



3. Incendio del teatro di Richmond (Usa). Litografia del 1812.

Iben Nagel Rasmussen
FERAI
 DA: «IL CAVALLO CIECO»

Quando sei in una situazioneie devi entrare nella sua lunghezza d'onda. Essere e lì e combatterla con la spada. L'importante è che non ti ferisca perché prenderebbe il sopravvento e l'arma ti cadrebbe di mano. Devi parare i colpi e continuare a stancarla tanto da poterla sorprendere nel momento in cui improvvisamente vedi un'apertura che puoi centrare – e qualcosa accade.

EUGENIO. Un tema classico, rigoroso. Era il mio primo desiderio per il nostro prossimo spettacolo. Il critico d'arte francese Marc Fumaroli mi aveva regalato un disco con un pezzo di un compositore barocco: la *Nuit de tenebres*, la notte delle tenebre. Questa fu la mia prima ispirazione.

Allo stesso tempo e prima ancora di sapere qualcosa di *Ferai*, uno degli attori di *Kaspariana*, Dankward, aveva cantato una canzone tedesca: *Gott befrei uns von der Angst*. Mi colpì profondamente e pensai che doveva essere inserita nel prossimo spettacolo.

Christian Ludvigsen era diventato un caro amico del teatro da quando ci eravamo trasferiti in Danimarca. Ci aveva aiutato a risolvere problemi legali e amministrativi, e in generale ci assisteva con la sua sapienza. Aveva una grande esperienza da quando era stato consulente al Fiol Teatret. Era diventato il nostro consigliere letterario e fu lui a rivolgersi a Peter Seeberg per chiedergli di

È un brano tratto dal libro di Iben Nagel Rasmussen, Den blinde hest, pubblicato in danese da Lindhardt og Ringhof nel 1998 e di prossima pubblicazione in italiano nella collana «Memorie di teatro» presso l'editore Bulzoni di Roma. Il libro è costruito sull'alternarsi delle voci di Iben Nagel Rasmussen e di Eugenio Barba intorno ai loro singoli spettacoli. Il brano che segue riguarda lo spettacolo Feraì rappresentato tra giugno 1969 e luglio 1970. Attori: Ulla Alasjärvi, Maria Gilberti, Juba Häkkänen, Sören Larsson, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Carita Rindell, Torgeir Wetbal. Testo di Peter Seeberg; adattamento e regia di Eugenio Barba.

scrivere la sua prima *pièce*. Christian aveva anche avuto l'idea di unire i due temi: il dramma di Euripide *Alceste* e la leggenda di Frode Fredegod. Quest'ultima mi era sconosciuta perciò Christian m'imboccava con letteratura riguardante quel tema, tra cui i racconti di Saxo. Conoscevo il tema di Alceste, ma ero comunque scettico perché il finale era ottimista. Dopo il sacrificio di Alceste per suo marito, Ercole scende nell'Ade, nel regno del buio e la salva dalla morte.

Quando Peter Seeberg mi diede il testo mi si presentò lo stesso problema che ebbi in *Ornitofilene*: lo scrittore non aveva considerato le condizioni concrete del nostro gruppo. Gli attori erano otto, mentre nella *pièce* di Peter c'erano soltanto cinque personaggi. Inoltre aveva intitolato la *pièce* «Moiras». Moira è il nome delle tre dee del destino nella mitologia greca. La prima fila, la seconda tesse e la terza taglia il filo. Rappresentano la legge della vita e il destino umano nel suo limite. Erano quelle tre figure che commentavano l'azione. Il testo descriveva la tensione di una coppia: Alceste e Admeto. Sembrava un melodramma borghese: un uomo, una donna e i loro problemi. Solo che il conflitto si presentava nel classico costume greco. A me interessava la prospettiva storica. È sempre stato importante per me poter amalgamare l'esperienza personale con la storia, la storia con la S maiuscola. Può esistere un teatro oggi, mi chiedevo, che corrisponda alle grandi tragedie di Shakespeare o alla cronaca della storia? In *Ornitofilene* quel che era personale veniva fuori per merito degli attori. Il loro mondo, intimo e forte, si confrontava con l'oggettiva crudeltà della legge della storia. Anche in *Kaspariana* c'è l'incontro fra l'individuo e la violenza della storia che si manifesta attraverso pregiudizi e istinti umani. Mi mancava quel conflitto in *Ferai*.

