

## Annet Henneman SE SIA TEATRO

Nota di Mirella Schino. *Se quello di Annet Henneman sia teatro, per usare le sue parole, o se non sia invece qualcosa di diverso, forse non è tanto importante. Ma quello di cui qui parla sono sicuramente temi e problemi propri al teatro, e utili per capirlo. Annet Henneman non ci racconta solo una storia avventurosa e affascinante – una di quelle storie stranissime che rendono il teatro meraviglioso. Ci parla in prima persona di cosa sia il teatro in condizioni estreme. Fatto in luoghi, modalità e situazioni difficili e abnormi. Anomali come modo di pensare, difficili per fatica fisica, per situazione liminare rispetto al teatro «normale», persino per obiettivo pericolo. E il teatro in condizioni estreme è uno di quei momenti in cui è possibile osservare temi e problemi, necessità di vita e di creazione, che, a volte, nel teatro «normale» rimangono più invisibili, sembrano il risultato di una moda o di un contesto storico. E invece poi si scopre che sono nodi essenziali.*

*Sono sempre teatri liminari, quelli che Annet attraversa, ma non in maniera insensata. Sono teatri o progetti costruiti con cura, di tipo molto differente tra loro, e mai casuali.*

*La sua storia può essere considerata un buon esempio di storia sotterranea del teatro: una vicenda che ci aiuta a scoprire non tanto situazioni sommerse o dimenticate, quanto le strutture profonde e nascoste del teatro, spesso difficili da vedere perché contraddittorie, in apparenza, rispetto al buon senso. Come l'importanza del legame tra teatro «politico» e un tipo di teatro apparentemente opposto, cioè quello derivato dall'insegnamento e dall'esempio di Grotowski. Come i modi in cui a volte certi popoli del teatro si incontrano e si scambiano informazioni, rispondono a misteriosi appuntamenti, percorrono strade precise e invisibili.*

*Questo racconto è il risultato di un incontro tra gente di teatro: in primo luogo di una lunga intervista raccolta a Volterra, durante il mese di gennaio, da due componenti della Casa del Teatro dell'Aquila: Cecilia Cruciani e Sara Gagliarducci. La Casa del Teatro è un gruppo teatrale composto prevalentemente da attori giovanissimi, che lavora dal 2003, e che ha recentemente ospitato due spettacoli del Teatro di Nascosto di Annet e di Gianni Calastri, Dinieghi e Vite sospese. Da questo incontro sono nati l'idea e il lavoro per que-*

*sta intervista. Per chi desiderasse informazioni sul Teatro di Nascosto e la sua attività, l'indirizzo e-mail è: [hidden.theatre@sirt.pisa.it](mailto:hidden.theatre@sirt.pisa.it).*

ANNET HENNEMAN: Se il mio lavoro possa essere chiamato teatro non lo so. Avete un'altra parola da propormi? Forse è più vicino a quello che in America chiamano *storyteller*, una persona che racconta...

Sono nata in Olanda, a Velsen, nel 1955.

Quando avevo quindici anni, il ragazzo che allora amavo follemente faceva teatro.

Aveva i capelli lunghi, raccontava che a casa sua anche i figli erano considerati, discutevano, avevano responsabilità. Per me rappresentava... non solo un uomo, un ragazzo, ma un modo diverso di vivere. I miei genitori, naturalmente, mi vietarono sia il ragazzo dai lunghi capelli che i corsi di teatro. Non è che, per il fatto di essere olandese, la mia famiglia fosse aperta o comprensiva, e poi erano tempi molto diversi da ora.

Io, del resto, allora non è che avessi pensato seriamente a un futuro nel teatro: era solo un sogno momentaneo, la scia di un amore. Tant'è che, quando ho dovuto scegliere cosa studiare, mi sono ritrovata indecisa tra un'Accademia di giornalismo o un'Accademia per diventare insegnante di teatro. Ho scelto l'Accademia di teatro. Anche questa volta i miei genitori non erano contenti, perché l'Accademia, allora, non era riconosciuta, e loro dicevano che non avrei trovato un lavoro, non avrei avuto un diploma (poi però, subito dopo la fine dei miei studi, l'Accademia ha avuto un riconoscimento ufficiale, e io il mio bravo diploma). Era un'Accademia molto particolare, di nuova invenzione, basata su decisioni collettive, prese in riunioni plenarie, con una divisione di compiti tra tutti, a partire dalla pulizia degli spazi. Quando mi iscrissi era al suo primo anno di vita. Ed è stata la base di tutto ciò che ho fatto dopo: era una scuola a tempo pieno di una durata di almeno quattro anni, fatta senza soldi, in uno spazio troppo piccolo, con insegnanti competenti, professionisti ma disposti a lavorare gratis. Era una situazione nella quale potevi e dovevi continuamente scegliere. Lavoravamo con tantissimi metodi diversi, dal mimo al teatro classico, al teatro comico e improvvisazioni che potevano durare anche trentasei ore di seguito. L'esperienza dell'Accademia mi ha insegnato come realizzare un ideale, concretizzarlo, lavorando giorno per giorno... e mi è stata di grande aiuto prima nella fondazione di Carte Blanche insieme ad Armando, nel lavoro in

carcere con la Compagnia della Fortezza, e poi con il Teatro di Nascosto e lo sviluppo del lavoro di «Teatro Reportage».

Il percorso dell'Accademia era basato su momenti di valutazione e programmazione nei quali ognuno raccontava o mostrava cosa aveva fatto nei tre mesi precedenti, e cosa avrebbe voluto fare dopo, o presentavamo progetti articolati. Per esempio: c'erano delle persone che volevano imparare a fare il pagliaccio? Allora si creava un progetto e l'Accademia invitava dei pagliacci insegnanti per tre mesi.

Uno dei tanti progetti che ho fatto si chiamava «teatro-bus»: abbiamo preso un pulmino e abbiamo deciso di provare a viaggiare per l'Europa senza soldi, per vedere se c'erano altre Accademie come la nostra, guadagnando il necessario con il teatro di strada. Cominciammo il nostro viaggio, e di soldi, alla partenza, ne avevamo proprio pochi, così pochi che dopo tre ore dovemmo fermarci a fare teatro in strada perché la benzina era già finita. Ma continuammo. È stato bello perché la strada, il teatro in strada, insegna molto, perché richiede dilatazione di movimento e di voce. Anche le altre realtà di teatro che incontrammo, come l'Accademia di teatro di Strasburgo, quella del Lussemburgo, o teatranti, come il tedesco Walter Ybema, hanno dato luogo a bei momenti di scambio.

L'Accademia l'avevo iniziata nel 1978: e sì, certo, erano tempi molto diversi da quelli di adesso. Ma era un'idea portata avanti con coraggio, in tempi più favorevoli a queste iniziative, anche se non avevamo nessun contributo economico.

Una volta, uno degli insegnanti portò da noi Ryszard Cieslak. Ho partecipato al suo lavoro, ma, devo dire, veramente con grande difficoltà, proprio difficoltà fisiche, ero debole e non allenata. Ma mi aveva selezionato lui, e alla fine questo seminario, per me, è stato molto, veramente molto importante, non solo per il lavoro fisico, ma anche per un tipo di attenzione che ho iniziato a conoscere lì, con Cieslak. Un modo di guardare a se stessi, di diventare un insieme con tutto quello che c'è intorno, di vedere, ascoltare, percepire, essere, che si può avere solo se si riesce a mettere a punto uno stato come di distacco tramite un lavoro fisico con indicazioni molto precise e impegnative. Un incontro duro con se stessi anche perché in quello stato inizi a vederti per quello che sei, il tuo bello e brutto... Più tardi, nel progetto «Atelier» del Gruppo Internazionale L'Avventura, abbiamo chiamato questo lavoro sulla percezione «pre-creativo», e ho lavorato moltissimo su di esso: se non ascolti, se non percepisci il tuo lavoro e quel che ti sta intorno, cosa puoi fare? Per cosa e con cosa lavori?

