

Silenzio.

MARCO: Tu eri il pubblico l'altro giorno. Da sola. Sentirti ridere era come avere la sala piena.

Silenzio.

MARCO: Va bene. Ci siamo. Ci siamo!

ERMANNNA: Gigio dirigerà il rito.

MARCO: A che ora si fa?

ERMANNNA: Ha detto alle 20 e 30 spaccate.

MARCO: I ragazzi ti hanno fatto delle domande sul rito?

ERMANNNA: Sì. Sono molto curiosi. Qualcuno ha cercato di comprarmi, Antonelli mi voleva corrompere con un kinder, ma io non ho ceduto: lo saprete domani, prima della prima!

Nota. I *Polacchi* del Teatro delle Albe hanno debuttato al Teatro Rasi di Ravenna il 1° dicembre 1998, produzione Ravenna Teatro. Marco Martinelli ne ha curato regia e drammaturgia, Ermanna Montanari era Médar Ubu e insieme a Cosetta Gardini si è occupata delle scene e dei costumi. Mandiaye N'Diaye era Pédar Ubu, Maurizio Lupinelli era Bordur. Vincent Longuemare, assistito da Francesco Catachio, aveva la responsabilità del progetto luci. Enrico Isola e Gerardo De Vita si occupavano di fonica e scenotecnica, William Rossano e Sara Raschi erano assistenti alle scene e ai costumi. Lorenzo Bazzocchi e Katia Gatelli hanno realizzato «la scala del piloro». Luigi (Gigio) Dardina era il direttore del rito che precede lo spettacolo. Gli studenti degli istituti superiori di Ravenna che impersonavano i Palotini erano alla loro prima esperienza teatrale: avevano in precedenza lavorato nei laboratori della *non scuola* delle Albe. I loro nomi: Francesco Antonelli, Alessandro Argnani, Alessandro (Pippo) Bonoli, Luca Fagioli, Rudy Gatta, Roberto Magnani, Andrea Marra, Angelo Marri, Francesco Platania, Gabriele Rasso, Alessandro Renda, Francesco Tedde.

Ermanna e Marco hanno covato il progetto per due anni. I *Dialoghi in cucina* si riferiscono al periodo di prove settembre-novembre '98, preceduto da tanti incontri e tappe preparatorie. L'orario delle prove in quei tre mesi era fisso: alle tre del pomeriggio i Palotini, a turno, pulivano il palco, quindi seguiva un'ora di preparazione fisica e vocale condotta da Ermanna. Poi iniziava il lavoro collettivo sullo spettacolo: dopo la pausa per la cena, si alternava il lavoro con i singoli al lavoro collettivo. In questa parte della giornata Marco lavorava da regista, riservandosi la notte per la scrittura. I suggerimenti del palco influivano sul testo in formazione, e viceversa. I *Dialoghi in cucina* avvenivano a casa di Ermanna e Marco, in quel limbo situato tra la tarda ora del risveglio e l'inevitabile incamminarsi verso il ristorante.

Roberta Carreri
ALCUNI PERSONAGGI

Mi volto indietro e vedo, alle mie spalle, una piccola teoria di personaggi che mi osserva. Creare personaggi e mantenerli in vita è la mia professione da 25 anni. Sono attrice.

La creazione di un nuovo personaggio è ogni volta un piccolo miracolo, come ogni nascita. Creare un personaggio non è per me molto diverso dal formulare i miei pensieri sulla carta, rallentando la loro fuga e trasformandoli in parole. Richiede tempo. Creare un personaggio è «formularlo»: rallentare il flusso del lavoro e del pensiero, e scegliere. Rifiutare un mare di possibilità per concentrarsi sul dettaglio che si è scelto. È dire no. Il «no» fa male: elimina e limita. Imprigiona e obbliga. Definisce. Pone fine a una fase dell'avventura e ne apre un'altra.

Quando gli spettatori guardano il mio lavoro, vedono un personaggio che agisce.

Il «personaggio» è un effetto, è l'impressione che si abbia a che fare con qualcosa o qualcuno simile ad una persona. Ma questa impressione prende corpo nello spazio che sta fra l'attore e lo spettatore, ora più dalla parte del primo, ora più dalla parte del secondo, qualche rara volta in mezzo fra i due, con molte sfumature. Sarebbe interessante poter distinguere in quale punto di quello spazio l'effetto «personaggio» si condensi. Alcuni personaggi erano tali per gli spettatori ma non lo erano per me. Altri lo sono sia per me che per gli spettatori. Altri ancora li sento come personaggi, anche se gli spettatori non possono riconoscerli o conoscerli come io li conosco.

Non si può ragionare come se il «personaggio» fosse un'entità a sé, una personalità compiuta, da interpretare, da incarnare, da capire, alla quale essere fedeli o infedeli. Questo non è vero neppure quando il personaggio apparentemente già esiste, creato da uno scrittore in un romanzo o in un dramma, oppure tramandato dalla storia.

I personaggi a cui ho dato forma non esistevano per me *a priori*. I costumi che ho scelto e creato per loro non sono mai

stati aderenti alla realtà storica. Sono abiti più dello spirito che del corpo. Antigone indossa gli abiti di una Mae de Santo brasiliana (un misto di abito da sposa e di sacerdotessa); Judith, una lunga camicia da notte di seta bianca; Cassandra, un abito da sera moderno con paillettes. Potrei dire che scegliendo il costume scelgo come «illustrare» il personaggio.

