

Julia Varley  
TRE MESI CON INGEMAR

Per tre mesi, da ottobre a dicembre del 1980, ho lavorato con Ingemar Lindh assieme ad altri due giovani attori dell'Odin Teatret, Francis Pardeilhan e Ulrik Skeel. Ricordo che all'inizio non ero molto contenta. Mi ero fatta un programma personale per quei mesi liberi dagli impegni del gruppo e pensavo che con Ingemar dovessimo lavorare solo un'ora al giorno. Alla fine mi innamorai di lui, come ci si innamora dei maestri.

Un maestro non solo insegna, ma conduce, sa essere resistenza e stimolo, apre orizzonti mentre costruisce gli argini. Maestro è anche chi fa sue le parole del proprio maestro. Ingemar aveva lavorato con Étienne Decroux ed è la prima persona che ha cominciato a rivelarmi il fascino di quel filosofo del corpo francese. Ingemar è un maestro.

Per questo Eugenio Barba lo aveva chiamato, parlandogli dell'«educazione» della nuova generazione di attori dell'Odin Teatret, prima che riprendessimo a lavorare alla seconda versione di *Ceneri di Brecht*. Ma a noi Eugenio non aveva spiegato nulla e non sapevamo cosa dovevamo aspettarci.

Ingemar aveva un fisico snello, agile. I capelli chiari, biondi e poi grigi, lunghi. Il viso segnato dalle rughe e la barba. Parlava svedese, inglese, italiano e saltava al francese quando si trattava di mimo corporale. All'Odin Teatret aveva già lavorato molti anni prima, quando il suo gruppo vi si stabilì come Studio 2, con Yves Lebreton, Gisèle Pelisson e Maria Lexa, da cui ebbe un figlio. Poi aveva collaborato con l'ISTA (International School of Theatre Anthropology). A Storhøgen e Nyby, due paesini sperduti nei boschi nordici svedesi, aveva fondato l'Institutet för Scenkonst (Istituto per l'Arte Scenica), ed era rimasto lì dal 1971 al 1976. La sua visita all'Odin Teatret per lavorare con noi faceva parte dei suoi viaggi e del suo periodo nomade. Cercava il paese che lo accogliesse con l'Institutet för Scenkonst. Lo troverà qualche anno dopo nel Teatro delle Rose a Pontremoli, in Toscana.

In quel periodo di tre mesi lavorammo ogni giorno con un'ora di mimo corporale e tre o quattro ore di training. Dopo poco tempo, il training doveva costruire una curva che partiva dagli esercizi elementari fino ad una struttura performativa improvvisata. Lavoravamo la voce individualmente. Ricordo che Ingemar voleva che facessi Lady Macbeth: imparai un monologo di Shakespeare e un'aria d'Opera. Fu il primo a farmi muovere nello spazio mentre cantavo, obbligandomi a dimenticare che pensavo di non saper cantare.

Fra i miei appunti di quei giorni di lavoro ho trovato frasi che mi ricordano l'impegno e l'ironia, la serietà e il sorriso benevolo di Ingemar. Rileggendoli mi accorgo quanto quei tre mesi abbiano influito sulla mia preparazione artistica.

Il 23 ottobre per esempio ci parlò dell'*entraînement isométrique*:

Bisogna cogliere l'eternità nell'istante. Un dipinto è attivo tutto il tempo. Si tratta di scegliere l'istante. Perché il pittore non ha aspettato che l'azione andasse avanti altri cinque minuti? La difficoltà è nel non fare, essere immobili non significa essere morti. *Isométrique* significa impegnare i muscoli come se si stesse facendo l'azione, portando l'intenzione fino in fondo, proprio nell'istante in cui è più dinamica e sta per esplodere. Il momento è interessante perché è compresso. Immaginate di gonfiare un pallone; all'inizio si muove molto, ma non è interessante come quando la pressione è al massimo e il pallone sta per esplodere e si muove solo per frazioni di millimetro. L'arresto permette la risonanza nello spazio. Quando si dice qualcosa di importante ci si ferma; anche quando penso sto fermo, ma sono attivo. L'arresto è vivo quanto il movimento. Quando si è impauriti al buio e si sentono dei passi, non ci si muove, ma tutto è in subbuglio. È importante fare veramente, perché l'arresto abbia senso e possa continuare ad essere attivo.