Dopo quattro anni di Accademia, ho insegnato per un anno nelle scuole. Lavoravo soprattutto con ragazzi in situazioni difficili, con giovani criminali, o con persone che avevano subito forti traumi psichici, disadattati e così via. A ventitré anni mi sono ritrovata a fare teatro-terapia con persone che avevano tentato il suicidio, che non riuscivano più a uscire di casa. Persone, in fondo, come me. Ma con problemi ben più grandi. Persone tra i diciotto e i quarant'anni, quasi tutte più grandi di me. Mi sono trovata di fronte a drammi terribili. Ricordo una ragazza che dai dodici ai diciotto anni era stata regolarmente violentata dal fratello. E io facevo questo lavoro non da psicologa, ma basandomi sempre su un lavoro concreto, con improvvisazioni semplici, nelle quali i partecipanti potevano scoprire nuovi lati di se stessi, cercare soluzioni per problemi, nuovi comportamenti meno auto-distruttivi. È così che, durante questo periodo, mi sono posta di fronte a problemi, spesso più grandi di me: cercando di risolverli dal punto di vista pratico, non delle teorie.

In questo stesso periodo sono stata per la prima volta in Polonia. Avevo fatto ritornare in Olanda un'altra volta Cieslak, volevo continuare a lavorare con lui. Avevo scritto diverse volte a Wrocław per poter partecipare ai seminari, ma nessuna risposta. Poi, un giorno, arriva una lettera: «Se vuoi venire, tra una settimana iniziano i corsi». Mi è sempre successo così, con loro: silenzio, e poi all'improvviso una convocazione immediata, improvvisa.

Erano i tempi in cui il gruppo di Grotowski a Wrocław faceva l'«Albero delle genti» come conclusione dei seminari.

Speravo di lavorare con Cieslak. Invece poi mi sono trovata a lavorare con Cynkutis. All'inizio mi dava fastidio. Parlava mentre stavamo facendo improvvisazioni su temi che aveva dato lui, parlava tutto il tempo. Il primo giorno volevo cambiare, passare a un altro gruppo, quello di Molik per esempio. È stato un lavoro strano e difficile, vedevo i partecipanti agire negli esercizi in modo che mi sembrava falso, fare cose mimate senza niente dentro. E poi, sai, da diversi anni ero io a guidare i gruppi, e ora mi trovavo a tornare apprendista. Non riuscivo a inserirmi nel gruppo. E poi è stato come se ci fossimo scoperti, io e Cynkutis, e alla fine del progetto gli ho chiesto se potevo lavorare con lui e mi ha invitata a Berlino. La prima volta per decidere su quale testo teatrale avrei lavorato.

L'ho rincontrato dunque a Berlino, era il momento in cui gli attori del Teatr Laboratorium lasciavano la Polonia, cercavano posti dove rifugiarsi e lavorare, l'America, o Berlino, e spesso, poi, non potevano più rientrare. Lui mi ha chiesto di scegliere un testo e gli ho

detto che non ero, e non volevo essere, un'attrice. Ma lui mi ha semplicemente risposto: «Allora fai finta di esserlo». E così ho cominciato a lavorare su *Medea*.

Lavoravamo ogni mattina, io e lui, da soli, perché diceva che, essendo io una terapeuta, non sapevo inserirmi nei gruppi, tendevo sempre a dirigere, e che era molto meglio se ne stavo fuori e lavoravo da sola con lui. Il pomeriggio, poi, lavorava con un gruppo. Mi sentivo profondamente privilegiata.

Abbiamo lavorato su *Medea*, e soprattutto sul ricordo del corpo, una lezione che ho capito solo dopo, anni dopo. È stato un lavoro lungo e difficile. Cynkutis mi diceva di lavorare su un tema del testo di *Medea*, per esempio sul fatto che l'amore di Medea si era trasformato in odio profondo. Rispetto a questo mi chiedeva di immedesimarmi nella situazione di essere con un uomo con cui volevo e non volevo fare l'amore, dicendo una parte del testo di *Medea*. Mi aveva indicato un tavolino di mezzo metro quadrato, sul quale mi dovevo sdraiare, e mi aveva dato una coperta, dicendo che dovevo togliere i miei vestiti dopo che lui era uscito. E ho fatto una lunga improvvisazione: posso risentire ancora la forma del tavolino dietro la mia schiena. Il giorno dopo mi ha chiesto di dire il testo, vestita, in piedi davanti a lui, ricordandomi cosa avevo fatto il giorno prima. Ogni volta mi dava un tema nuovo sul quale lavorare da sola, per esempio il modo di muoversi del mio animale preferito, il momento in cui Medea ammazza i figli...

L'ultimo giorno (era passato più di un mese), abbiamo fatto insieme il testo di *Medea*, lui era Giasone, e parlava in polacco, e io ero Medea e parlavo in olandese. Alla fine di questo incontro mi ha detto: «Il lavoro è finito, e, mi dispiace per te, ma sei un'attrice nata, perché hai "il ricordo del corpo". Tu ancora non lo sai, però lo hai». Il ricordo del corpo vuol dire la capacità di ricordare ma anche di rappresentare, di selezionare e mostrare i dettagli fisici di un'azione reale, che a me in quel momento veniva intuitivamente senza pensarci sopra.

Avevo venticinque anni. Il lavoro sul ricordo del corpo è stato un regalo. Un regalo enorme che mi serve anche oggi nel lavoro sull'attore, la creazione dei personaggi.

Mentre ero a Berlino, qualcuno che era stato a Volterra mi ha raccontato che Fausto Pluchinotta, che avevo conosciuto come assistente di Cieslak in Olanda, aveva fondato un gruppo parateatrale proprio lì, a Volterra. Me ne dimenticai.

Pochi mesi dopo, però, ero con un'amica a Francoforte e c'era

l'Odin Teatret con *Il Milione*. Erano spettacoli dell'Odin, ma anche punti di incontro, e lì ho conosciuto una donna israeliana, Netta Plotzki, che andava a Volterra, e siamo andate con lei. Così, sono arrivata in Italia, prima a Pontedera, dove mi sono trovata in mezzo a una festa enorme, con dei cantanti sardi, che Pontederateatro aveva invitato. E poi a Volterra, dal gruppo di Fausto Pluchinotta, che allora si chiamava «L'Avventura» e aveva elaborato il progetto «Viae». Doveva essere il 1982. Ho partecipato al progetto e mi sono accordata per tornare quell'estate per un mese.

Cercavo già da un anno, inutilmente, di partecipare al «Teatro delle Sorgenti» di Grotowski. Appena arrivai a Volterra per il mio mese di lavoro, avevo appena cominciato, arriva all'improvviso un telegramma: «Dopodomani devi essere a Sant'Arcangelo per partecipare al Teatro delle Sorgenti».

Ero indecisa, avevo appena iniziato il lavoro lì a Volterra, per «Viae». Ma poi alla fine sono partita, ancora una volta senza sapere per quanto tempo.