Alcuni personaggi nascono da un libro, altri da un gesto, altri ancora da un paio di scarpe, da un cappello o da un vestito: li indosso, e mi trasmettono la voglia di muovermi in un modo particolare.

Alcuni «miei» personaggi sono mitici (Judith, Antigone, Cassandra); altri sono dei «tipi» o piuttosto dei prototipi (l'Indiana Libera e Selvaggia, L'Indiana Civilizzata, La Madre che ha perso il suo Bambino, La Mae de Santo); altri ancora figure ben caratterizzate ed individuate da uno scrittore (Polly Peachum e Yvette Pottier di Bertolt Brecht, o il lupo Denis di Boris Vian).

Vi sono innumerevoli specie di personaggi. Innumerevoli cammini per arrivare a dar loro consistenza e credibilità. Per questo vorrei parlare non *del Personaggio*, ma di *alcuni personaggi*.

Il mio primo spettacolo all'Odin Teatret è stato *Il Libro delle danze*, a Carpignano Salentino, nel 1974.

Tutto quello che facevo nel *Libro delle danze* l'ho trovato sotto la guida paziente di Eugenio Barba. Lo spettacolo era basato su delle danze create a partire dal training con accessori. Io, essendo appena entrata nel gruppo, non avevo avuto ancora possibilità di sviluppare il mio training. Nel calore abbracciante dell'estate salentina, Eugenio impiegava ore per inculcarmi azioni con gli accessori e creare con essi una danza drammatica. Ma era la situazione, per me, ad essere *drammatica*. Annaspavo per sopravvivere. Il mio corpo era uno sconosciuto e in scena dovevo dare l'impressione di starci dentro bene.

Nel *Libro delle danze* non lavoravo coscientemente con un personaggio: ero Roberta, vestita in un modo particolare, che suonava e danzava come non aveva mai fatto prima. Come la maggioranza dei compagni lavoravo anch'io a piedi nudi. Io che avevo passato tutta la vita a nasconderli nelle scarpe. Già questo era per me extra-ordinario. Anche il training fisico lo facevo a piedi nudi, e questo lavoro quotidiano contribuiva a sviluppare la loro espressività.

Nel programma di quello spettacolo accanto al nome degli attori non c'era il nome del personaggio. Ma Eugenio Barba avrebbe potuto mettercelo benissimo. Forse il solo di noi che aveva pensato davvero ad un personaggio era stato Torgeir Wethal,

che pensava al Nano di Pär Lagerkvist. Ma non era certo quello il personaggio che gli spettatori riconoscevano. D'altra parte, poiché avevamo tutti dei costumi; una partitura di azioni, un comportamento peculiare, particolari accessori per la danza, ognuno di noi avrebbe benissimo potuto inalberare il nome di un personaggio, e questo avrebbe forse incanalato la visione e la percezione degli spettatori. Ma nel *Libro delle danze* il regista aveva scelto di lasciare gli spettatori liberi di interpretare le figure che vedevano danzare ed interagire.

Nel *Libro delle danze* non si raccontava una storia. La si raccontava, invece, in *Come! And the day will be ours*, il mio secondo spettacolo. Era la storia della colonizzazione delle Americhe: dell'incontro/scontro della cultura dei pionieri con quella degli indigeni. Durante la creazione dello spettacolo, ricordo Eugenio Barba in sala, sempre avvolto in una coperta di lana azzurra: un misto di Linus e di indiano delle riserve.

Nell'aprile del 1974, all'inizio del lavoro su *Come! And the day will be ours* (lavoro che sarebbe durato due anni), Eugenio Barba ci disse che ognuno di noi avrebbe ricevuto due personaggi: uno evidente e uno segreto di cui non avremmo mai dovuto rivelare l'identità a nessuno. Eugenio paragonava i due personaggi ai due cavalli utilizzati in battaglia dai guerrieri di una tribù contro cui si scontrò Alessandro Magno. Nel corso della battaglia il guerriero usava i cavalli per nascondersi dietro, per balzare dall'uno all'altro allo scopo di disorientare il nemico, e per averne almeno uno con cui rientrare all'accampamento. Il compito del personaggio segreto è di aiutare l'attore a balzare fra due identità, sfuggendo così al rischio di dare un'immagine troppo piatta del personaggio evidente. Una strategia, insomma, per evitare di cadere nella trappola dei cliché. Nel caso, poi, che l'attore non riuscisse a dare forma al personaggio evidente, rimaneva sempre il personaggio segreto a cui poter fare appello per cercare ispirazione. Ma, ai tempi di *Come! And the day will be ours*, io non pensavo ancora in termini di personaggio. Essendo molto giovane, utilizzavo in scena la mia energia «libera e selvaggia» per le azioni della giovane Indiana che rappresentavo. Anche quando nel corso dello spettacolo, durante una scena che era l'equivalente di uno stupro, il mio costume subiva una trasformazione facendomi finire «civilizzata», la forma di energia che utilizzavo non cambiava molto. La parte extra-ordinaria (extra-quotidiana) della mia presenza, erano le azioni che compivo in relazione ai colleghi, il linguaggio che parlavo (Objiwa, la lingua di una tribù di indiani nordamericani), il costume che indossavo (fra l'altro: una gonna peruviana), il banjo che suonavo.