Ci sono due scene con cui desidero sempre misurarmi in uno spettacolo. Contengono quel che nella nostra vita ci permette di trascendere, di superare la comprensione razionale. Una è l'atto d'amore, la piccola morte, come viene anche chiamata, l'orgasmo. L'altra è la morte. Assistere alla morte di qualcuno, viverla, conoscerla è un'esperienza comune a tutta l'umanità. Il teatro dovrebbe riuscire a risvegliare la risonanza di queste esperienze forti che impregnano i nostri corpi, le nostre anime, i nostri cervelli e le nostre memorie. Il teatro raggiunge questo obiettivo quando arriva a un qualche archetipo.

In ogni nuova messa in scena è come se ci fosse una difficoltà che devo superare, un nocciolo di ferro che devo spezzare. In *Ferai* era ancora il suicidio. Come si descrive un suicidio in scena, e perché Alceste si suicida? Non mi interessava il finale della

tragedia di Euripide. Nella nostra versione Alceste non doveva ritornare con Ercole. Peter Seeberg aveva scritto un altro finale, ma anche su questo avevamo lavorato molto.

Nei miei primi anni di regista mi sforzavo sempre di trovare un punto di partenza molto semplice per lo spettacolo. Questa semplicità era ancora più importante se il testo non aveva un preciso ordine di sequenze, perché il numero degli attori non corrispondeva al numero dei personaggi o perché c'erano scene che io non pensavo di utilizzare. Con il passare degli anni ho scoperto che non basta risolvere i problemi che s'incontrano, bisogna anche inventarsene dei nuovi, crearsi degli ostacoli. Perché questi possono fruttare soluzioni imprevedibili.

In *Ferai* il punto di partenza era la morte del vecchio re. Io avevo la canzone: *Gott befrei uns von der Angst, wenn die Not uns überfällt*. Associavo quest'ansia a quel sentimento che ti afferra quando qualcosa sta per crollare. Era il 1968 ma, devo confessare, non ero cosciente di quel che stava succedendo nel mondo. Soltanto molti anni dopo capii che si trattava di un cambiamento radicale. Leggevo gli avvenimenti sui giornali, ma ero così immerso nel mio lavoro da essere come l'ago di una bussola che indica soltanto una direzione: la sopravvivenza dell'Odin Teatret. Allenare e stimolare gli attori, trovare soldi, sistemare tutti i piccoli dettagli quotidiani con autorevolezza. Progettare e organizzare grandi seminari internazionali. Sforzi quotidiani per creare la nostra identità di teatro-laboratorio. In quel periodo avevamo contro una parte dei cittadini di Holstebro, come si capiva dalle lettere pubblicate dalla stampa locale.

Mi sentivo ancora insicuro nel processo creativo di uno spettacolo, specialmente quando non avevo nessun aiuto dal testo. Il testo di Jens Børneboe aveva qualcosa di crudo ed era pieno di un umore nero che non mi era lontano. La *pièce* di Seeberg aveva uno stile più morbido e raffinato, un'astuzia che contraddistingue anche i suoi romanzi. Questi hanno un elemento psicologico che sento estraneo.

Grazie a Peter conobbi il *designer* Jacob Jensen, che lavorava per B&O. Fu lui a creare l'uovo di *Ferai*, un grande uovo bianco di legno, un elemento che ebbe un posto importante nello spettacolo. Ma il problema era che lui poteva fare soltanto quello che io gli chiedevo. Non aveva nessuna esperienza di teatro e non poteva immaginarsi che razza di lavoro fosse il nostro, così io non ebbi l'interlocutore necessario. Doveva fare i costumi, ma alla fine fummo noi a tingere e cucire la stoffa. In mezzo a tutti questi problemi pratici Parigi e lo sciopero degli studenti mi parevano molto lontani.