L'esperienza del Teatro delle Sorgenti è stata un'educazione profonda, perché dovevi confrontarti con tutte le tue debolezze, anche fisiche, e io ero molto debole, e inoltre con le tue abitudini di pensiero, i modi di fare. Sono stata prima a Sant'Arcangelo, poi a Rovereto. Ma a un certo punto, dopo tre settimane, sono andata da Grotowski e gli ho detto che non potevo più restare. Se non avessi detto niente rimanevo – nessuno mi chiedeva se volevo restare, o andare. Sarei rimasta lì. Ma io, in Olanda, convivevo con un uomo, e volevo tornare a casa. Volevo anche ritornare a Volterra, però.

L'esperienza del Teatro delle Sorgenti, benché relativamente breve, è stata importantissima e dura. Non voglio raccontare tutto, non mi sembrerebbe giusto, è troppo difficile da far capire perché è un lavoro che si deve sperimentare su se stessi per poter capire e rischierei di sciupare il ricordo del lavoro di Grotowski. Ma ci sono dei ricordi, delle immagini, che sono diventati intimamente miei, che mi appartengono profondamente. Mi ricordo che andavo su una montagna ed era piovuto tantissimo, camminavo, camminavo e la terra cretosa mi si attaccava alle scarpe. E, lentamente, le scarpe diventavano sempre più pesanti, pesantissime, quasi impossibili da sollevare a ogni passo. Una delle «guide» mi seguiva da vicino, e sentivo che lo faceva perché pensava che non ce l'avrei fatta. Un'azione durante il passaggio della luce dal giorno alla notte. In cima alla collina giravi lentamente sul posto, per un'ora e mezzo, con spina dorsale, schiena, spalle, collo, testa fermi, solo i piedi e le gambe si muoveva-

no per poi riscendere. Alle sette di mattina si iniziava con gli esercizi, poi c'erano altri esercizi alle nove, poi altri ancora alle undici... tutto in mezzo alla natura. Stavamo in una casa isolata, senza parlare. La notte facevamo altri esercizi, dormivamo tutti nella stessa stanza, e c'era questa lucina, una lampada a olio, e un cuscino per gli esercizi di un'ora ciascuno. Dopo la tua ora andavi a svegliare la prossima persona, e quando andavi a dormire osservavi la tua respirazione mentre ti addormentavi... La mattina cercavi di ricordare cosa avevi sognato... Era un lavoro continuo, che non smetteva mai. Eravamo insieme, ma in silenzio. Le guide ci davano indicazioni precise sugli esercizi una volta ogni qualche giorno.

Più tardi, anche con il gruppo L'Avventura ho continuato a lavorare sul silenzio all'interno di un lavoro fisico, nel progetto di «Viae», dove non parlavamo per cinque giorni filati. Dopo due o tre giorni di silenzio cambia qualcosa dentro di te, ed è bellissimo perché non fai più niente di superfluo e i contatti interpersonali si iniziano a svolgere su un livello diverso, con una lingua diversa...

Il lavoro da Grotowski era veramente duro, estremo. Quando esci da situazioni come questa, rientrando nella vita normale quello che provi non è sollievo, anzi: sembra strano dover parlare così tanto, e fare tanto rumore. Quel lavoro su se stessi e il teatro usato come un mezzo possono capovolgerti, cambiare le tue regole.

Dopo aver lasciato il lavoro con Grotowski, era il 1982, sono tornata in Olanda. Ma avevo nostalgia del lavoro a Volterra e ho chiesto di poter ritornare a lavorare con il Gruppo L'Avventura. Dopo due mesi sono entrata nel gruppo L'Avventura e sono diventata anch'io guida di azioni fisiche, prima nella natura e poi, quando abbiamo fatto «Azioni nella città», anche in città. Il nostro lavoro sostanzialmente era questo: fare la guida a una persona o a un gruppo, creando attraverso azioni fisiche precise e un percorso predefinito una situazione che permetteva di entrare in un modo di essere «extra quotidiano», che stimolava una percezione di sé e del mondo diversa. Questo, concretamente, voleva dire, per la guida, trovare ad esempio un modo di camminare non solo silenzioso, ma che *provocava* un silenzio, un modo di far guardare, ascoltare diverso. Per esempio suggerire di non guardare per terra, far concentrare sul modo di mettere i piedi per terra senza far rumore, far creare posizioni o movimenti ripetuti, che cambiano il modo di guardare e di ascoltare, creano un tipo di ascolto intensificato, diverso. Nella vita normale ci fissiamo con il pensiero e i sensi su certe cose escludendone altre. Quando sono entrata nel gruppo mi hanno fatto lavorare per un mese e mez-

zo da sola per trovare un'azione valida, poi una delle guide, François Kahn, ha seguito la mia azione per provare se funzionava. Così sono diventata lentamente guida. Era bello, il lavoro con L'Avventura, ma a un certo punto è finito, non c'erano soldi, cominciammo ad avere bambini, avevamo sempre più bisogno di soldi, anche pochi...

Il gruppo si è svuotato, ed era la fine. Credo che in tutto sia durato non più di tre anni. Io sono rimasta qua a Volterra con Armando Punzo, che era entrato nel gruppo alcuni mesi dopo di me. Stavamo insieme, e avevamo un figlio, Yuri. E abbiamo tenuto lo spazio, la sede che era stata del gruppo.

Come gruppo L'Avventura ci eravamo incrociati con Pontedera-teatro e con il suo direttore e regista, Roberto Bacci. Lui aveva un contatto, una collaborazione intensa sia con l'Odin Teatret sia con Grotowski; ha incoraggiato, facilitato e finanziato tanti progetti del mondo del Terzo Teatro. Quando è nata L'Avventura, ci ha invitato al Festival di Sant'Arcangelo... Quando il nostro gruppo si è sciolto, alcuni di noi – Stefano Vercelli, Laura Colombo e François Kahn – hanno lavorato con lui in uno spettacolo che aveva molto a che fare con le azioni nella città dell'Avventura, però montate in una situazione di spettacolo... Hanno lavorato così per tre spettacoli.

Bacci era un buon amico, e tale è rimasto per me, sempre.

Intanto eravamo rimasti soli, io e Armando, qua a Volterra, e abbiamo fondato «Carte Blanche»: io lavoravo nelle scuole, e lui voleva fare il regista. Doveva pur iniziare da qualche parte, così ha iniziato con me, e abbiamo creato insieme un monologo, *Etty*, dal diario di Etty Hillesum, una donna ebrea olandese, morta in un campo di concentramento. Il nostro monologo è stato poi invitato da Vittorio Gassman, che allora dirigeva il Festival di Volterra, e che io ho conosciuto come un uomo molto generoso.

È un diario che, in Olanda, è come una bibbia, sono settecento pagine, che sono state pubblicate integralmente solo dopo che le persone importanti della sua vita erano morte. Lo spettacolo dopo, sempre con la regia di Armando, era su Camille Claudel, con una bellissima collaborazione con Tobia Ercolino. In questo monologo c'era poco testo, si trattava di più di azioni. Ma credo che il testamento artistico di Rodin (che costituiva la maggior parte del testo) possa essere ancora oggi utile per artisti di qualunque genere.