Le azioni che facevo erano prese da una serie di improvvisazioni. Le prime della mia vita. Le improvvisazioni, una volta fissate, venivano montate da Eugenio Barba, che poteva decidere di alternare un loro segmento al segmento d'azione di un altro compagno, creando così relazioni che definivano la storia del personaggio. Le improvvisazioni non partivano da un tema in relazione diretta con lo spettacolo e non erano perciò descrittive. Eugenio dava temi come: «Nelle mie vene scorre cognac», oppure, «Come un giaguaro sulle nevi del Kilimangiaro». Questo dava alle azioni una caratteristica sorprendente ma allo stesso tempo credibile in quanto lo spettatore le riconosceva nella mia Indiana come appartenenti a una persona di un'altra cultura.

Torgeir, Else Marie e Tage erano i coloni e indossavano stivali. Iben, Tom ed io eravamo gli indiani e lavoravamo a piedi nudi. Ma io non avrei potuto dire di lavorare su un personaggio, piuttosto di concentrarmi per dare il massimo. Un po' come nelle gare sportive alle quali avevo partecipato in passato, nelle quali era richiesta la presenza totale del mio corpo-mente.

È stato con il mio terzo spettacolo, *Ceneri di Brecht*, a cui lavorammo fra il 1978 e il 1980, che mi sono scontrata con l'esigenza di creare un vero e proprio «personaggio»: qualcuno, cioè, che fosse «personaggio» anche per me, non solo per lo spettatore. Il fatto di dover rappresentare tre diverse figure nello stesso spettacolo mi ha costretto a cercare un metodo per differenziarle. E così ho cominciato a pensare a «loro» come a diverse persone. Poiché le peculiarità di una persona ci pervengono attraverso dei segnali fisici – dei comportamenti ricorrenti e precisi – ho cercato caratteristiche fisiche capaci di definire ognuno dei tre personaggi. Mi sono inventata tre modi di parlare, di camminare, di essere: l'andatura claudicante di Polly Peachum e quella sbracata di Yvette Pottier; la parlata cantilenante di Margarethe Steffin; il canto aggressivo e beffardo di Polly Peachum e quello commosso e cupo di Yvette Pottier. Così i tre personaggi si sono trovati ad agire in tre modi diversi ed io potevo saltare dall'uno all'altro senza confonderli e sentendomi a mio agio in ognuno di essi. Indossavo, cioè, non solo tre diversi costumi, ma tre diversi comportamenti. E, per la prima volta, indossavo in scena un paio di scarpe. Rosse, con tacchi vertiginosi. Quelle scarpe hanno avuto una grande influenza sul mio modo di muovermi nello spazio. Non avevo più la presa al suolo che i piedi nudi mi avevano dato nei primi due spettacoli: il contatto diretto col pavimento, che mi rendeva tutt'uno con la terra. Ora, elevata di 12 cm, zampettavo cercando di mantenere l'equilibrio malgrado il pavimento che mi diventava scivoloso. Erano una limitazione – e

per questo funzionavano. Mi aiutavano a non ripetere il modo di muovermi nello spazio che aveva caratterizzato il mio lavoro fino ad allora.

Fu naturale passare dall'esigenza di differenziare i diversi personaggi alle domande sull'identità delle loro immaginarie persone.

Scrivevo nel mio diario di lavoro: «Il segreto è cercarsi e trovarsi in una delle nostre vite precedenti. Per questo occorre conoscere la storia dell'epoca in cui si vuole cercare e quali erano le condizioni sociali e culturali che determinavano le azioni e le reazioni della nostra anima in quell'epoca».

In quel periodo facevamo anche un altro spettacolo: *Il Milione*. Era il nostro secondo spettacolo di danze. Io suonavo la batteria (era il naturale sviluppo del lavoro con i primitivi strumenti a percussione che usavo ne *Il libro delle danze*). Anche nel *Milione* avevo diversi personaggi. Ma in questo caso, tracciare delle differenze nette e visibili fra l'uno e l'altro non costituiva un problema, il loro comportamento era già fissato e distinto. Io dovevo solo essere in grado di «indossarlo». La prima figura era un Leone attinto dalla tradizione del teatro Kabuki; la seconda era una Ballerina Brasiliana; la terza era la caricatura di un «Uomo a caccia di Donna».

Le danze del Leone e della Ballerina Brasiliana appartenevano rispettivamente alla tradizione giapponese del Kabuki, e a quelle brasiliane della Capoeira e del Candomblé. Le avevo imparate da maestri giapponesi e brasiliani, poi Eugenio Barba le aveva rielaborate per inserirle nel nostro spettacolo per raccontare le avventure di viaggio di Marco Polo.

Nella danza giapponese indossavo un paio di «tabi» (calzini giapponesi di stoffa), ma per il resto danzavo a piedi nudi e questo mi dava la sensazione di una grande libertà.

Durante la rielaborazione delle danze e la loro messa in relazione con le danze degli altri colleghi, i primi due personaggi hanno cominciato a prendere una parvenza di animo e di anima, aiutati dai costumi e dalla storia che il regista creava utilizzando le azioni della danza. Per il terzo personaggio, quello dell'«Uomo a caccia di Donna» (la donna era una grottesca vamp impersonata da Iben Nagel Rasmussen), mi è stato sufficiente indossare giacca e cappello per sentire chiaramente cosa fare. Seguendo l'impulso di un ritmo di tamburo, ho trovato una serie di azioni, a cui Iben reagiva seguendo la dinamica del suo personaggio. Le sue reazioni provocavano nel mio personaggio altre azioni. Nel giro di poche ore avevamo fissato la danza. In quel caso posso dire che è stato «il personaggio» a creare la danza per me... mentre io mi divertivo a seguirlo.

