavoro? Abbiamo una ventina di libri di un poeta danese, Henrik Nordbrandt, a noi tutti molto caro, un grandissimo poeta.

Ma non si fa uno spettacolo con una ventina di libri di poesia.

Ho detto che il mito può essere una narrazione da cui è assente la verità, oppure può essere un distillato pesante di verità. C'è un'altra possibilità: può essere un fatto storico che è diventato un mito.

Mi sono messo a cercare tutte le notizie che si ramificano intorno a quello che per me è diventato un vero mito: la vita di Guilhermino Barbosa. La sua storia mi ha accompagnato in questi ultimi anni, e, pur avendone parlato spesso, pur avendola discussa e raccontata innumerevoli volte, non si è banalizzata, ai miei occhi, al contrario, ha acquistato una forza, un fulgore, una radioattività ancora più forte.

Per arrivare a Guilhermino Barbosa bisogna partire da Rio de Janeiro e da San Paolo dove, nel 1924, alcuni giovani tenenti dell'esercito brasiliano, in nome dell'onore che caratterizza – o dovrebbe caratterizzare – un ufficiale, rifiutarono la politica corrotta del Presidente e dei generali che lo assecondavano, e insorsero contro di loro. La loro rivolta, chiamata "tenentismo", non fu fatta in nome del proletariato, o di una giustizia sociale. Si ispirava a un valore proprio alle forze armate, l'onore. Noi, gli ufficiali dell'esercito, non possiamo permettere la corruzione.

Immediatamente fu mandata loro contro la maggior parte dell'esercito rimasto fedele al Presidente. Intanto altri ufficiali, in altre guarnigioni del Brasile, si sollevarono e furono schiacciati dall'esercito brasiliano. Nel Rio Grande del sud, un giovane capitano del Genio, Luiz Carlos Prestes, di ventisei anni,

si ribellò, insieme al suo battaglione e decise di raggiungere gli ufficiali insorti a San Paolo. E si mise in cammino, dal sud, sconfinò nel Paraguay, rientrò in Brasile, si congiunse infine con gli altri ribelli. Aveva percorso 1500 km a piedi.

Uno dei suoi uomini era Guilhermino Barbosa.

Gli ufficiali insorti, consapevoli di quanto disperata fosse la loro situazione, decidono di rinunciare, e di rifugiarsi in Argentina. Luiz Carlos Prestes rifiuta, vuole continuare, è sicuro che in altre città altri ufficiali si ribelleranno, sapendo che qualcuno lotta ancora. Nasce così la Colonna Prestes. Mentre la maggior parte degli ufficiali si esilia, lui, con i suoi soldati, comincia una marcia, che inizia nel marzo del 1924 e finirà nel luglio del 1927. In trenta mesi percorreranno 17 stati del Brasile, dal Sud al Nord e di nuovo al Sud. È una delle campagne militari più incredibili, il primo esempio di "guerra di movimento", la più lunga marcia dopo la conquista dell'India di Alessandro Magno. Percorsero 25 000 Km a piedi e a cavallo.

Per avere un termine di confronto: il litorale del Brasile è di 7 000 Km, con la Lunga Marcia cinese vennero percorsi 12 000 Km, e la circonferenza della Terra è di 42 000 Km.

Sono inseguiti giorno e notte dall'esercito militare e dai *cangaceiros*, i banditi che il Presidente brasiliano rifornisce di armi e provvigioni e trasforma in esercito regolare. Le gesta della Colonna Prestes diventano leggendarie, fuoriescono dal Brasile e dal Sudamerica, raggiungono l'Europa. Le imprese di queste poche centinaia di uomini, che riescono a sfuggire agli accerchiamenti ed all'inseguimento senza tregua di forze ben maggiori, appassionano il mondo.

Siamo nel 1926-27. A Mosca è stato creato il Komintern, l'organizzazione internazionale comunista, la centrale dell'intellighentsia rivoluzionaria che riunisce tutti coloro che vogliono cambiare le condizioni sociali dell'Europa, della Cina, dell'India, delle Americhe.