Il lavoro successivo, senza più la regia di Armando, si chiamava *Aafke*, un nome olandese classico, che raccontava un poco la mia storia: cosa vuol dire per una donna olandese vivere in Italia. Parlavo della pioggia – «Pioggia, pioggia, mi piace la pioggia perché mi fa

sentire a casa» (una canzoncina che sembrava una ninna nanna)... Avevo nostalgia dell'Olanda ma ero anche innamorata dell'Italia. Parlava di quello che avevo vissuto, la difficoltà di abituarci a una nuova cultura e modo di vivere, le difficoltà di una nuova lingua che mi faceva sembrare e sentire una bambina piccola. E parlavo anche del fatto che in superficie può sembrare che in Olanda ci sia più libertà sessuale, ma che per la mia esperienza in Italia, a livello sessuale, le persone sono più aperte, perché sono più vicine al proprio corpo, credo che sia legato anche al clima. Un altro spettacolo-monologo è stato *Un volo infinito*, dell'anno (credo) 1995. Era uno spettacolo in cui raccontavo storie del manicomio di Volterra, storie vere, che erano state raccolte dallo psichiatra Remigio Raimondi, durante il periodo che era direttore dell'allora manicomio di Volterra, nel libro *La scatola delle sorprese*. Anche questo spettacolo ha avuto la prima nel Festival di Volterrateatro. Mi aiutava Antonella Vitali per l'organizzazione... Per prepararmi avevo passato diverso tempo in un reparto chiuso di Volterra. Gianni Calastri, con cui lavoro ora, ormai da quasi dieci anni, nel Teatro di Nascosto, mi ha conosciuto così, in una prova per questo spettacolo. In questo spettacolo ho trovato un modo per superare tante cose della mia vita privata, creando un mondo tutto mio, di pazzia, di dolore, di ingiustizia, di malattia, entrando nel mondo di una donna ninfomane che viveva in grande solitudine la sua «malattia» in mezzo a tante «anime perse».

Intanto, c'era stata l'esperienza del lavoro in carcere con Armando. Per quasi otto anni quello è stato il mio lavoro principale.

Armando e io avevamo iniziato come tanti altri, con un seminario in carcere, lavoravamo con i carcerati e abbiamo creato con loro uno spettacolo, *La gatta Cenerentola*, a cui il pubblico ha potuto assistere solo per un giorno durante il Festival di Volterra. In pochi se ne accorsero. L'anno dopo, era il 1990, abbiamo mostrato il nostro nuovo spettacolo, *Masaniello*, all'interno di Volterrateatro, che quell'anno era diretto per la prima volta da Bacci, e di colpo tante persone sono venute a vedere lo spettacolo, e siamo diventati quasi «famosi», dalla sera alla mattina. Anche quella volta l'aiuto di Bacci, la sua fiducia nei nostri confronti, sono stati fondamentali.

Dopo sette anni di lavoro intensivo, per lunghi periodi quotidiano, sempre all'interno del carcere (ho lavorato in carcere a questi spettacoli: *La gatta Cenerentola*, *Masaniello*, *'O juorno 'e San Michele*, *Il Corrente*, *Marat Sade*, *Favola* e *The Brig*), lavoro di training, di improvvisazioni, di preparazione degli spettacoli, dopo sette anni in cui condividemmo con i carcerati la quotidianità, le storie e la vita di

tanti di loro, per me questa esperienza finì. Armando e io ci lasciammo. È stato un momento molto difficile della mia vita. Ero senza lavoro, senza marito, senza soldi, senza casa. Non dimenticherò mai le persone vicine che hanno continuato a credere in me, e che sono state poche, pochi amici: Rosanna Marcolungo, Gianni Calastri, Roberto Veracini, Alessandro Togoli, Corrie Hiwat...

Dovevo iniziare tutto da capo. E l'ho fatto. Lo so, molti, in quel momento, hanno pensato che io avessi perso tutto, la prima fama, il lavoro con il carcere. Ma io credo che sia stato meglio, non ci potevano essere due capitani su una nave, né dentro Carte Blanche, né nel lavoro in carcere. È molto difficile, nell'ambiente teatrale italiano, per una donna, co-dirigere, o crearsi un vero spessore. Mi sono sentita sempre un po' senza ali, in Carte Blanche. Per questo ho continuato a fare monologhi, prima con Armando come regista e poi senza di lui. Avevo bisogno di avere qualcosa di mio, uno spettacolo tutto mio...

Non sarei riuscita a fare niente senza Gianni, senza la sua fiducia, il suo seguirmi nel lavoro, anche nelle proposte più strane. Con lui, insieme ad alcuni volterrani tra i quali i sopra nominati più la Luisa Nannipieri, abbiamo iniziato il Teatro di Nascosto. Avevo deciso di lasciare Carte Blanche. Ci sono situazioni in cui puoi dimostrare la tua forza solo andando via, perché non le puoi cambiare.

Quando abbiamo iniziato il progetto con il carcere, io dicevo sempre ad Armando: diranno che solo chi non sa lavorare in teatro va a lavorare in carcere. Ma noi continueremo, lavoreremo e, vedrai, lentamente cresceremo, vedrai che qualcosa succederà. Ed è successo. Poi, quando ho iniziato il Teatro di Nascosto, me lo sono detta un'altra volta: nessuno capirà chi sono, ma io ero professionista già prima di Carte Blanche, ho lavorato tanto, so scrivere un progetto, ce la farò. Abbiamo lavorato e lavorato e ora lentamente stiamo diventando qualcosa, un gruppo che si è specializzato in teatro reportage. Roberto Bacci ha continuato a sostenermi, ci ha dato un posto in ogni suo festival, prima a Volterra e dopo a Pontedera nel Festival «Generazioni». È stato importante perché ci dava una partenza ufficiale nel mondo del teatro, a livello nazionale.

Ci siamo dunque chiamati «Teatro di Nascosto – Hidden Theatre», eravamo io, Gianni Calastri, Roberto Veracini, Luisa Nannipieri, Rosanna Marcolungo e Alessandro Togoli ed eravamo veramente nascosti. Il nostro teatro era un seminterrato usato come magazzino all'interno della casa di riposo «Santa Chiara» di Volterra. Abbiamo lavorato così due anni, mettendo a posto il teatrino ed elaborando

uno spettacolo intorno alla storia di Ulisse, che si chiamava *Tra Vita e Morte*, al quale parteciparono tra gli altri Elena Cerasetti, Laura Valli, Roberta Goeta, che avevano appena finito la Scuola Paolo Grassi di Milano... Il secondo anno, però, mentre lavoravamo e provavo per un nuovo monologo, *Randagia*, le cose intorno a me sembravano cambiate, o forse ero io che avevo cominciato a vederle con occhi diversi. C'era un uomo anziano che conoscevo molto bene, al piano di sopra del teatro, un amico, che stava morendo di cancro alle ossa. C'era un enorme terremoto in Guatemala. E cominciavano ad arrivare i kurdi, con le navi, a chiedere rifugio in Italia. Ricordo che per tre settimane, ogni mattina iniziavo il lavoro piangendo, e dicevo a Gianni: che faccio qua, che sto facendo? Alla fine ho detto: non voglio farlo più *Randagia*, io voglio raccontare nel teatro quello che succede nel mondo. E così ho fatto. Durante il Festival leggevo due poesie degli amici poeti e poi ho raccontato, in una favola, quello che io avevo percepito che stesse succedendo nel mondo...