Il fatto di lavorare con gli stessi attori e con lo stesso regista per molti anni ha ovviamente vantaggi e svantaggi. Il vantaggio più evidente è che con la conoscenza reciproca, si è creata una profonda fiducia. Oltre a ciò, si è creata una lingua di lavoro che ci permette di comunicare molto rapidamente.

Lo svantaggio più evidente è che Eugenio si trova a lavorare, spettacolo dopo spettacolo, con un nucleo di attori che è sempre lo stesso, e questo potrebbe essere molto monotono, sia per lui che per gli attori. All'inizio del lavoro su un nuovo spettacolo, questo inconveniente ci costringe ad inventarci nuovi modi di essere in scena che ci permettano di sorprendere e stimolare il regista e gli altri compagni. Eugenio, da parte sua, tutte le volte che abbiamo cominciato uno spettacolo ha cercato di porsi e di porci in una nuova situazione.

Il lavoro per *Il Vangelo di Oxyrhincus*, nel 1984, è cominciato dalla scelta dei costumi.

La sala di lavoro è divisa in due da un telo nero. Là dietro è nascosto il bottino di Eugenio, il risultato dei suoi viaggi in America Latina col pensiero fisso al prossimo spettacolo. Accanto al telo, c'è Eugenio, con un mazzo di carte in mano. Ognuno degli attori è invitato ad estrarre una carta. Chi ha estratto la carta più bassa entra per primo dietro il telo nero dove sceglie un elemento di costume. Poi entra il prossimo. Quando tutti sono stati dietro il telo nero, rientriamo uno alla volta nello stesso ordine, per prendere un nuovo elemento. Fino a quando lo spazio dietro il telo nero resta vuoto, e gli attori hanno le braccia cariche di stoffe, costumi e accessori.

Dietro il telo erano appesi tutti gli elementi di un abito di Mae de Santo. Ogni volta che un compagno usciva da dietro il telo nero avevo paura che avesse preso una parte di quello che io avevo riconosciuto subito come il «mio» costume. Ma nessuno l'ha fatto. Il mio personaggio «segreto» era «Teresa Batista stanca di guerra», la protagonista del romanzo omonimo di Jorge Amado. Il costume brasiliano di Antigone, con i suoi numerosi strati di bianche gonne ampie e fruscianti sulle gambe nude, ha influenzato il mio modo di interpretare i materiali fisici. Mi ha contagiato un modo di muovermi che evocava una sacralità e una sensualità tipica dei climi caldi. Sulla passerella di legno levigato, centro della scenografia del *Vangelo di Oxyrhincus*, lavoravo ancora una volta a piedi nudi.

A differenza degli spettacoli precedenti, nella creazione di questo spettacolo, non abbiamo usato improvvisazioni individuali. Per la verità, io ho fatto un'unica improvvisazione, nella quale ho usato come traccia il testo di un racconto per bambini che

leggevo ogni sera a mia figlia... «Mamma orsa ha preparato un pranzetto prelibato, poi col babbo e il bambino va a fare un passeggiato. Curiosona una micetta entra dentro la casetta [...]».

Come base per il lavoro sullo spettacolo, Eugenio ci ha fatto creare quello che lui chiamava «marmo», ovvero materiali fisici composti a partire da una serie di azioni compiute a coppie, con un oggetto in comune (una sedia, un poncho, un tubo di plastica...). Queste sequenze di azioni venivano fissate in coppia e poi ripetute da ciascuno per conto suo, senza l'oggetto. Poi Eugenio scolpiva il «marmo»: creava con le sequenze di azioni le diverse scene dello spettacolo.

Quando eseguivo una delle mie sequenze indossando il costume e nel contesto di una scena, ero cosciente del fatto che agli occhi dello spettatore sarebbe stata Antigone a compiere quelle azioni, in relazione a sua sorella Ismene, o a suo fratello Polinice, o a Creonte. La coscienza del rapporto di Antigone con gli altri personaggi, mi ha portata ad interpretare di conseguenza le diverse sequenze di azioni. Ovvero: riempivo di senso le partiture inizialmente vuote di significato, adattandole alle diverse scene.

La trasformazione del costume mi dava di volta in volta una ieraticità, una sacralità, una sensualità, una forza che servivano a caratterizzare le trasformazioni che il personaggio subiva nel corso dello spettacolo. L'Antigone del *Vangelo di Oxyrhincus* era meno caratterizzata dei miei personaggi in *Ceneri di Brecht*.

A volte, in scena, mi assaliva una sensazione molto strana. Sentivo che in realtà non ero Antigone e allo stesso tempo non ero neppure non-Antigone (come avrebbe detto Richard Schechner). Ma non ero neanche Roberta: figlia e madre. Eppure era in scena che mi sentivo esistere con maggiore intensità. Chi ero?

Judith, nell'87, è stato il mio primo spettacolo da sola. È nato dalla necessità di non andare in tournée per molti mesi all'anno e di rimanere più tempo a Holstebro, ora che Alice, mia figlia, aveva cominciato ad andare a scuola. La dinamica fisica di questo personaggio (tratto direttamente dalla Bibbia), è stata determinata dalla mia esperienza con Natsu Nakajima e Kazuo Ohno, due maestri di danza Buto. Lavorando con Natsu Nakajima ho trovato in me una qualità di presenza insospettata che potrei chiamare «la presenza attraverso l'assenza». Può sembrare un gioco di parole, ma in realtà è il risultato di una tecnica di lavoro con gli occhi, dove l'attore non mettendo a fuoco il mondo attorno a sé, rivolge il proprio sguardo verso l'interno.