In *Ferai* avevamo messo due file di panche per il pubblico, una di fronte all'altra, in modo da associare l'immagine all'interno di una barca vichinga. In ogni spettacolo cercavo di creare precise associazioni attraverso l'organizzazione dello spazio. Mi immaginavo che la barca venisse usata per il funerale di un re. Lì abitava lo spirito di Frode Fredegod, quello era il suo luogo di riposo.

Nella prima scena c'erano due azioni opposte che si svolgevano allo stesso tempo. Una era quella del dolore per la morte del re, l'altra quella della felicità del popolo poiché il re si era ricordato dei suoi sudditi e aveva lasciato loro un'eredità, un regalo. Il regalo consisteva in una frustata per ciascuno.

Quella volta era importante per me che gli attori facessero delle improvvisazioni basate sul cosiddetto livello profondo delle loro esperienze. Le improvvisazioni non venivano quasi per niente rielaborate. Per esempio, nella scena dopo le frustate dove il popolo urla: *Gott befrei uns von der Angst*, le improvvisazioni erano montate in un modo che io non avevo mai usato prima, nell'insieme non venivano tagliate molto. È stato qui, con *Ferai*, che ho cominciato a capire le possibilità che possono esserci in un montaggio più coraggioso: mettere insieme diverse improvvisazioni che non abbiano dall'inizio un reciproco rapporto. Era una strada che apriva illimitate possibilità per la comprensione, per le associazioni e le tensioni emotive.

Nella scena in questione il re è morto. Cosa succede dopo il funerale? Abbiamo una principessa, sua figlia, che deve sposarsi. I pretendenti al trono si presentano e si finisce in una lotta. Nella *pièce* di Peter Seeberg c'è un messaggero che, minuzioso come nelle tragedie greche, descrive la gara fra i due contendenti come in una grande arena. Avevo trasformato quel lungo monologo in una lotta per il potere. Una vera lotta con un coltello.

La terza scena descrive l'incontro tra Alceste e il nuovo re: una notte d'amore. Costruivo, così, una semplice sequenza di azioni, qualcosa che d'altronde esiste in tutti i nostri spettacoli. In *Ferai* il montaggio del testo avveniva in un secondo tempo e non sempre in ordine cronologico. Un dialogo fra il re e la regina a metà della *pièce* poteva essere diviso in due e una battuta essere usata all'inizio dello spettacolo.

Nonostante tutto intuì che qualcosa stava crollando nella nostra società. Si trattava meno di Parigi e degli studenti e più della Cecoslovacchia. Il fatto che i russi invadessero Praga mi fece un'impressione violenta, probabilmente perché avevo vissuto così tanto in Polonia. Quando Jan Palach, il giovane studente, si diede fuoco in segno di protesta contro l'invasione, provai vera-

mente un grande dolore. Sui giornali si leggeva che lui era un romantico, che avrebbe piuttosto dovuto lottare. A Opole Grotowski e io avevamo parlato spesso di Witkacy – quel pittore polacco e artista d'avanguardia che scriveva anche per il teatro. Lui era molto pessimista sullo sviluppo della nostra civiltà, e nel 1939, quando vide le truppe tedesche e russe invadere la Polonia si suicidò. Il suo presentimento si dimostrava vero alla prova dei fatti. Il pensiero del suicidio non ci era estraneo e non era per niente romantico, era un modo per dire no.

Sotto tutto il lavoro di *Ferai* c'era Jan Palach. Per tutti i nostri spettacoli ho avuto un sottotesto forte e personale che non cercavo di trasmettere agli attori. Qualche volta ne poteva venire in luce un frammento, ma generalmente quando lo spettacolo era finito. In *Ferai* il mio sottotesto era la rivoluzione a Parigi, ma di segno opposto. A Parigi c'era la rivoluzione per ottenere migliori condizioni, in *Ferai* si voleva, al contrario, ripristinare le vecchie. Qui pensavo ai lavoratori di Parigi che erano scesi in sciopero per simpatia con gli studenti, ma in seguito i sindacati avevano ritirato il loro appoggio per dimostrare che erano loro e non gli studenti a dover guidare la lotta. Io li paragonavo alla folla del nostro spettacolo che voleva avere quel re crudele, severo e voleva il ritorno dei vecchi valori perché significavano chiarezza e una problematica senza sfumature. Alceste, nel nostro spettacolo, non era un idealista, nonostante arrivasse al suicidio. Jan Palach era un idealista, mentre Alceste era piuttosto una cinica. Sa che si deve tenere stretto il potere, che si deve sedere sicuri in sella per poter cavalcare quel cavallo selvaggio che è il popolo. Il mio modo di lavorare in teatro è contraddistinto dalla incessante ricerca dei contrari. *Ferai* era uno spettacolo crudo, trattava in primo luogo di lotta e di potere, ma con molte scene liriche e sensuali.