E da lì è iniziato, per me, il nostro percorso di teatro giornalistico, il teatro reportage. Era quello che volevo fare: raccontare storie vere di persone senza voce, quelle che tante volte non si vedono in televisione o non si leggono sui giornali. Così ho deciso di saperne di più su quelle navi che arrivavano, cariche di kurdi (in quel momento dalla Turchia) in cerca di asilo politico, e ho detto a tutto il gruppo che era con me – eravamo nove persone a quel punto – che volevo fare teatro giornalistico. Ho detto: tra un mese andremo in Calabria, ad aspettare queste navi, chi vuole venire con me? Voglio vedere chi sono queste persone che cercano rifugio in Italia... Poi voglio andare nel loro paese, capire perché sono scappati. E mi chiedevano: ma dove dormiremo? Non lo so, rispondevo. Forse sulla spiaggia. Poi chiedevano: ma come si fa in Turchia, in Kurdistan dove andremo?

E io ho risposto: andiamo, poi vedremo... E siamo rimasti in pochi, Gianni e Darius Simoncini, che ci aveva aiutato come tecnico. Ho scritto un progetto che ho dato a Roberto Bacci, e così la Fondazione Pontederateatro ha partecipato alla produzione del primo teatro reportage, *Ji Kurdistanê Dûr* o *Lontano dal Kurdistan*, mettendoci quindici milioni, che non sono affatto pochi soldi da dare a un progetto che era un'avventura, una ricerca, un tentativo di fare teatro non identificabile con nessun tipo di teatro conosciuto. Alla fine siamo partiti in cinque, un sette anni fa. Gianni Calastri, Darius Simoncini, Rosanna Marcolungo e il mio fidanzato di allora, Nachum Cohen, che era un attore israeliano con radici kurde, che viveva e lavorava in America al Double Edge Theatre. Siamo andati in Calabria,

Istanbul, Diyarbakir, e lì è iniziata un'avventura che ancora non è finita. Era difficile. È facile dire: voglio avere un contatto vero con queste persone, condividere, sapere. Ma quelle persone, nelle loro situazioni difficili e tante volte disperate, di te non si fidano.

Dino Frisullo, giornalista e pacifista, ci ha aiutato molto. È morto due anni fa e mi manca ancora. Ha fatto molto per i kurdi. Per aver partecipato a una dimostrazione pacifica che chiedeva i diritti negati dei kurdi in Diyarbakir, è stato in carcere per più di due mesi in Turchia. Frisullo ci mise in contatto con molte realtà, e ci aveva segnalato il nome di un villaggio calabrese vuoto, Badolato, che si era riempito di kurdi che cercavano rifugio. In quel momento non sapevo niente della psicologia di chi è scappato dalla guerra, non sapevo chi erano i kurdi. Tutto quello che sapevo era che volevo conoscere la loro storia per raccontarla.

Quando siamo riusciti, alla fine, a conquistare la fiducia dei kurdi di Badolato, abbiamo iniziato a condividere le loro storie, a mangiare insieme, a conoscere i loro canti e balli... Quando poi siamo tornati a Volterra, abbiamo invitato alcuni di loro per una «serata kurda», che è stato l'embrione di quello che sarebbe diventato il nostro spettacolo *Lontano dal Kurdistan*.

Il giorno dopo siamo andati in Turchia, a Istanbul, ospitati in una casa in cui vivevano clandestinamente tre ragazze di dodici, sedici e diciotto anni senza i loro genitori, che erano o scappati in Europa o rimasti in situazioni pericolose in Kurdistan... Ci siamo rimasti tre settimane.

La Turchia è stata un'esperienza davvero scioccante. Era la prima volta che iniziavo a vivere la guerra da molto più vicino di quello che viviamo noi in Europa. Viaggiavo di nascosto in una macchina, stretta in mezzo a quattro uomini kurdi, per vedere persone che vivevano nascoste... Cercavamo di capire, vagavamo per Istanbul... Andavo da una famiglia clandestina, che mi raccontò la sua storia. Ricordo che andai al Göç-Der, un'organizzazione di rifugiati all'interno della Turchia. Entrai in una stanza, era piena di uomini, una ventina almeno, e allora dissi: «Scusate, finite la riunione, poi parleremo». E loro hanno risposto, imprevedibilmente: «No, guarda: noi siamo qua per te. Per incontrarti». Solo uomini c'erano, e questo l'ho sempre vissuto da quel momento in poi: quasi sempre uomini, perché così è la loro cultura. E io donna, olandese, bionda, in mezzo a tutti questi uomini ho iniziato a parlare, a chiedere, c'era uno che traduceva e mi hanno detto che avevano organizzato questo incontro sapendo della mia visita... In quel tempo la situazione kurda in Tur-

chia era veramente terribile, era vietato parlare la lingua kurda, perché considerata contro l'unità del Paese turco, erano vietati musica, giornali, libri, radio... Attivisti rischiavano anni di carcere, tortura, o di sparire... Adesso le cose vanno un poco meglio, anche se, al livello dei diritti umani, in Turchia c'è ancora molto da fare... (In questo momento, a fine settembre del 2004, sono stati di nuovo chiusi i giornali e i loro siti web kurdi, e ci sono duri scontri tra kurdi e turchi).

Quante volte mi sono ritrovata in situazioni assurde, anche dopo, in Iran, e mi dicevo: ma sono pazza, sto qui, una donna sola, a chiedere cose vietate, e vado in giro in una macchina con quattro uomini mai visti prima. E non sapevo mica chi erano, eppure mi sono fidata. E questo è anche l'unico modo in cui puoi farlo, un lavoro come questo. Devi fidarti, buttarti. Ma è una bella avventura, il nostro lavoro...

Poi siamo andati a Diyarbakir, che è la capitale del Kurdistan turco, vicino alla frontiera iraniana e irachena. Adesso non è più così, ma allora era quasi impossibile arrivarci per i controlli di polizia che non ti facevano passare, e per la stessa ragione anche per i kurdi era difficile andare. Tutti avevano paura, così decidemmo di andarci in aereo. Quando arrivammo, ci sembrò di essere atterrati in un aeroporto militare, era pieno di polizia militare con le mitragliette. Venimmo in contatto con tante situazioni: come una riunione con il sindacato degli insegnanti. C'erano una trentina di persone. Il giorno prima avevano arrestato diversi insegnanti che avevano partecipato a una dimostrazione contro le dimissioni dei colleghi kurdi. Sul muro le foto di cinquantanove insegnanti kurdi morti, uccisi, spariti.

Erano così contenti che eravamo lì! Avevano la necessità di avere una voce, di poter raccontare le loro storie. Durante la riunione con gli insegnanti, mentre stavamo parlando, qualcuno si è preoccupato di bloccare con una sedia la maniglia della porta, per paura che potesse entrare all'improvviso la polizia. E alla fine la polizia è veramente arrivata chiedendo i nostri documenti. Eravamo un israeliano, un'olandese e un italiano. Quando ci hanno chiesto la ragione per la quale eravamo là, ho potuto dire che eravamo un gruppo di teatro che indagava tutte le diverse culture e ci è andata bene, perché se sapevano che volevamo raccontare le storie dei kurdi in Europa sarebbe stato un problema, Dino Frisullo era uscito da un carcere turco solo due mesi prima.

Però la sera, in albergo, il nostro telefono non funzionava più, e quando siamo usciti da quel palazzo c'era un poliziotto che ci ha det-

to che l'indomani dovevamo andar via, ma siamo riusciti a incontrare ancora tante persone. Siamo andati in un ufficio del partito Hadep (avevo chiesto di poter parlare con alcune persone fuggite dai villaggi bruciati dai militari turchi) e abbiamo trovato una fila di una trentina di persone fino a fuori, che volevano raccontare, e quando siamo entrati la gente ci ha abbracciato e baciato e ringraziato per essere là. C'erano due sedie e due tavoli, ed è stato un continuo, con sempre due persone che si scambiavano con altre due persone (fino all'ultima delle trenta presenti) che raccontavano le loro storie, che venivano tradotte dal kurdo al turco all'inglese o al tedesco. E abbiamo scritto, ascoltato, e io ho anche pianto...