Nel 1927 Prestes decide di cessare la marcia e di rifugiarsi in Bolivia. Constata: "Non abbiamo vinto, ma non siamo stati sconfitti".

Con tutti i suoi uomini, 630, armati solo di 90 fucili, passa la frontiera e consegna le sue armi all'esercito boliviano. Aveva preso accordi per essere ingaggiato da una compagnia francese che stava costruendo una ferrovia, purché fossero ingaggiati con lui anche tutti i suoi soldati. E così Luiz Carlos

Prestes passa un anno in Bolivia, lavorando insieme ai suoi soldati. È diventato famoso, e molti degli ufficiali del '24, che si erano rifugiati a Buenos Aires, si recano da lui, pregandolo di lasciare quel luogo solitario per raggiungerli a Buenos Aires, dove si va preparando il momento della riscossa e si decide il futuro del Brasile. Prestes rifiuta.

Si reca a visitarlo anche il segretario del Partito Comunista brasiliano, in segno di omaggio. Rimane pochi giorni e lascia dei libri: Marx, Lenin, Engels.

Prestes e la sua Colonna, che venivano dal sud del Brasile, avevano ricevuto uno shock arrivando nel Nord Est brasiliano, dove c'erano zone di povertà terribile, in cui i grandi proprietari tenevano la popolazioni in condizioni quasi di schiavitù. L'incontro con la parte ignorata della sua terra aveva rapidamente sensibilizzato Prestes ai problemi sociali. Quando lui e la sua Colonna entravano in un abitato, per prima cosa si recavano all'archivio del Comune e bruciavano nella piazza principale i documenti che comprovavano la proprietà dei latifondisti e i registri dei debitori. Quindi aprivano le prigioni e liberavano i prigionieri, per lo più contadini poveri in attesa di processo. Anche di queste azioni si nutriva la leggenda di Prestes, "cavaliere della speranza".

In Bolivia, dopo aver letto i classici del comunismo, Prestes decide di recarsi a Buenos Aires per preparare la lotta in Brasile. Ormai tutti i suoi uomini erano tornati ad una vita normale, in Brasile o in Bolivia. Guilhermino Barbosa rimase a vivere ai bordi della foresta boliviana.

Siamo nel 1929.

La madre e le quattro sorelle di Prestes lo raggiungono a Buenos Aires. E lì, nel 1931, prende contatto con lui un emissario del Komintern che gli propone di recarsi a Mosca, per essere addestrato a dirigere la futura rivoluzione in Brasile. E Prestes andò, sotto falso nome. Vi rimase quattro anni.

Ufficialmente lavorava come ingegnere, la sua professione. In realtà si preparava alla guerra rivoluzionaria. Intorno a lui si creò un gruppo di collaboratori d'eccezione, che doveva recarsi con lui in Brasile. C'erano, tra di essi, Arthur ed Elise Ewert, una coppia tedesca esperta in esplosivi. C'era Victor Barron, un radiotelegrafista americano, che doveva conservare i contatti tra Mosca ed il Brasile attraverso una radio nascosta nel suo appartamento a Rio. Tutti militanti comunisti di lunga data.

Siamo nel 1934. Hitler ha vinto in Germania, Mussolini si prepara ad invadere l'Etiopia. Non solo l'Unione Sovietica, ma tutti gli antifascisti del mondo si rendono conto di quanto sia imminente la minaccia nazista. Tra poco, nasceranno i fronti popolari.

Il Komintern decise che Prestes sarebbe tornato in Brasile sotto la falsa identità di un uomo benestante e sposato. E gli trovarono una "moglie", Olga Benario.

Olga era tedesca, nata a Monaco di Baviera, da un ricco commerciante ebreo. A sedici anni si era innamorata di un giovane rivoluzionario, aveva lasciato la famiglia, si era trasferita a Berlino, e aveva aderito al movimento comunista. Il suo amante era stato arrestato. Nel corso di una udienza del processo, Olga, armata, a capo di un pugno di giovani, aveva forzato l'aula del tribunale. Erano riusciti ad immobilizzare le guardie e i giudici, ed avevano liberato il ragazzo.

