

Iben Nagel Rasmussen - Francesca Romana Rietti -
Mirella Schino

TRAINING
IN OCCASIONE DEI TRENT'ANNI
DEL PONTE DEI VENTI

[Il Ponte dei Venti <www.bridgeofwinds.com> è una sperimentazione pedagogica di lunga durata: una rosa di attori, danzatori, musicisti, cantanti provenienti da paesi disparati e lontani – Argentina, Brasile, Cina, Colombia, Danimarca, Finlandia, Italia, Polonia, Spagna – che hanno loro teatri o compagnie o gruppi, ma si riuniscono periodicamente sotto la guida di Iben Nagel Rasmussen. Iben ha fondato questa esperienza pedagogica anomala, trent'anni fa, nel 1989, per lavorare con un gruppo fisso sul training. Dopo dieci anni, nel 1999, sono nati I Nuovi Venti: un gruppo di attori più giovani che si affiancavano ai vecchi. Adesso, i due gruppi si sono uniti in un grande gruppo di venticinque persone, e al suo interno si succedono diverse generazioni, ci sono figli che sono subentrati ai genitori, età e formazioni differenti radunate insieme. Il Ponte dei Venti si presenta come una comunità di lunga durata, nonostante tutte le differenze e benché si riunisca solo saltuariamente, e, almeno formalmente, essenzialmente per esplorare una forma di allenamento fisico. Ma in realtà sono sempre stati cruciali spettacoli, concerti o montaggi di azioni con cui incontrare le diverse comunità locali dei paesi dove si riunivano o dove arrivavano a fare baratti. Le giornate di lavoro del Ponte sono scandite da questa divisione del tempo: training fisico e vocale, montaggi e prove.

È una situazione certamente importante da ricordare e anche da celebrare per i suoi trent'anni di vita. Ma è soprattutto un mondo interessante da indagare. Il complesso discorso di Iben nelle pagine che seguono ci mostra – tra l'altro – l'inseparabilità di problemi artistici da questioni che possono sembrare personali. La vita della pedagoga è indispensabile per capirne l'insegnamento, che non è, per sua stessa ripetuta dichiarazione, puramente tecnico, pur riguardando l'allenamento dell'attore. Iben maestra non può essere disgiunta dalla Iben allieva di tanti anni fa,

quando è entrata, da non-attrice, nel gruppo in cui ha sempre lavorato, l'Odin Teatret. Il suo racconto parte dal presente per spingersi indietro fino al periodo che va dai suoi primi anni all'Odin Teatret alla scoperta di un training personale, all'inizio degli anni Settanta. La riflessione sui Venti presuppone, per lei, una riflessione sui suoi percorsi di molti anni fa.

Abbiamo lavorato con Iben su questo testo partendo da una serie di interviste, in gran parte fatte da noi in anni passati. È stato un lavoro a tre teste e sei mani, ma ha dato vita a un racconto fortemente personale, che permette di esplorare una delle zone più sfuggenti del teatro. Quel che viene trasmesso all'interno di situazioni di per sé interessanti e straordinarie, come l'Odin giovane, o il Ponte dei Venti, non sembra definibile semplicemente come un insieme di "tecniche", modi di lavorare, o semplici forme di allenamento. Sembra riguardare piuttosto un modo di imparare attraverso se stessi, in cui la presenza e la guida di un maestro sono essenziali, però non tolgono all'allievo nessuna responsabilità personale, non sono un appoggio. Piuttosto, è come se la presenza del maestro allarghi l'influenza di questa esperienza ben oltre quelli che sono i suoi normali confini di allenamento e lavoro sul corpo.

Esperienze come queste ci permettono di riflettere: sull'importanza, per esempio, di avere punti di riferimento che trascinino l'allievo fuori dal proprio piccolo mondo personale; sull'importanza dei maestri; sull'apertura del corpo come possibile via non solo per una fondamentale espressività fisica, ma per spaccare la chiusura della mente, sia di chi fa teatro, che, più tardi, di chi lo guarda. Le parole di Iben ci portano ad osservare uno di quei molti snodi senza nome di valore che sono propri al teatro, che tanto spesso sono stati definiti prendendo a prestito termini morali, religiosi, spirituali, emotivi.

Giustamente, perché dar loro un nome è difficile davvero – forse perché sono così spesso insediati in zone di per sé difficili da afferrare, quelle lontane dalle attività teatrali chiaramente finalizzate (come la costruzione degli spettacoli o la buona conservazione del proprio corpo). Queste, invece, pertengono al lavoro teatrale in modo molto più difficile da definire e giudicare, come tutte le forme di training fisico che vanno al di là della ginnastica. Da questo punto di vista, dalla prospettiva di zone teatrali, ma lontane dalle attività "concrete", la costruzione dello spettacolo rimane un centro e un fine, ma al tempo stesso può essere solo uno dei molti volti di lavoro. Può essere solo una tappa dentro un percorso più lungo, anche interiore, e al tempo stesso è un momento essenziale, finalmente un momento di altruismo, che si rivolge essenzialmente all'altro-da-sé del teatro, lo spettatore. Osservare attraverso la testimonianza di chi pratica

è sempre essenziale per chi studia teatro, specie quando, come in questo caso, ci viene mostrato un modo profondamente attivo di vivere questa pratica teatrale, un modo che investe relazioni, affetti, quotidianità, mente, corpo, valori. (Francesca Romana Rietti, Mirella Schino)]

Credo che capiti spesso: a un certo punto della propria vita un attore può sentire non solo il desiderio, ma l'urgenza di passare la propria esperienza a qualcun altro. Però non è così semplice. Noi attori dell'Odin Teatret facciamo in continuazione seminari, ma io non amo quelli di breve durata, l'ho detto tante volte – non credo che siano veramente formativi. Certamente un attore che non sa niente del training attraverso di essi può percepire un modo diverso di lavorare. Ma niente di più.