Anche Ingemar cantava quando eseguiva gli studi di mimo, come faceva Decroux. Era affascinato dalla *prière*, che chiamava la figura più astratta e concreta del suo maestro. Spiegava anche che nella *prière* c'è il principio di causalità della salsiccia: quando schiacci da una parte esce tutto dall'altra. E ancora, per farci capire il movimento della testa diceva: «Passa un treno e vedi una persona che riconosci, fissi un attimo ed il treno è già passato». E per farci capire un movimento di rotazione: «Prendi in prestito i chiodi di Cristo per girare sui piedi e rimanere nella stessa posizione». E il contrappeso: «Salti su per andare giù, come i bambini con la leva della pompa».

Mentre cercavamo di imitare le forme insisteva: «È il dinamismo che dà l'aneddoto, l'essenza è data dal dinamismo e dal ritmo. Il dramma è qualcosa di fisico: un vulcano in eruzione, una goccia che cade. La morte è un colpetto gentile».

Per Ingemar, durante il training, Francis era Nijinskji, io Isadora Duncan e Ulrik passava da Salvador Dalí a Diaghilev, nascondendo la follia dietro un'apparenza per bene. Questo perché i nostri esercizi dovevano essere «sublimi». E dopo aver visto un programma su Henry Moore alla televisione non parlava più di esercizi, ma di passaggi da *attitude* ad *attitude*. Tutti avevamo la responsabilità di quello che succedeva in sala, in modo che il lavoro non fosse ovvio, ma interessante. Dovevamo essere pronti per non perdere le occasioni date dal caso e dalle circostanze e tendere a qualcosa come se il training fosse una forma di preghiera pratica. Il training doveva svilupparsi come una giornata di sole, che sorge e tramonta, finendo ogni volta con uno spettacolo. Ci parlava dell'importanza dell'intenzione, diceva che nel nostro lavoro mancavano esplosione e impulsi, che dovevamo scrivere nello spazio in modo chiaro per essere letti, ci incoraggiava a fare fino in fondo senza aggiungere, ma riducendo solo al necessario. Ci esortava ad essere aristocratici mostrando *nonchalance* anche nelle difficoltà, camminando come cavalli e non come foche, e aprendo una bottiglia di birra come fanno gli operai.

Il suo attore era filosofo. Diceva:

Nel pensiero si è più onesti che in quello che si dice. Bisogna vedere non solo l'azione, ma anche l'intenzione. L'essenza è data dal modo di essere che quando non c'è riduce l'attore ad essere una copia. Sono perché agisco, ed agisco in un certo modo. Rimango tutto il tempo attorno al lavoro personale – non il training personale perché non ci credo – per trovare un senso in quello che si fa e un suo equivalente mentale. Meno ci si muove, più si diventa essenziali ed ogni volta che ci si muove deve avere senso. Non si ripete un movimento tante volte per impararlo, ma per ricostruirlo da direzioni diverse, per conoscerlo da dentro e da fuori, da sinistra e da destra, per poterlo fare in qualsiasi momento. Nelle azioni semplici e complesse esiste sempre un contrario. Quando ti metti le calze non pensi alle calze. Nel teatro tradizionale è usato il pleonasma perché si pensa che il significato delle cose venga dalle cose stesse. Ma bisogna mettersi in contatto con quello che si sente, con una doppia motivazione, perché il dramma non può esistere in completa armonia. Così gli esercizi funzionano come qualcosa che è altro da sé e che bisogna fare propri. La vita è una sequenza di casi e la pratica quotidiana serve per ricevere tutti questi casi come una radio ricevente.

Volevo fargli un regalo, alla fine. Credo che comprai un fazzoletto di seta. Ingemar ripartì e sono passati molti anni da allora. L'ho rivisto qualche volta, incrociandolo sulle rotte di Malta, dove lavorava con John Schranz, o della Norvegia, dove lavorava con il Grenland Friteater, o in tournée assieme a Magdalena Pie-

truska. Molti altri lo hanno scelto come maestro e la sua traccia si ritrova in diversi posti del mondo.

Quando è tornato in Svezia da solo per l'ultima volta abbiamo sorriso con lui: «C'è ancora molto lavoro da fare!». E ricordandolo continuiamo a camminare con la gamba tesa del cavallo, spingendo il tallone nel terreno come lo «sportivo» nel mimo di Decroux, usando le anche per assorbire i cambiamenti di livello del passo e muoversi fluttuando, a quattro zampe, come nell'esercizio del pittore, o muovendosi come un verme, con l'impulso che parte dal bacino... E per ogni passo, quando il piede si stacca da terra, Ingemar dietro sussurra ricordando l'immagine del salto con gli sci: «Il momento del distacco è magnifico! Che libertà! Che pericolo!».