Dopo questa impresa, Olga era scomparsa da Berlino, protetta dalla solidarietà comunista, ed era arrivata fino in Russia, passando per la Polonia. Anche lei era finita nella scuola di guerriglia del Komintern, specializzandosi in spagnolo e portoghese.

Olga conosceva di fama Prestes. Quando le fu detto "tu andrai in Brasile come sua moglie" attese con trepidazione l'incontro con l'eroe della leggenda. Vide arrivare una persona timida, più bassa di lei, appena un metro e sessanta. Lei aveva indubbiamente molta più esperienza di vita di quanta non ne avesse lui.

Questa è la coppia che parte per il Brasile.

Il Komintern, per far perdere le loro tracce, li fornisce di un passaporto uruguaiano, e li manda prima a Parigi e poi, con un transatlantico, in prima classe, negli Stati Uniti, e di lì, sempre con navi di lusso, in Argentina, in Uruguay e infine in Brasile. Il viaggio fa perdere le tracce alla polizia segreta brasiliana, ma crea un piccolo problema: devono dormire nella stessa stanza e nello stesso letto, dato che sono "sposati" e in luna di miele. Così nasce un'intesa di vita, oltre che ideologica.

In Brasile, Luiz Carlos Prestes riprende contatto con i suoi vecchi compagni d'armi, gli ufficiali del '24. C'era stata un'amnistia e molti di loro erano stati reintegrati nelle forze armate. Prestes perciò può contare su diversi contatti e altri ne prende con diverse guarnigioni, sempre in collaborazione col Partito Comunista, e prepara la rivolta.

Siamo nel novembre del 1935.

Improvvisamente una notte si sentono degli spari. È una caserma di Rio de Janeiro che, senza aspettare il segnale di Prestes, si è ribellata. Prestes non sa che fare, se intervenire e anticipare la rivolta generale o no. Un momento di esitazione è sufficiente: l'esercito regolare interviene e in poche ore tutto è di nuovo sotto controllo. La sommossa è soffocata, e gli ufficiali prigionieri cominciano ad essere interrogati.

Così, il governo viene a sapere che Prestes è in Brasile.

Immediatamente il Primo Ministro organizza una retata minuziosissima, l'intera città di Rio viene setacciata quartiere per quartiere, perquisita casa per casa, così che Prestes non possa sfuggire. Ai soldati vien dato l'ordine di non prenderlo vivo. L'accerchiamento funziona, e la casa di Prestes viene individuata. La porta viene abbattuta e i soldati entrano, pronti a sparare. Ma una donna, alta e bella, si butta tra loro e Prestes, gridando: prima dovete uccidere me. I soldati esitano, Prestes è salvo.

Anche gli Ewert vennero catturati, interrogati e torturati. Continueranno ad essere torturati a lungo. Lui impazzirà. Nel 1945, quando il Brasile entrerà in guerra contro la Germania, diventando così, automaticamente, alleato dell'Unione Sovietica, questo comunista tedesco pazzo sarà consegnato all'Unione Sovietica, e, da lì, rimandato in madrepatria, nella Germania socialista, in un ospedale psichiatrico.

Prestes, separato dalla moglie, viene portato in prigione. Da questo momento non aprirà più bocca, rifiuterà sempre di parlare. Rimarrà in prigione dieci anni, poi anche lui sarà liberato nel '45.

Olga Benario, che è incinta, viene rimandata dal governo brasiliano al suo paese d'origine, la Germania. Viene consegnata alle SS. È considerata una criminale per il suo assalto al tribunale, e per di più è anche ebrea e comunista.