Lavorando con Natsu Nakajima e Kazuo Ohno, ho anche fatto esperienza di quel ritmo lentissimo del movimento tipico della danza Buto, che non è semplicemente muoversi al rallentatore

(cosa che aveva fatto parte del mio allenamento già da anni), ma arrivare a far rallentare le pulsazioni della mente ed essere totalmente nella quiete o nel furore dell'istante.

Al ritorno dal Giappone, ho scoperto che i topi mi erano entrati in casa ed avevano fatto il nido in un cassetto del comò dove tenevo i miei indumenti preferiti. La mia bellissima, antica camicia da notte di seta bianca l'avevano rosicchiata in più punti. Era completamente rovinata. Sfregiata. Mi ricordava i costumi a brandelli di uno spettacolo che avevo visto a Tokyo. Ho deciso allora di indossarla per mostrare a Eugenio il lavoro che avevo fatto in Giappone, e quello che era il mio lavoro individuale attuale.

Dopo dodici anni di lavoro all'Odin Teatret, il mio training non consisteva più solamente in esercizi fisici e lavoro con diversi principi e accessori, ma anche nella creazione di danze o sequenze di azioni che avevano uno svolgimento. Nell'ambito del training, sviluppavo la mia drammaturgia d'attore. Gran parte dei materiali fisici per Judith li ho creati nello spazio del mio training. Judith aveva già trovato la sua natura prima di cominciare il lavoro col regista.

Quando Eugenio ed io entriamo in sala per lavorare insieme sullo spettacolo, abbiamo già la storia e il nome del personaggio. Io ho quasi un'ora di materiali fisici e una scelta di testi e di musiche da proporgli. Nel mese in cui lavoriamo insieme otto ore al giorno, tutti i giorni, Eugenio mi fa fare nuove improvvisazioni con oggetti che lui ha scelto. Cerchiamo nuove musiche e componiamo nuovi testi. Il personaggio cresce attorno al nucleo di presenza che ho trovato in Giappone.

La qualità di presenza di Judith, trovata in Giappone, è stata una reazione alla vitalità di Antigone nel *Vangelo di Oxyrhincus*. Ma da Antigone Judith eredita i piedi nudi e i lunghi capelli sciolti.

Una reazione alla qualità aerea della presenza di Judith sarà più tardi la presenza della Madre in *Kaosmos*.

Giovedì 7 maggio 1992 – Entriamo nella sala nera vestiti elegantemente e portiamo con noi una coperta, o qualcosa di simile. Cominciamo il lavoro su *Kaosmos* con una lunga improvvisazione verbale di Eugenio basata sul primo capitolo de *Il Libro della giungla* di Rudyard Kipling. L'abbiamo letto tutti, almeno quel primo capitolo. L'improvvisazione verbale di Eugenio è il tema per la nostra prima improvvisazione. Io ho portato un poncho peruviano ed improvviso muovendomi solo su di esso. Sono vestita di nero, con un abito leggero ed un cappottino attillato, scarpe coi tacchi.

Fisso l'improvvisazione secondo il metodo che Torgeir Wethal ha chiamato «un passo alla volta»: compiere la prima azione dell'improvvisazione e poi ripeterla subito, facendola seguire dalla seconda – ripetere le prime due azioni e farle seguire dalla terza, ripetere le prime tre azioni... e così via. In questo modo ogni azione dell'improvvisazione ha immagini precise. Il fatto poi di ripeterle immediatamente facilita il processo di memorizzazione.

In poco più di un'ora posso fissare un'improvvisazione di 15 minuti. Non so se questo tipo di lavoro si possa chiamare propriamente «improvvisazione». Le immagini vengono «inventate», più che «improvvisate», ma immagino che chiamarla «invenzione» creerebbe confusione.

All'inizio del lavoro su *Kaosmos* non ci vengono dati i nomi dei personaggi; né personaggi evidenti, né segreti.

8 agosto 1992 – Eugenio dice: «Cristoforo Colombo descrive nei suoi diari il suo dialogo col mare, con le alghe, con gli uccelli... nella creazione di uno spettacolo, viene un momento in cui è necessario dialogare. Ciò che facciamo ora ci risulta conosciuto, ma l'essenza è diversa. A un certo punto del lavoro vi comunicherò il tema dello spettacolo. Non sappiamo di cosa tratti questo spettacolo, e come attori vi chiedete: Chi sono io in tutto questo?, qual è la mia identità? Questo lavoro somiglia alla preparazione di *Min Fars Hus*. Ora ci siamo allontanati dalla terra. Se non c'è un tema non ci sono limiti. Se non ci sono limiti non c'è libertà. Libertà è, in una situazione data, fare ciò che si giudica giusto. Ora so che devo decidere la rotta, e questo mi toglie altre possibilità. Finora in questo lavoro c'è stato qualcosa di piacevole e spiacevole allo stesso tempo: sono trasportato da una corrente, su un iceberg».

Per mesi lavoro allo spettacolo senza sapere chi compie le azioni che compio, chi canta le canzoni che canto. Appena ne ha l'occasione, Eugenio mi dice: «quello che fai è troppo Judith», riferendosi al personaggio del mio spettacolo da sola.

Interpretare uno stesso personaggio per diversi anni, ha fatto sì che la sua dinamica fisica si sia radicata in me come una seconda natura e rischia di colorare tutto ciò che faccio in scena.