Non mi ricordo come è venuta fuori la scena del suicidio di Else Marie. Non mi viene in mente che tema le diedi come punto di partenza, ma lei fece un'improvvisazione molto lunga che fu mantenuta fino al minimo dettaglio. Provai molto delicatamente a dividerla in diverse fasi perché potesse adattarla ai difficili problemi tecnici: togliersi il costume nero col cappuccio e la parrucca e apparire coi suoi capelli biondi e sciolti, indossando un lungo vestito bianco. Ma la scena stranamente nasceva quasi da se stessa, non posso dire di aver fatto qualcosa di speciale. Mi sono chiesto spesso se sono io, Eugenio come persona, a essere «la colpa» per cui le cose vanno come vanno, oppure se è un certo modo di essere degli attori a guidare me. Loro possono fare delle azioni speciali, sequenze o improvvisazioni e io spesso mi commuovo nonostante non capisca cosa stiano realmente fa-

cendo. Infinite volte è successo che sebbene il materiale degli attori non fosse al 100% una risposta a quel che cercavo raggiungesse comunque un rigore emotivo e una forza che poteva far «navigare» i miei sensi e quelli degli spettatori. La scena finale di Else Marie ne era proprio un esempio. Dipendeva anche dalla sua canzone, quel lamento poetico profondo e rauco. Per me la canzone è il monte Everest e rimane il punto più alto. Era lo stesso in *Ornitofilene*. In *Kaspariana* erano i cori a essere forti insieme a una forma di trasparenza che Torgeir riuscì a rendere. Ma vocalmente lui rimase un po' indietro. Il risultato fu che le donne cantanti prevalsero nella espressione emotiva, che è così importante all'Odin Teatret.

Ferai venne presentato in qualche festival internazionale importante. In Danimarca avevamo già ottenuto parecchie critiche buone per *Ornitofilene* e *Kaspariana*. Gli spettacoli erano stati accolti con calore e simpatia; fra l'altro Jens Kruuse aveva scritto un lungo articolo in «Jyllandsposten».

Ma quando arrivammo con *Ferai* al Theatre des Nations a Parigi e alla Biennale di Venezia era chiaramente un'altra cosa: un vero successo internazionale.

Per me era difficile capire come sia critici che pubblico fossero rimasti così colpiti da *Ferai*.

I francesi nel modo loro intellettuale e snob, gli italiani con più spontaneità. Avevo creduto che il testo fosse terribilmente importante, ma era naturalmente incomprensibile all'estero. Quando lasciammo la Norvegia lottai come un disperato perché il pubblico potesse capire la lingua che parlavamo. Tutti gli attori venivano da paesi nordici e io pensavo che in Scandinavia tutti potessero capirsi. E d'altronde era lì che dovevamo fare spettacolo. Mi sorprendevo vedere come gli spettatori potessero restare così coinvolti, mossi da uno spettacolo di cui non avevano capito una parola.

Le reazioni mi segnalavano un nesso con la mia passione per gli spettacoli di Kathakali in India. Quella volta nemmeno io avevo capito il testo e non era la storia che mi interessava. Tuttavia fu come se qualcosa di quegli spettacoli mi avesse toccato profondamente. Doveva essere qualcosa di simile, pensai, che adesso toccava tanti dei nostri spettatori. Mi fu chiaro allora che in teatro si trova una comunicazione – sensitiva ed emotiva – che decide della percezione e della comprensione dello spettatore. Quasi una relazione biologica, sensuale.