Siamo andati avanti per ore e ore... E i racconti erano terribili, ricordo il corpo di queste donne, così pieno di odio, ma anche di orgoglio, e di un dolore enorme. C'era una madre che diceva: «Hanno chiamato mio figlio, io ho visto come gli hanno aizzato contro i cani che hanno iniziato a mangiargli le gambe. Poi gli hanno sparato in testa davanti a me». Raccontava tutto con uno sguardo vuoto... Con una donna anziana ci siamo guardate e lei ha iniziato a piangere, e anch'io, senza dire niente, e non puoi dir niente, non puoi neppure partecipare, non puoi fare di più...

Il nostro spettacolo è cresciuto così, con improvvisazioni a partire da storie vere che avevamo vissuto o sentito: dalla fila di persone che ci avevano incontrato, dalle ragazze nascoste. O, in Italia, da un ragazzo kurdo che era stato con la guerriglia. In Italia viveva in casa mia, Adil Yalcin, per partecipare al lavoro, e quando eravamo in sala a lavorare lui sveniva regolarmente perché lo avevano torturato finché non avevano pensato che era morto, e allora l'avevano buttato nella spazzatura, nudo. Ma qualcuno si era accorto che qualcosa, in quel corpo nudo e martoriato, buttato via come spazzatura, ancora si muoveva. Così l'avevano portato in ospedale, e si era salvato, ed era scappato in Italia.

Oppure c'era la storia della nave. Mi ha colpito tanto quando me l'hanno raccontata: erano tutti su una nave che li portava via da casa, non c'era posto neppure per sedersi, erano terrorizzati e disperati. E poi, all'improvviso, hanno sentito il canto di un uccellino, un uccellino entrato nella nave con loro, chi sa come, che aveva portato loro il ricordo della terra. Lo dico, anche, nello spettacolo: *era la voce della nostra terra e ci siamo ricordati di come si lavavano i panni nel fiume, dei bambini che gridavano, scherzavano e dei campi con gli alberi di mandorle.*

Lentamente si è costruito il nostro spettacolo che si chiama Lon-

tano dal Kurdistan, nel 1998, e parla di tutte le esperienze che avevamo raccolto e fatto io, Gianni e Darius e Adil, il ragazzo kurdo torturato, che però all'ultimo non se l'è sentita più di andare in scena. E per me è diventato straziante, perché ho voluto lasciare tutto uguale. Io facevo la parte di sua madre, ma lui, nello spettacolo, non c'era più. Così, io vado da lui, gli chiedo se sta bene, gli parlo, ma lui non c'è. E gli altri, nello spettacolo, Gianni e Darius, si guardano tra loro, perché io, la madre, sono impazzita e continuo ad agire come se mio figlio fosse lì.

Adil è stato il primo dei nostri attori «rifugiati».

Allora, per ricapitolare, per due anni abbiamo fatto *Tra Vita e Morte*, dopo che avevo chiuso con Carte Blanche. Poi abbiamo iniziato a viaggiare, prima in Calabria, poi in Turchia, ed è nata la *Serata kurda*, poi è nato *Lontano dal Kurdistan*. Poi Roberto ci ha permesso di fare una cosa pazzesca, meravigliosa: *Piazza Galatasaray*. Abbiamo invitato ottanta kurdi e il gruppo di Ciwan Haco, un cantante kurdo famoso, per la serata finale di Volterrateatro, mi pare che l'anno fosse il 1999... L'abbiamo chiamato con il con nome di una piazza, a Istanbul, dove vanno le madri e i famigliari con le foto delle persone disperse, perché in piazza a Volterra abbiamo ricreato quella situazione.

In quello stesso anno siamo diventati Centro Interculturale di Porto Franco della Regione Toscana. Lanfranco Binni, il dirigente responsabile del progetto, aveva sentito un mio racconto e ci aveva invitati a farne parte.

Dopo *Lontano dal Kurdistan* c'è stato *Sebri Eyub ovvero La pazienza di Giobbe*. L'abbiamo fatto dopo un viaggio in Iran e Kurdistan.

All'inizio, ero convinta che potevo far teatro solo con un pubblico molto limitato, come avevo sempre fatto con i miei monologhi. Ma poi, con *Lontano dal Kurdistan*, mi è capitato di farlo davanti a duecento, cinquecento persone. Ho recitato monologhi con storie di donne kurde (*Hedye* prima e *Payman* dopo) davanti a duemila, a tremila persone, davanti a una piazza intera, gremita. Come è successo a Napoli o a Washington nella prima dimostrazione di pace dopo l'11 settembre. Ho imparato a non aver paura di una folla che magari non è venuta lì a vedere il mio spettacolo o monologo, ma a fare una dimostrazione o vedere un concerto dove mi hanno inserito. Mi sono resa conto che si può creare anche così, stranamente, lo stesso silenzio, lo stesso modo di stare insieme, d'intimità, proprio a un piccolo spazio. Naturalmente, quando l'impianto audio è buono.

Ho imparato a presentare gli spettacoli quando li facciamo per le scuole, per trovare il modo di preparare gli studenti, per farli immedesimare ed entrare nella storia.

GIANNI CALASTRI: Avevo cominciato a far teatro qualche anno prima in incontrare Annet, presso il Centro di Avviamento all'Espressione di Orazio Costa, a Firenze. Mi piaceva l'idea. Avevo vent'anni.

Un paio di anni dopo abbiamo messo su un gruppo teatrale all'interno di un centro popolare autogestito, sempre a Firenze, ma non ha funzionato. Come spesso succede, abbiamo lavorato moltissimo per sistemare la nostra sede, che era un capannone in pessime condizioni, abbiamo aggiustato il tetto... tutto. Ma quando si è trattato di dare il via alla vera attività, abbiamo avuto i primi problemi con gli occupanti del centro. Ci veniva richiesta una partecipazione politica diversa. Ho avuto varie altre esperienze, di seminari soprattutto.

Poi sono tornato a Volterra, era il momento in cui Annet aveva rotto con Armando e non era più in Carte Blanche, stava cercando e anch'io stavo cercando una situazione. Così ho cominciato a fare training con lei e con altre persone. Da lì è cominciato tutto, io la seguivo in tutto quello che faceva, nelle lezioni a scuola, al manicomio...

Dopo c'è stato il lavoro sull'*Odissea, Tra Vita e Morte*, poi c'è stato il passo successivo, definitivo. No, per me non è stato traumatico passare dal teatro «puro» all'incontro con diverse culture, e al modo che abbiamo inventato di raccogliere e raccontare le loro storie. Annet ha avuto questa idea, e questa esigenza. Io l'ho seguita naturalmente. Mi sono sentito coinvolto. E un po' ero semplicemente curioso di partire, andare in Calabria, stare lì ad aspettare una nave che arriva. Era... una sfida che andava al di là del teatro. Ero entusiasta.

Ora abbiamo creato l'Accademia, due anni fa, e sono loro a venire da noi. Ma i viaggi un po' mi mancano. Quel viaggiare ascoltando, cercando. Il viaggio in Kurdistan è stato bello e difficile, ci siamo trovati in situazioni anche pericolose. Lo abbiamo documentato con cura, scrivendo appunti e trascrivendo le testimonianze che avevamo raccolto oralmente. E poi su questo, una volta tornati a casa, abbiamo lavorato teatralmente. Anche in Iran è stato lo stesso, lì abbiamo dovuto aspettare un tempo infinito per riuscire a passare in Kurdistan. E da quell'attesa è nato il secondo spettacolo, *La pazienza di*

*Giobbe*. È terribile l'attesa, è come una lotta contro qualcosa che non vedi. E non puoi fare nulla, nulla.