Non so più come muovermi. Mi sento soffocare. Chiedo ad Eugenio di darmi un personaggio, di dirmi chi sono. Eugenio non vuole farlo ancora, ma mi consiglia di lavorare su Medea. Medea sarà il mio personaggio «segreto» in *Kaosmos*.

Alla fine di agosto ricevo da Eugenio il personaggio della Madre dalla *Storia di una Madre* di H.C. Andersen in cui si racconta di una Madre a cui la Morte rapisce il figlio. La Madre si mette in cammino alla ricerca della Morte per farsi restituire il proprio

bambino. Dopo avere superato molte prove, che le fanno tra l'altro perdere gli occhi e incanutire i capelli, la Madre arriva infine nel giardino della Morte dove riconosce in un croco quasi appassito la vita del proprio bambino. La Madre chiede alla Morte di restituirle il figlio. Come risposta la Morte le ridà il dono della vista e la invita a guardare in fondo a un pozzo lì accanto, dove vedrà il corso di due vite: una felice e una miserabile. Una delle due sarà la vita di suo figlio. La madre guarda nel pozzo e poi prega la Morte di dirle quale delle due sarà quella di suo figlio. La Morte si rifiuta di dirlo. Allora la Madre preferisce lasciare il figlio nelle mani della Morte piuttosto che esporlo al rischio di dover vivere una vita miserabile e infelice.

In settembre sono in Grecia per lavoro. Sono nella patria di Medea, qui *devo* trovare il costume per lo spettacolo. So per esperienza che il costume è determinante per il personaggio. Il peso, il colore del materiale, la forma, l'età del costume, influenzano il mio modo di essere in scena. In un polveroso negozio di antichi costumi folclorici trovo vari elementi per il mio costume. Medea comincia a prendere forma, a prendere peso. Un costume a strati, come quello di Antigone, ma questa volta ogni strato è pesante: pelle di camoscio, cotone forte tessuto a mano, lana grezza, raso pesante, feltro di lana. E anche i colori si alternano: rosso, bianco, nero, rosso, bianco. Per reagire all'«insostenibile leggerezza» che mi dava la mancanza del personaggio nello spettacolo, cerco ora una pesantezza che finirà per diventare claustrofobica. Anche i miei capelli trovano il loro peso, avvolti attorno ad una enorme matassa di lana nera che mi cinge la testa.

«Judith» è leggera, quasi evanescente. A piedi nudi, con i capelli sciolti.

Medea sarà «la madre terra»: pesante, radicata, dura. Con scarpe nere di foggia antica e tacchi forti.

«Medea» - «La Madre».

Ma il personaggio di Medea era presente solo per me. Gli spettatori non ne trovavano traccia nell'obiettività dello spettacolo.

Dalle ceneri di *Kaosmos* è nato, alla fine del 1996, *Dentro lo scheletro della balena*. In questo spettacolo utilizzo la partitura fisica di *Kaosmos* ma indosso un vestitino corto e leggero, color ciclamino, con tasche e colletto ricamati di bianco e un paio di stivaletti vagamente militari (un paio di «polacchini», come li avrebbe chiamati mio padre). Queste scarpe, che si possono benissimo immaginare ai piedi dello scemo del villaggio, hanno trasformato *totalmente* il mio modo di essere in scena. È stata un'esperienza sorprendente. Malgrado il disegno delle mie azioni rimanesse sostanzialmente identico, la sequenza di azioni che

avevo compiuto per anni è letteralmente esplosa con una libertà quasi pericolosa. La forza che utilizzavo per muovere il pesante costume della «Madre», fuoriesce ora senza ostacoli. Un personaggio diverso, scaturito da un paio di scarpe, si è impossessato delle azioni e delle canzoni della «Madre» di *Kaosmos* e, facendole sue, ha ridato loro l'ebbrezza di vivere.

Ogni volta che mi è possibile, inizio il lavoro sul nuovo spettacolo «lavandomi» dalla dinamica fisica del personaggio dello spettacolo precedente, imparando una nuova tecnica.

Dopo aver chiuso *Kaosmos*, sono andata a Siviglia ad imparare il flamenco. Pensavo che quel tipo di presenza avrebbe potuto diventare il punto di partenza per la creazione del mio personaggio nel prossimo spettacolo.

Scenografia, disegno luci, storia, personaggi, autore dei testi, Eugenio ha scelto, preparato e deciso tutto prima dell'inizio del lavoro con gli attori su *Mythos*. Questo è qualcosa che non aveva fatto più dai tempi di *Ornitofilene*, il primo spettacolo dell'Odin Teatret. Siamo all'inizio del 1998. *Mythos* è il primo spettacolo di sala nella storia dell'Odin fatto esclusivamente con attori che avevano già fatto almeno uno spettacolo con Eugenio. Finalmente non ci sono più principianti che egli debba «educare» nel corso del lavoro per lo spettacolo. Questo mi ha fatto sperare che Eugenio potesse concentrarsi di più sul mio lavoro di attrice. E invece no. Le soluzioni tecniche e scenografiche hanno preso la maggior parte del nostro tempo. Forse anche lui si era rallegrato di non avere la responsabilità dell'educazione di nuovi attori e di potersi fidare di noi. Oppure si sentiva incapace di stimolarmi? Il lavoro pratico con Eugenio sul personaggio di Cassandra si è ridotto a due sabati mattina e qualche momento qua e là. Non potevo nascondere una forte frustrazione mista a un altrettanto forte senso di abbandono.