L'altro mio sentimento forte era l'orrore. Mi veniva dalla mia prima conoscenza diretta di come Grotowski e il suo teatro era cresciuto. Loro avevano sempre preceduto l'Odin Teatret. La loro crescita avveniva sempre 2-3 anni prima della nostra. Io ave-

vo visto che loro erano diventati famosi a Parigi, ma anche il prezzo di quella fama. Le persone che avevo conosciuto a Opole erano molto modeste. Lo erano anche adesso, mentre parlavano con me, ma il loro comportamento pubblico era diventato piuttosto borioso; cosa che mi dava un fastidio incredibile. Se la fama che aveva raggiunto l'Odin Teatret avesse avuto la possibilità di crescere, se si fosse riprodotta e avesse influenzato gli attori, così come aveva fatto nel gruppo di Grotowski, allora sarebbe stato un prezzo alto.

Allo stesso tempo i miei attori erano molto giovani, immaturi e soltanto all'inizio della loro crescita. Venivano segnalati come artisti notevoli e questo, secondo me, era un grande equivoco. Avevano ancora molta strada da fare. Io volevo difendere la possibilità che avevano di mantenere quell'entusiasmo e quella semplicità che io stimavo.

Nel periodo di *Ferai* ero ancora grotowskiano nel mio modo di vedere l'allenamento degli attori. I suggerimenti che Grotowski ci aveva dato durante il seminario estivo erano il materiale con cui continuavamo a lavorare. *Ferai* mi diede stima e sicurezza. Avevo dei meccanismi di difesa molto forti; erano quelli che ora iniziavano a crollare e un vento nuovo cominciava a soffiare nella mia testa. Non so se questo stesse succedendo anche per il gruppo perché avevamo una disciplina molto rigorosa e nessuno di noi dava segno di minimi movimenti interiori.

IBEN. È difficile capire cosa manca al mio lavoro. Eugenio dice che devo seguire un film interiore o una motivazione sia nell'allenamento che nella costruzione di un personaggio. Io lo faccio, ma quei due mondi non riescono a fondersi: quello fisico e quello delle mie immagini interiori.

Succederà mai?

Manoscritto

Siamo seduti in quella che chiamiamo «biblioteca», una volta stalla dei maiali, dove tutti i giorni pranziamo. Riviste, libri e giornali sono esposti in ordine sugli scaffali alle pareti. Il sogno di Eugenio è che a noi interessi anche la parte teorica del teatro. Studiare Stanislavskij, Mejerchol'd, Artaud, ma finora non sembra che i libri vengano aperti. In teatro non c'è tempo per niente.

Abbiamo avuto il manoscritto di Peter Seeberg: è intitolato *Moira*. Eugenio distribuisce le parti. Else Marie riceve la parte

principale: Alceste. Torgeir sarà il re Admeto. Noi, che non abbiamo avuto nessun ruolo, dobbiamo studiare i testi di tutti i personaggi rimasti. C'è molto testo. È la prima e l'ultima volta nella storia dell'Odin Teatret che cominciamo con una prova di lettura. Eugenio non vuole iniziare a lavorare in sala senza che noi abbiamo imparato tutto a memoria.

Passano settimane. Lui s'infuria per la nostra incapacità di saltare da una figura a un'altra, ma non abbiamo mai lavorato con un testo prima e per noi è difficile. Per di più adesso ci sono tre finlandesi nel gruppo. Loro devono imparare una traduzione svedese che capiscono a malapena. Eugenio ha deciso che il danese è una ridicola malattia della gola che non è assolutamente adatto al linguaggio della scena. A me viene detto di parlare norvegese.

Il tempo passa e noi siamo costretti a iniziare le prove prima di aver imparato tutto il testo a memoria. Alceste/Else Marie ed Admeto/Torgeir mantengono la maggior parte del dialogo di Seeborg. Il coro o i contadini, che noi rappresentiamo, col procedere del lavoro arrivano ad esprimersi sempre più attraverso il canto.

Tragedia

Nel nuovo gruppo ci sono due attori, uno svedese e uno norvegese, che sono stati da Grotowski in Polonia con una borsa di studio. Loro devono insegnarci l'allenamento che hanno imparato. Il training di Ryszard. Il quale ha trasformato il proprio ritmo da lento e sensitivo a veloce, quasi forzato e in energia. Ci ritroviamo con ferite aperte e buchi nei capelli a furia di stare sulla testa. I corpi sono tutt'un dolore, le articolazioni scricchiolano. Un'ora, due ore, tre ore di concentrazione in allenamento fisico.