Mi piace essere attore in questo strano modo. È un modo per me di vivere il mio lavoro, più che se lavorassi su un testo scritto. Lavoro su me stesso in rapporto con le altre persone. Ho momenti di crisi, a volte, è un modo di lavorare strano, difficile. A volte mi sembra di non avere proprio nulla in mano, che so: un personaggio a cui attaccarmi, almeno all'inizio. È come trovarsi in mezzo a un mare pieno di storie e cose da raccontare.

Dopo *Dinieghi* il nostro ruolo è cambiato, non siamo più solo persone che fanno un teatro particolare. Il legame con le associazioni che aderivano alla campagna per il diritto d'asilo (soprattutto Medici Senza Frontiere e Amnesty International) ci ha portati a partecipare a convegni, a fare conferenze. Siamo entrati a far parte di un gruppo di lavoro contro i CPT (centri temporanei che rinchiudono le persone che sono in via di espulsione, stranieri illegali, senza visto o documento).

Quando abbiamo iniziato l'Accademia ci sono stati molti problemi con i ragazzi, per via della Questura... Problemi ci sono sempre stati, e molti, ma, soprattutto attraverso l'ARCI, abbiamo trovato avvocati che ci hanno aiutato. Noi, a questi ragazzi, cerchiamo semplicemente di dare degli strumenti. E ci insegnano moltissimo, in cambio. Imparo veramente tanto da loro, sono così... ricchi di storie.

È interessantissimo.

Con tutti i ragazzi che sono passati di qui siamo rimasti in contatto, sappiamo cosa fanno, dove sono.

In questo momento quel che mi piacerebbe fare sarebbe approfondire cosa succede a queste persone a cui è stato rifiutato l'asilo politico da un Paese «civile» o che comunque vengono rimandate a casa, nei loro Paesi. Ormai ne espellono talmente tanti. Che fine fanno? Vanno in carcere? Che vita li aspetta?

ANNET HENNEMAN: Dopo le prime esperienze con i rifugiati, tra *Sebri Eyub ovvero La Pazienza di Giobbe* e *Dinieghi*, abbiamo fatto un altro tipo di spettacolo. Sempre di teatro giornalistico, ma diverso. Si chiamava *La scala della povertà*, e non ha girato affatto. Era basato su una settimana che abbiamo vissuto come senz'atetto, a Roma, in piazza Indipendenza. La povertà a Roma, in inverno. Eravamo io, Gianni, Talip Haval (un ragazzo kurdo) e una ragazza italiana, Ketty Buleri. La prima parte di questo spettacolo raccontava la povertà in Occidente, dove tu se non hai soldi non vali nulla, raccontava la po-

vertà intorno alla stazione Termini. La seconda parlava della povertà in una cultura diversa, come quella indiana – eravamo stati a Calcutta e le cose che avevamo visto lì ci avevano colpiti molto.

A Roma, abbiamo dormito nel nostro sacco a pelo a piazza Indipendenza. I primi giorni eravamo ancora presentabili, andavamo al bar e stavamo più tempo possibile lì, al caldo. Poi ognuno doveva andarsene per conto suo, e la notte, invece, dormivamo insieme. Il terzo giorno, nel bar della stazione Termini, già iniziavano a farci aspettare tanto, e poi ci buttavano fuori appena possibile. L'ultimo giorno è venuta la Rai regionale e ci ha filmati, e quel giorno nessuno ci ha buttato fuori da quel bar. Per la Rai abbiamo fatto i racconti dal sacco a pelo, eravamo nei nostri sacchi e raccontavamo quello che avevamo vissuto. Anche lì ci sono stati momenti molto belli: un «vicino di casa», un barbone africano, ci ha dato consigli sulla vita di strada, su dove prendere i cartoni e dove lasciarli per ritrovarli asciutti, e poi un giorno ci ha chiesto chi fossimo e noi abbiamo risposto la verità, che eravamo un gruppo di teatro. E lui ha detto: «Certo che siete un gruppo di teatro *proprio povero*. Si vede che non avete niente. Anch'io ho fatto teatro, in passato, ma io facevo Shakespeare».

E poi si è messo a recitare un monologo di Romeo, e noi tutti lì, a guardarlo a bocca aperta.

Ho vissuto cose pazzesche. Faceva freddo; sotto la stazione Termini c'è un punto dove entra aria calda, ma lì è vietato sedere per terra. Io non lo sapevo, ma un barbone mi ha avvisato che sarebbe arrivata la polizia, e mi ha fatto posto accanto a lui sul muretto. Dormiva a S. Egidio, e ha raccontato che era stato marinaio, che le prostitute tedesche erano le migliori, perché ti fanno quello che vuoi. Mentre parlavamo è passata una giovane donna, mi sembrava dell'Est, strana, con le ginocchia che si piegavano con uno scatto a ogni passo, come senza nessuna forza. Lui mi aveva fatto vedere il suo portafoglio, nel quale c'era la tessera di S. Egidio e 5.000 lire e basta. Mi ha detto di prendere le sue 5.000 lire e di andare a comprarle qualcosa da mangiare, perché, secondo lui, quella donna aveva fame. Io sono andata, ma ovviamente mi sentivo a disagio, visto che io, comunque, avevo la carta di credito in tasca. Così ho comprato un hamburger, gli ho ridato i suoi soldi e gli ho spiegato chi ero e cosa stavo facendo lì. Ma lui non mi ha creduto. Mi ha detto: «Ti posso dare un bacio?», e senza aspettare la risposta mi ha baciato, in *bocca...*! La paura più grande della mia vita, davvero, anche se sono stata forse in situazioni più pericolose, ma una paura come quella non l'ho

mai più avuta, forse solo una notte che eravamo nei nostri sacchi a pelo, e c'era uno che frugava intorno, toccando il mio sacco a pelo nel quale mi ero infilata anche con la faccia, e Gianni dormiva, e quell'uomo mi era proprio vicino e io avevo una paura sempre più grande, pensavo: speriamo che non scopra che sono una donna. Il mio cuore batteva così all'impazzata che pensavo che si potesse veder muovere il mio sacco a pelo. Pensavo: non ho difesa, mi può ammazzare, fare quello che vuole...

Abbiamo fondato l'Accademia di Teatro Reportage per Rifugiati e Richiedenti Asilo, nella quale convivono persone del Teatro di Nascosto (come base siamo Gianni e io) e richiedenti asilo, rifugiati per i quali organizziamo corsi di lingua italiana e inglese. L'Accademia è un laboratorio, ma è anche una situazione di convivenza per un piccolo gruppo di rifugiati e richiedenti asilo politico, che vengono da tutto il mondo, più i collaboratori del nostro teatro, i visitatori saltuari e così via. L'idea era di fare corsi e lavori laboratoriali (teatro: ma vi abbiamo aggiunto anche dei corsi di italiano, di inglese e di computer) per i rifugiati, della durata di due anni. E anche incontri con le scuole, conferenze, cene, lavori per la città... Per raccontare e far capire, non solo per «aiutare» i rifugiati.