Per la mia Cassandra di *Mythos*, non ho usato niente di tutto il flamenco che ho imparato, eccetto la tensione nella spina dorsale che mi tira la nuca verso l'alto e spinge il petto e la «coda» in fuori. Questa tensione la uso in alcuni determinati momenti dello spettacolo. Nei lunghi passaggi in cui sto seduta sopra o sotto una delle due torri della scenografia, mi concentro specialmente sul lavoro degli occhi: occhi di veggente che non vogliono vedere. Cassandra ha una dinamica fisica molto precisa, ha un suo modo di essere, ma quasi nessuna partitura fisica fissa, eccetto una serie di azioni funzionali alla drammaturgia, alle relazioni con gli altri personaggi ed alla storia che tutti insieme rappresentano.

Già in *Kaosmos* avevo cominciato a sviluppare, improvvisando ogni sera, parti dello spettacolo in cui non ero in relazione diretta con gli altri attori.

Quando dalle mie azioni dipende il timing delle azioni di un altro attore, non posso permettermi di cambiarle di molto da una sera all'altra. Sarebbe come improvvisare il testo, dire altre parole mentre il compagno mi deve rispondere con il testo che ha imparato e che è stato scelto dal regista.

In *Mythos*, Cassandra è un personaggio «a parte», un'idiota (dal greco *idiotes*, persona privata, inesperta, inadatta alla funzione pubblica ed alla comunicazione). Per la prima parte dello spettacolo, Cassandra siede isolata in una delle «torri» della scenografia. La sua *Lebensraum* è piccolissima. Da lì devo irradiare la mia presenza in tutta la sala, così lavoro sull'implosione dell'energia. Eugenio mi ha proibito di compiere azioni riconoscibili. Le mie immagini sono molto precise e Cassandra le concretizza a modo suo. La sua interazione con gli altri personaggi è minima, questo mi dà una libertà molto grande. Ma questa grande libertà di Cassandra l'ho potuta sfruttare solo quando ho trovato la sua natura: la sua dinamica fisica. E questo ha cominciato ad accadere solo dopo la prima dello spettacolo. È il contesto che mi ha fatto trovare il modo d'essere di Cassandra. Un modo di essere che ha la qualità di diversi stati dell'acqua: imprevedibile e sorridente come un ruscello d'alta montagna, forte e ardente come un violento getto di vapore, dolce e vaga, come la nebbia. Però mai dura come il ghiaccio.

Finora non ho parlato del personaggio che con cui ho vissuto più a lungo: Geronimo. Geronimo è una figura di *Anabasis*, il nostro spettacolo di strada, e di *Ode al Progresso*, il nostro attuale spettacolo di danze. Geronimo è nato nel luglio del 1976 nell'isola di Møen, in Danimarca. Nell'aprile dello stesso anno avevamo avuto la prima di *Come! And the day will be ours* al Festival di Caracas. Due settimane dopo, l'Odin Teatret si era inoltrato nella giungla venezuelana al seguito di una troupe cinematografica e d'un antropologo francese, per fare un baratto con una tribù Yanomami. Nel cuore della giungla una giovane Yanomami mi aveva tagliato i capelli, corti, nella tipica foggia indiana. È stata anche l'ultima volta che ho avuto i capelli corti.

A Møen, dovevo partecipare a un lavoro di strada con due altri attori del gruppo, e per il fatto di non avere un costume sono stata costretta a prendere in prestito scarpe, pantaloni da smoking, bretelle, camicia e cravattino da un attore alto un metro e novanta e che pesava cento chili. Il tutto mi stava decisamente un po' grande, ma era pulito e in ottime condizioni.

Io avevo fra le mie cose un cilindro che andava a pennello sopra la mia acconciatura indiana. Così vestita, mi sono guardata allo specchio ed ho trovato che assomigliavo a uno di quei dagherrotipi di indiani del Nord America che indossavano i vestiti dei bianchi per farsi belli, ma che risultavano invece buffi, e mi sono battezzata: «Geronimo». Era estate e Geronimo teneva un filo di paglia tra i denti. Questo gli permetteva di non parlare mentre guardava il mondo attorno con grandi occhi meravigliati e sognanti. Geronimo è nato da un costume e dalla mia nostalgia per l'innocenza assoluta. È forse a causa di questa sua innocenza che può avvicinarsi a chiunque guardando le persone nel profondo degli occhi, e prendere ciò che vuole. Il fatto che sia un personaggio maschile, non gli ha fatto perdere la sua dolcezza e neanche la sua vitalità e il suo spirito danzante. D'altro canto, siccome è un maschio e un semplice di spirito, mi libera da tutta una serie di cliché comportamentali femminili e mi libera dal rischio di essere «io» a livello privato.

Per me Geronimo è proprio una persona, molto più di quanto non lo sia per gli spettatori che non conoscono né il suo nome, né storie su di lui, e che vedendolo non possono certo immaginare, per esempio, il riferimento agli indiani delle Riserve. Ora che i miei capelli sono cresciuti, li nascondo dentro il cilindro. Il suo cappello, le sue scarpe e la sua «voce» (un richiamo per anatre) sono la sua maschera.

Ora mi è chiaro che nel corso degli anni il processo di creazione dei personaggi è andato cambiando.