Gli attori della Polonia hanno lo stipendio doppio del mio. Sono assunti come attori, io sono ancora «soltanto» un'allieva.

Eugenio ha cominciato ad avvicinarsi al tema del nuovo spettacolo. Un misto di tragedia greca e leggenda nordica, Alceste e Frode Fredegod. A noi chiede di disegnare qualche schizzo per dare un'idea di come potrebbero essere i costumi. A lui piacciono i colori delle cose che propongo io. Sfumature marroni, dorate, verdeoliva - qualcosa che ha a che fare con la terra. Forse è per questo che in seguito avrò io il compito di tingere e cucire.

Dopo qualche mese, Anna, la ragazza norvegese non ce la fa più e ritorna a Oslo. Holstebro non è l'ombelico del mondo e, durante i primi anni - prima dell'inizio dei viaggi lunghi - que-

sta nostra vita isolata nell'ovest dello Jutland è la ragione per cui molti aspiranti lasciano il teatro.

Uovo

Allo spettacolo si è legato un *designer*, Jakob Jensen. Lui costruisce un grande uovo bianco di legno dopo aver comprato un sacco di vestiti diversi che dobbiamo usare come costumi. Provando e riprovando scopriamo che niente funziona. Così decidiamo di comprare metri e metri di stracci da pavimento che io tingo nella cucina mia e di Torgeir. Quasi tutti gli attori abitano in stanze o piccoli appartamenti che ci hanno assegnato in un condominio comunale. Il tavolo è diventato verde e viola e dovremo comprarne uno nuovo quando lasceremo l'appartamento un anno dopo.

Jakob sparisce. È rimasto soltanto il suo uovo.

Io devo cucire i costumi. Eugenio dice che quello di Else Marie deve poter dividersi in molti pezzi: una manica, un pezzo davanti, uno dietro e altri quattro più giù. Metto insieme tutte le parti con bottoni automatici, ma si staccano subito per la pesantezza della stoffa. Dopo più di un mese di prove quello che ho fatto viene scartato e io cucio un costume tutto di un pezzo. È blu-nero con un cappuccio a punta e assomiglia a una tonaca. Il costume di Torgeir è grigio chiaro e quelli dei contadini hanno ognuno il proprio colore.

Accessori

Quattro falchetti e una falce. Come si manovra questo tipo di oggetti? Avanziamo in una lunga fila strisciando chini, facendo del nostro meglio perché sembri una mietitura. Siamo legati da una catena. Continuiamo e continuiamo ancora. Abbiamo dei grossi collari al collo, fatti apposta per *Ferai*. Tutto va lentamente.

Eugenio ha un'idea: Juha, il finlandese, il rivoluzionario e antagonista di Torgeir deve essere nano. Il suo abito corto e violetto gli viene tirato giù sulle gambe mentre lui sta rannicchiato sui talloni. Eugenio è eccitato per il suo nano. «Salta su! Juha» urla, mentre lui vibra la falce e Juha deve saltare nella sua posizione di gnomo. Eugenio sperimenta un'altra idea: piazza Juha a un metro e mezzo di altezza su uno dei grandi portacenere di metallo del foyer che è stato fissato in cima a una stanga con una luce tagliente dal basso. Lo guardiamo con ammirazione. Sembra pro-

prio favoloso e pericoloso. «Mettetemi giù ADESSO» sibila Juha, con una rabbia trattenuta, come se parlando forte avesse paura di cadere.

Juha deve essere nano per tutto lo spettacolo. Dopo qualche mese rinuncia: «Mi vengono i crampi alle gambe – non riesco a pensare ad altro che alle mie gambe». Eugenio è chiaramente irritato e depresso per non poter vedere realizzata la sua idea.

Molti anni dopo sarà Torgeir a usare la figura del nano nella nostra parata di strada *Anabasis* e ne *Il libro delle danze*, ma con l'accordo di poter alternare il nano con il «grande», in modo da evitare i crampi.