Dopo un primo incontro, con ventitré persone provenienti da tutto il mondo, ne sono rimaste con noi dieci, che volevano studiare seriamente e vivere a Volterra. Ma poi a sette di loro è stato negato il diritto di asilo che avevano richiesto.

Non riuscivamo più a lavorare. Loro, i rifugiati, caddero nel panico. Avevano rischiato la vita per arrivare in Italia e adesso veniva detto loro di ripartire, che non avevano il diritto di stare qua. Non appena il diritto d'asilo era stato negato erano diventati illegali, privi di permesso di soggiorno. Avevano la testa altrove, dovevano decidere se scappare, se fidarsi di avvocati che non conoscevano, erano senza futuro...

Allora ho chiesto loro di raccontare le loro storie, di raccontare l'incontro con la commissione che doveva negare o concedere loro il diritto all'asilo politico.

Una commissione deve decidere sul futuro di una persona dopo un incontro che può durare anche solo venti minuti. In quei pochi minuti fa domande tremende, intime: quanti familiari hai visto morire? erano parenti stretti? sei stato torturato?

Così è nato il nostro spettacolo di teatro reportage *Dinieghi*.

Appena si è saputo di questo spettacolo, la gente ci ha cominciato a chiamare per sentire le storie. Siamo arrivati a fare cento rappre-

sentazioni. Siamo entrati in una campagna di sensibilizzazione organizzata da Medici Senza Frontiere, Amnesty International e dal Consorzio della Solidarietà (ICS) per una legge organica sull'asilo, che in Italia, unico Paese in Europa, non c'è.

C'è proprio tutta la mia vita in queste vostre cassette, ora! Questo mi fa pensare... In queste situazioni, che siano musulmane o napoletane, le donne diventano solidali, e capita di scambiare confidenze con donne che magari quasi non conosci. Più la situazione è difficile, più diventano solidali.

Dalle mie esperienze di teatro reportage in me è nato qualcosa di diverso. Una teatralità che non viene dal voler fare teatro, ma dal voler scuotere la gente. Adil, il nostro primo attore «rifugiato», aveva subito una terribile tortura con l'elettricità e la cosa assurda era che durante una prova, in modo tranquillo, con un sorriso, ci ha indicato delle cicatrici tra le dita del piede, dicendo: «Guardate, vedete, questi sono i segni della tortura elettrica»... Sorrideva, come se fosse una cosa normale. Non è affatto una cosa normale per noi, ma per lui lo era! Vorrei scuotere la gente, farle sentire nel cuore quanto sia ingiusto, come è terribile e pazzesca la vita per troppe persone in questo mondo...

Anche adesso, se parlo di più, inizierò a piangere. Mi riempio con questi sguardi, con queste facce, sono piena di tutte le storie che ho visto, sentito... Quelle storie, quel dolore, ma insieme a questo tante volte anche l'enorme gioia di vivere, di gustarsi ogni momento di vita, perché chissà, domani finisce tutto... nutrono profondamente il mio lavoro sull'attore, danno la motivazione e quell'energia di dover raccontare.

Credo che per me, per il mio lavoro di attrice, non faccia più nessuna differenza se entro in una storia iraniana o africana.

Ho visto e ho sentito tante cose, in questi anni, e sono morte persone che conoscevo, saltate in aria con una bomba, e lentamente sono cambiata: ma sono anche l'Annet di prima. Credo che il mio incontro con Dana, l'uomo con cui sto già da quasi cinque anni, kurdo iracheno che ho incontrato a Teheran, adesso rifugiato politico in Inghilterra, mi abbia cambiata ulteriormente... più profondamente.

Non posso solo ascoltare e vivere storie lontane dal nostro vivere occidentale, arriva il momento di voler raccontare, delle volte urlare, al pubblico: «Ma guardateci! Ascoltateci!» Ascoltateci, non: ascoltateli. Perché, in parte, mi sento diventata una di loro. Ed è buffo, perché prima, all'inizio dell'avventura del teatro reportage, mi chiedevo:

sono un'attrice, come posso avvicinarmi a loro? E ora mi ci trovo dentro, e sono parte di me.

Io so che quando racconto queste storie terribili nei nostri teatri reportage, storie che sono diventate una realtà mia, diventate vere dentro di me, allora non mi sento un'attrice, ma un canale. Non so se so spiegarlo, mi sembra di non dover essere tanto un'artista del movimento, della voce, della composizione, mi sembra che il lavoro che dovrei fare – e mi torna un po' in mente Grotowski – dovrebbe essere quello di svuotarmi, e far sì che il mio corpo, la mia mente, i miei sentimenti diventino questo: pronti a essere toccati, a ricevere e a trasmettere. Facciamo training fisico, impariamo a cantare, ballare, lavoro su quello stato pre-creativo per poter diventare tutt'uno – io e le storie da raccontare, le persone dentro lo spettacolo, tutto quello che è presente intorno, il pubblico –, sperando di creare quel momento magico, di energia, silenzio speciale, di diventare un insieme, un vivere insieme in grande intimità da cuore a cuore. Si deve essere pronti, con tutto quello che si è, e lavorare sodo per poter ricevere quel dono, quel momento di grazia, di magia – il modo in cui si vuol chiamare questo momento non è importante. Ma è un momento che lascerà un segno in tutti noi.

Preparo la struttura di uno spettacolo, con tutto il materiale che abbiamo elaborato nelle improvvisazioni. È una conquista, bisogna osare, bisogna non avere fretta, prendere tempo, in modo che possa crescere naturalmente, senza forzare, senza pensare subito a un prodotto finale. È un percorso naturale, non si può decidere quando un fiore deve fiorire.

Mi sembra di aver preso coscienza di essere, di poter essere quello che ho chiamato «un canale» proprio attraverso il lavoro con Grotowski. Lui spesso diceva: «Non puoi chieder di avere un'illuminazione, di poter cambiare consapevolezza, di fare un sogno che davvero ti dica qualcosa. Puoi solo lavorare e lavorare su azioni concrete, e, chi sa, forse avrai un momento di grazia per il quale tu sarai pronta». E questo lo sento, mi arrabbio con me stessa se non mi sento pronta, con i sensi, con la mente, con il corpo, con la voce...

Ero a Suleymania (nel Kurdistan iracheno) e dopo un mio monologo in inglese, che avevo fatto sia all'università che in un teatro, alcuni attori e studenti mi hanno chiesto: ma è questo il compito del teatro? Raccontare queste storie? E io ho risposto: non me ne importa nulla se è un compito del teatro o di come si chiami quello che faccio. Teatro o non teatro. Io voglio raccontare in questo modo, devo farlo.

*Progetto in corso: «Rifugia-ti»*

Per attirare l'attenzione dei mass media sui problemi dei rifugiati, Hidden Theatre sta preparando, per il primo ottobre, un teatro reportage nel quale dodici politici italiani (parlamentari, senatori e parlamentari europei) faranno da attori interpretando il ruolo di rifugiati, accanto a veri rifugiati dell'Accademia di Teatro Reportage, ad attori come Judith Malina e Hanon Reznikov del Living Theatre, a Mehdi Zana – ex sindaco di Diyarbakir che ha passato ventiquattro anni in carcere e la cui moglie (membro del Parlamento turco) è stata otto anni in prigione – e naturalmente a Gianni Calastri e Annet Henneman. Questo teatro reportage girerà per diverse città europee – Londra, Amsterdam, Madrid – coinvolgendo i politici sensibili all'argomento, e finendo con un'ultima replica all'interno di una riunione plenaria del Parlamento europeo a Strasburgo.