All'inizio della mia storia professionale, ne *Il libro delle danze* o in *Come! And the day will be ours*, le mie azioni e il mio modo di compierle erano indipendenti dal mio personaggio. Il lavoro del regista le giustificava. Il titolo dello spettacolo e il nome del personaggio nel programma davano allo spettatore la chiave di lettura delle mie azioni. Potremmo dire che il personaggio si creava nella mente dello spettatore, grazie al regista.

Durante la produzione di *Ceneri di Brecht* la mia attenzione ha cominciato a focalizzarsi sull'identità del personaggio e a colorare direttamente la qualità di energia della mia presenza scenica.

In *Judith*, il personaggio si creava ancora una volta nella mente dello spettatore. Cambiando il titolo dello spettacolo e chiamandolo per esempio «Medea» o «Lady Macbeth», la storia nella mente dello spettatore sarebbe cambiata senza che io avessi bisogno di cambiare le mie azioni. E in realtà non sarebbe stato necessario neanche cambiare *tutti* i testi, sarebbe bastato sostituire alcuni.

Con *Il Vangelo di Oxyrhincus* e *Kaosmos*, le mie azioni non hanno originariamente nulla a che vedere con il tema dello spettacolo, o la storia del personaggio, ma io in un secondo momento le «interpreto» in accordo con la storia di Antigone di Sofocle e della Madre di H.C. Andersen.

All'inizio del lavoro su *Il Vangelo di Oxyrhincus*, Eugenio ci ha chiesto di fare una sceneggiatura della storia del nostro personaggio nel contesto dello spettacolo, ed io ho giustificato tutte le azioni che compivo, e le situazioni in cui mi trovavo nello spettacolo, riportandole ad avvenimenti della storia di Antigone. Il personaggio che lo spettatore vedeva e quello che io vivevo erano lo stesso.

In *Mythos* le mie azioni sono create direttamente a partire da ciò che rende Cassandra particolare: dal suo modo di vedere. Direi addirittura che le azioni diventano secondarie rispetto al modo di essere del personaggio, quella che precedentemente ho chiamato «la sua dinamica fisica». Il suo comportamento.

Concludendo, sento che questi 25 anni sono stati un lungo viaggio sia «verso» il Personaggio che «dal» personaggio. Un tentativo costante di liberarmi del personaggio precedente per permettere al nuovo personaggio di nascere. Un continuo «gioco della negazione»: cercare di fare il contrario di quello che avevo fatto prima. Il contrario può essere molte cose. Non avevo mai fatto teatro prima di cominciare a lavorare all'Odin Teatret, e all'inizio il fatto di lasciare al regista la responsabilità di creare il personaggio nella mente dello spettatore attraverso la mia presenza in scena, è stato sicuramente un grande vantaggio. E ancora oggi posso avere nostalgia di quella grande libertà. Ma oramai ho perso l'innocenza: non posso impedirmi di guardare il mio personaggio *anche* con gli occhi dello spettatore.

Potrei anche vedere questi 25 anni come una lunghissima scuola di teatro. Ma so che questa scuola non è ancora finita per me, che mi aspettano ancora anni di apprendistato in questa professione in cui credo veramente che non si finisca mai di imparare perché il lavoro sul personaggio è infinito, perché il personaggio è un pretesto, un modo di canalizzare una forma di presenza, una passione. E, come dice Jeanette Winterson, «la passione non è tanto una emozione quanto un destino».

Questo lavoro è la mia passione.

Raimondo Guarino IL SENSO DEL TEMPO NEL TEATRO

Si può cominciare come in un racconto filosofico. Avventurandosi nella realtà in fermento, nel terreno vago della nuova gioventù, qualcuno, l'intellettuale che presume di possedere categorie utili all'orientamento nell'universo che chiamiamo delle pratiche, scopre (riscopre) la forza dinamica della trasfigurazione del passato. Correva l'anno 1995. Nelle assemblee plenarie concomitanti con le giornate del *Festival Opera prima* (organizzato a Rovigo dal Teatro del Lemming), assistevo a discussioni preliminari sulla costituzione di un fronte che si sarebbe presto sfaldato. Gli argomenti agitati erano il ricambio generazionale e la sostituzione del passato. Sotto la superficie dei proclami, emergevano posizioni discordi. Alcuni, proponendosi come poli di un circuito alternativo, caldeggiavano vaste solidarietà e iniziative concertate (si chiamavano già, ispirati da altre assemblee e organi rappresentativi, *Teatri invisibili*). Altri arretravano istintivamente a fronte dell'idea di una solidarietà presupposta, dell'indistinta proclamazione della necessità comune. Rivendicavano l'autonomia di esperienze già avviate a infiltrazioni e presenze nelle sacche dell'eccezione normalizzata. In questo intervento mi riferisco a questi ultimi, prevalentemente. Perché illustrano i modi attuali dell'insularità del teatro, la condizione per cui ogni teatrante aggiunge diffidenza alle difficoltà intrinseche della comunicazione dell'esperienza vissuta e alla fisiologica idolatria del nuovo.

Lo sguardo della diffidenza giovanile è impregnato di pregiudizi e di disillusione, di falsa coscienza e di energia iconoclasta. Dal punto di vista dei ritmi delle correnti e delle sovversioni ar-

Questo testo compendia l'intervento dell'autore e le successive discussioni in occasione di un incontro con il Teatro Pottlach e gli studenti del corso di laurea DAMS dell'Università di Roma III, tenutosi il 25 e il 26 aprile 1998 a Roma nel Teatro degli Artisti, alle pendici del Gianicolo.