Abbiamo fatto fare una grande bara nera di legno. Eugenio sarà assente due giorni e noi dovremo sviluppare delle proposte per diverse scene. Fra l'altro anche modi di usare la bara. Juha è steso a terra. È proprio la misura giusta. Se semplicemente la lasciassimo cadere lo coprirebbe. Per un impulso naturale, ma proprio idiota lui, all'ultimo momento punta i piedi contro il fondo della bara che lo colpisce con una botta violenta alla fronte. Subito all'ospedale per ricucirlo. Eugenio sarà arrabbiatissimo.

Proviamo con un altro compito, «la resurrezione del re», e arriviamo a una soluzione in cui il re con l'uovo come testa diventa un bambino in braccio a una donna. Un'altra proposta è che il re ancora con l'uovo come testa e con il mantello di Admeto addosso, venga portato in processione dai contadini. Eugenio è soddisfatto con le proposte della resurrezione e non è arrabbiato, ma preoccupato per l'enorme fasciatura di Juha.

Dopo prove infinite la bara viene scartata come la falce – e i falchetti – e la catena che teneva insieme i contadini nella scena della mietitura.

Profondità

È diventata una questione seria. Else Marie deve dimostrare di poter veramente sostenere la sua grande parte. Eugenio lavora con lei mentre noi assistiamo. Le chiede di fare un'improvvisazione per la prima scena dove Alceste si lamenta per la morte del vecchio re. Else Marie dice che non ce la fa. Eugenio insiste e lei improvvisamente ha una crisi e distrugge la sala. Lancia borse, libri e sedie da tutte le parti. L'ultima a cadere è lei stessa: Else Marie. C'è un silenzio di tomba nella stanza.

Dopo un incontro molto serio decidiamo di continuare il lavoro.

Eugenio dice che non lasceremo la sala prima che la scena sia finita.

Else Marie ricomincia con la sua improvvisazione. Noi sediamo, come al solito, e annotiamo tutte le azioni nei nostri quaderni. Lei ripete minuziosamente azione dopo azione, sequenza dopo sequenza, finché tutto è fissato.

Anche questa notte andiamo a casa molto tardi.

Première

La settimana precedente la prima rappresentazione pubblica torna Jakob (il designer) per vedere una prova.

Scioccato fa notare che gli unici costumi che funzionano sono quelli di Torgeir, Else Marie e Juha.

In fretta, quello stesso pomeriggio compriamo cento normalissimi stracci da pavimento che tingiamo subito di vivi colori. Jakob li attacca con spille di sicurezza a dei jeans colorati che dobbiamo portare sotto il costume.

Si preannuncia una lunga notte di cucito.

Dopo due giorni i nuovi costumi sono pronti e noi riusciamo a presentare la «prima» vestiti di svolazzanti e variopinti stracci.

Venezia

La barca sbuffa via con le nostre valigie e le nuove casse di fibra di vetro: una rossa per lampade e luci, una blu per i costumi e una gialla per i pochi accessori dello spettacolo, tra cui l'uovo.

Noi, Agnete Strøm e attori, seguiamo giù per il Canal Grande in un'altra imbarcazione. Un mondo d'acqua finora sconosciuto e uno splendore ci ondeggia attorno. Attracchiamo vicino al Teatro La Fenice dove dobbiamo fare lo spettacolo il giorno dopo.

L'antico teatro ci saluta con un odore intenso di cera da pavimenti. Eugenio ci incontra nella sala dello spettacolo. In modo serio e deciso spiega ai suoi connazionali italiani le nostre modeste esigenze tecniche. Noi capiamo di trovarci di fronte a uno spettacolo importante.

Si sente un suono di violino dall'attico della casa vicina. Venezia è semplicemente l'ombelico della cultura e qui dobbiamo fare spettacolo. Ho mal di denti.

Cominciamo subito a preparare la sala: mettiamo le sedie al loro posto e la luce. Il pavimento non è come quello del nostro paese, dobbiamo provare. Scivoliamo coi nostri piedi scalzi? E

come reagiscono gli zoccoli di Torgeir e Else Marie? Anche l'acustica è diversa e l'atmosfera della stanza è densa. Dobbiamo parlare più forte? Si sentiranno le canzoni? Dopo infinite prove Eugenio decide che dobbiamo provare tutto lo spettacolo. È ormai mezzanotte.