La madre di Prestes inizia una battaglia perché la bambina che sta per nascere non rimanga nelle mani delle SS. Viaggia per tutta Europa, va a Parigi, coinvolge Malraux, Gide. È soprattutto per le grandi manifestazioni pubbliche della solidarietà internazionale che la bambina, dopo la nascita, viene consegnata alla nonna. Il Presidente del Messico, Lázaro Cardenas, che con un gesto di coraggio aveva aperto le frontiere a tutti i fuoriusciti della guerra civile spagnola, offre loro ospitalità, provvedendo anche al loro mantenimento.

Olga Benario, invece, viene mandata a Ravensbrück che allora, siamo nel 1940, è ai suoi esordi come campo di concentramento femminile. Col procedere della guerra si allargherà e si affollerà sempre di più.

Un giorno le prigioniere vengono radunate, si fa l'appello, e duecento di loro sono messe su dei camion e spedite via. Il giorno dopo tornano indietro le loro uniformi. Ogni settimana, ogni mercoledì, le migliaia di prigioniere rinchiuse lì vengono radunate, viene fatto l'appello, e duecento di loro vengono spedite via. Il giorno dopo, regolarmente, tornano indietro le loro uniformi per essere riutilizzate.

La rete di resistenza interna al campo, di cui anche Olga Benario fa parte, cerca di capire cosa sta succedendo, cosa sono queste partenze, sempre duecento per volta. Le SS sostengono che le prigioniere vengono semplicemente spostate in altri campi, dove ricevono altri vestiti. Le donne della rete di resistenza decidono di nascondere nei vestiti qualche indicazione sulla destinazione, mano a mano che anch'esse saranno portate via. E nei successivi carichi di indumenti tornati indietro, le prigioniere che hanno l'incarico di lavarli e di smistarli trovano alcuni bigliettini ben nascosti, tutti con una sola parola: Bernburg.

Un giorno anche Olga viene chiamata all'appello, e sale sul camion con altre 199 donne. Nei suoi vestiti, quando tornano indietro, è nascosto un bigliettino con su scritto: Bernburg.

Bernburg era una cittadina di quarantamila abitanti, a 40 Km da Ravensbrück e a 100 Km da Berlino. Il suo edificio più importante era l'ospedale psichiatrico. Nel 1939 il dottor Irmfried Eberl aveva chiesto al governo di poter fare alcuni esperimenti scientifici con i pazienti, e alcuni padiglioni furono isolati, e vi si costruì un grande muro intorno.

Il dottor Eberl riuscì nei suoi esperimenti scientifici e perfezionò una delle invenzioni più macabre della storia. Nel sottosuolo del suo ospedale allestì ampie stanze ricoperte di mattonelle bianche, con una fila di docce. Duecento persone rappresentava il numero massimo per volta che vi riusciva a gassare. Comunicò la notizia a Himmler, che si congratulò e gli disse: "Inaugureremo la sua invenzione con i vigliacchi della Legione Condor".

La Legione Condor era stata mandata da Hitler in Spagna, a combattere a fianco di Franco durante la guerra civile. Ricordiamo tutti Guernica, a causa del quadro di Picasso. Ma il primo terribile bombardamento che coinvolgeva una intera città e una popolazione civile, il primo che non aveva alcun obiettivo strategico, fu a Badajoz, non lontano dalla frontiera con il Portogallo. Alcuni piloti tedeschi, una ventina, si rifiutarono però di bombardare gli obiettivi civili. Furono degradati e rimpatriati in Germania, ed i nazisti inaugurarono con loro l'invenzione delle camere a gas.

Tutte queste notizie le ho raccolte nel corso degli ultimi cinque-sei anni. Molti dettagli su Prestes e la sua Colonna li devo a Domingos Meirelles, un giornalista brasiliano che fin dall'infanzia ne aveva sentito narrare le gesta nella casa dei suoi genitori. Negli anni Settanta, divenuto adulto, rifece il percorso della Colonna di Prestes, intervistando coloro che, cinquanta anni prima, vi avevano partecipato o ne erano stati testimoni. E su questo suo pellegrinaggio ha scritto *Le notti dei grandi falò*. In questo libro di più di settecento pagine, una mezza pagina e una fotografia sono dedicate a Guilhermino Barbosa.