Il giorno dopo Eugenio tiene una conferenza per critici teatrali e altre persone interessate. Dobbiamo mostrare una parte del nostro allenamento. Per il mio mal di denti ho già preso un'aspirina. Fra il pubblico c'è la mamma di Eugenio. Ci eravamo immaginati una piccola vedova meridionale con il fazzoletto nero. L'immagine e la realtà sono molto lontane. Quella donna esile, che gentilmente ci saluta, si muove con un'eleganza aristocratica. Sarà presente allo spettacolo quella stessa sera. Non riesco a concentrarmi. Ho la testa così piena di sensazioni sconosciute che mi è difficile vedere i compagni e tutti i piccoli dettagli che so a memoria. Non so proprio che impressione di *Ferai* abbia veramente avuto il pubblico italiano.

In seguito ci incamminiamo in gruppo verso un caffè all'aperto. È pieno di attori sofisticati nei loro incredibili drappaggi. I teatranti si raggruppano attorno ai bar e ai tavoli, chiacchierano e ridono.

Noi ci sentiamo dei contadini che si vergognano dei propri vestiti. A casa a Holstebro siamo eleganti. Qui, nella città delle gondole, siamo miserabili.

Else Marie è stanca. Con un enorme mazzo di fiori la vediamo sparire, senza cena, da sola nella notte – su un ponte – lungo un canale – di ritorno all'albergo.

Il giorno dopo mi prendo una sgridata da Eugenio e Agnete perché non mi sono curata i denti prima di partire. Secondo loro in scena ero sfinita proprio per quelle due aspirine.

Il padre di Agnete è dentista.

Traduzione di Daniela Piccari

Clelia Falletti

UN ATTORE DRAMMATURGO E IL SUO PUBBLICO

Commedie fortunate, perché a voi solo è concesso
in teatro scherzando toccar al vivo i fatti più occulti
delle cose, anzi de' cuori, e con gioia unir quelle cose
che parevano più disunite e disperate.

[*Le due commedie in commedia*, atto V, scena ultima]

Recentemente sono state pubblicate alcune raccolte di commedie distese dei comici dell'arte che, aggiunte ad altre pubblicazioni isolate, rendono abbastanza agevole reperire i testi più importanti dei protagonisti della commedia dell'arte. Tuttavia, dell'attore-autore che è stato per giudizio pressoché unanime il più grande autore italiano di teatro del Seicento, Giovan Battista Andreini, molto poco è accessibile in edizione moderna, appena quattro opere sulle ventiquattro che di lui si conoscono. Il resto è sepolto nelle biblioteche in stampe dozzinali che rendono il testo con il passare del tempo sempre più illeggibile.

Eppure la cura che Andreini metteva nel rendere pubbliche le sue creazioni sotto forma di libro per i lettori era pari alla cura che ne aveva allestendole per gli spettatori, avendola ereditata da suo padre, il celebre attore Francesco Andreini, marito della divina Isabella e curatore delle sue opere a stampa dopo morta, prefatore del *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala (1611) e editore delle sue *Bravure* (1607) in cui pubblica i materiali letterari del suo celebre personaggio, il Capitano Spavento da Vall'Inferna.

Giovan Battista Andreini è stato letto come un autore barocco, all'insegna della pesantezza, e il suo teatro è stato condannato come mero gioco di formule, gonfio nello stile e superficiale nel ridurre a puro spettacolo i contenuti; mentre Andreini è all'opposto un campione della leggerezza, che spinge, è vero, al massimo la sperimentazione, ma va tanto oltre da infrangere i limiti e toccare le radici nascoste dove tutto comincia a parlare in metafora.

Nel nostro secolo il riconoscimento della grandezza drammaturgica dell'attore Andreini, prima che dagli studiosi, è venuto da un uomo di teatro: Luca Ronconi.

Questo scritto è la ripresa di alcune pagine, in parte rielaborate, tratte dal mio libro recente Il teatro in Italia. II. Cinquecento e Seicento, Roma, Edizioni Studium, 1999.