Vi si racconta di questo soldato analfabeta che sin dall'inizio aveva lottato con Prestes. Quando la Colonna si era sciolta, Barbosa era rimasto nella foresta boliviana. Mano a mano che passavano gli anni, ed il governo della Bolivia gli sembrava divenire sempre meno affidabile, aveva cominciato ad addentrarsi nella giungla. Negli anni Settanta viveva ancora lì, isolato da tutti. Domingo Meirelles, il giornalista, quando lo seppe, volle intervistarlo.

Non vi erano strade, per arrivare da Barbosa. L'unica possibilità era usare uno di quei carrelli delle ferrovie che si guidano a mano, percorrere così un tratto di strada ferrata e poi inoltrarsi ancora per un pezzo a piedi nella foresta. Ma bisognava stare attenti a ritornare entro quattro ore a riprendere il carrello e guidarlo indietro fino alla stazione, perché, su quelle stesse rotaie, doveva passare un treno.

Quando si avvicinò alla casupola in cui Barbosa e la sua famiglia vivevano, Meirelles fu accolto a fucilate. Perché Barbosa pensava che si trattasse di emissari del governo brasiliano che stavano venendo a prenderlo, credeva di essere ancora in guerra e che l'esercito brasiliano stesse ancora inseguendolo.

Non si era mai arreso insieme a sua moglie e a dodici figli. Era in combattimento perpetuo, nel cuore della giungla boliviana.

Quali certezze ci accompagnano nel vuoto per il nostro nuovo spettacolo, nella nostra caduta?

Ci accompagnano i volumi di poesie di Henrik Nordbrandt.

Ci accompagna il destino di Guilhermino Barbosa che fece 25 000 Km a piedi e poi si rifugiò nella giungla, incarnando le parole di Prestes: «non abbiamo vinto, ma non siamo stati sconfitti».

È la storia di un viandante, di un pellegrino, Homo viator. Mi ricorda un altro uomo, in un altro millennio, che si mise in cammino per cercare la sua vera identità, e la propria origine.

Mi sembra di scorgere un incontro tra Guilhermino Barbosa ed Edipo, dentro questa mia caduta senza appigli. Non so cosa Edipo potrà dire a Barbosa, o cosa Barbosa confessare ad Edipo.

So che Barbosa sarà sepolto come vengono sepolti i miti: per poi risorgere. Perché per questo muoiono i miti, per tornare a nuova vita.

Vedo Barbosa seppellito da personaggi del mito: Medea, Cassandra, Dedalo, Orfeo. E lo vedo risorgere, come una luna che gronda sangue. Ma le gocce di sangue sono le note di una canzone di rivolta che la gente credeva non sarebbe più stata cantata. E le note attraversano lo spazio ed il tempo al di là di un orizzonte nascosto da montagne sempre più alte di mani tagliate.

Ho detto ai miei attori: Tu sarai Edipo, tu Guilhermino Barbosa. Tu sarai Tersite, il soldato vigliacco dell'Iliade, il traditore che convince i Troiani ad abbattere le loro mura e a far entrare il cavallo costruito dall'astuzia di Ulisse.

«E noi, noi chi siamo?» mi hanno chiesto gli altri.

Per il momento precipitiamo insieme.

PARTE SECONDA

Breve storia dell'Odin Teatret *da* Ornitofilene *a* Mythos *1964-1998*

a cura di Mirella Schino
in collaborazione con
Alessandra De Benedictis Anna Colucci Anna Rita Bubici
Antonella Lattanzi Barbara Chiarilli Cristiana Alfonsetti
Daniela Marulli Daniele Milani Donatella Di Sibio
Fabiana D'Ascenzo Leonardo Tricarico Maria Cocciolillo
Marilena Spanò Maristella Muzi Noemi Tiberio
Oriana Mercurio Paolo De Felice Riccardo Scafati
Roberta Bafile Rossella Teramano Stefania Menchini