È stato per questo che, nel 1980, ho iniziato la mia prima vera sperimentazione pedagogica, il precedente del Ponte dei Venti. La chiamammo Gruppo Farfa, perché iniziammo l'attività ospiti del Teatro Potlach, e lavoravamo a Farfa. Ci tengo a ricordare i nomi di quella esperienza, durata pochi anni, ma per me molto importante: Dolly Albertin, César Brie, Maria Consagra, Isabella Dalla Ragione, Daniela Piccari, Pepe Robledo, a cui si aggiunsero poi Pippo Delbono¹, Tove Bornhøft, Maria Orbis, Isabel Soto, e dopo ancora, per un po', Danio Manfredini². Anche quello era dunque un gruppo formato da attori di diversi paesi, nato dall'idea di riunirci per periodi non brevi – per tre o quattro settimane – per costruire un training personale sotto la mia guida, poi anche per dar vita a qualche spettacolo – e anche in questo caso, come sarà poi per i Venti, era

¹ Cfr. Pippo Delbono, *Prima lettera sul training*, «Teatro e Storia», n. 30, 2009, pp. 245-246.

² Iben Nagel Rasmussen ha creato anche due spettacoli con il Gruppo Farfa: *Heridos por el viento* e poi *Brisas, gnomos y viento*. César Brie ha fatto uno spettacolo con la sola Maria Consagra, *The song of rose*. Daniela Piccari è stata regista e attrice di *Alla moglie e madre, alla figlia dolce*. Pepe Robledo ha costruito all'interno del Gruppo Farfa una dimostrazione di lavoro, *Cajas*. I documenti che riguardano il Gruppo Farfa sono conservati negli Odin Teatret Archives, Fondo Rasmussen, Serie Farfa, presso la Biblioteca Reale di Copenaghen. Una copia di tutti i materiali è consultabile anche presso l'Odin Teatret. Cfr. Mirella Schino, *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Roma, Bulzoni, 2015.

una situazione che non prendeva il posto dell'Odin Teatret, ma era parallela.

Il Gruppo Farfa è durato solo quattro anni. Il nome ha avuto una vita appena un po' più lunga, perché per un po' ha indicato me e César Brie, che nel frattempo ci eravamo anche sposati. César prese parte a uno spettacolo dell'Odin, *Talabot*, del 1988. Poi ci lasciò e andò in Bolivia a fondare il Teatro de los Andes³.

Quando anche quest'ultimo volto a due di Farfa si concluse, arrivò per me il tempo del Ponte dei Venti. Farfa è stato il precedente, il tempo di maturazione di un metodo, di una pedagogia, di un modo di stare insieme.

Il vero e proprio Gruppo Farfa era finito nel 1987, e non avevo nessuna intenzione di cominciare un nuovo progetto pedagogico. Ma poi, nel 1989, ci fu l'incontro con alcuni attori giovani, e cambiai idea. Feci un seminario per loro. Quando finì, decidemmo di continuare. Lo chiamavamo Il Ponte dei Venti. Dopo dieci anni nacque un altro gruppo, che chiamammo I Nuovi Venti. Nel 2003, avevo chiamato entrambi gruppi per un festival (*Vinden* "Il Vento") organizzato dall'Odin Teatret. Dovevamo lavorare insieme in un piccolo paese di pescatori, Thorsminde sulla costa occidentale dello Jutland. È stato in questa occasione che pensammo di far confluire le due esperienze. Da allora in poi c'è stato un solo gruppo con un unico nome, Il Ponte dei Venti. È un gruppo grande, è un modo di stare insieme, è un modo di lavorare insieme. È una esperienza per me fondamentale.

All'inizio si trattava di persone che venivano da esperienze lontane, ed erano unite solo dal desiderio di lavorare con me, ma presto non è stato più così. Un po' per volta la relazione tra compagni è diventata importante, sempre più importante. Potevano imparare da me, ma potevano imparare anche gli uni dagli altri. Cambiò il sapore del gruppo, del nostro modo di stare insieme. Con loro ho scoperto molte cose, alcune tecniche, altre no. Elaborai gli esercizi,

³ Sul Teatro de Los Andes si veda il volume *César Brie e il Teatro de los Andes* a cura di Fernando Marchiori, Milano, Ubulibri, 2003, nel quale appare uno scritto di Iben Nagel Rasmussen, *Spaccato*, pp. 165-171.

quelli che avevo scoperto io, all'inizio degli anni Settanta, e quelli che mi venivano dall'Odin. Capii, per esempio, che gli esercizi potevano – dovevano – essere divisi in categorie ognuna delle quali sviluppa un certo tipo di energia. All'Odin facevamo diversamente, modulavamo il tipo di energia, potevamo usarne vari tipi per un solo esercizio. Con loro, con i Venti, ho capito invece che un certo tipo di esercizi porta con sé quasi automaticamente un certo tipo di energia, e che può quindi aiutare a svilupparla meglio, al suo massimo, distinguendola dalle altre.

Per la voce, invece, ho applicato principi ed esercizi del training che io stessa avevo imparato all'Odin, nel '66, quando sono arrivata a Holstebro. Per esempio ho lavorato molto con i risuonatori. Si parte sempre dalla voce naturale dell'attore, che può essere trasformata usando di volta in volta come cassa di risonanza il petto, lo stomaco, il capo, la nuca, ecc. Ma bisogna partire dalla voce dell'attore. Un'altra cosa importante che ho ripreso dall'Odin sono stati i baratti. Già quando lavoravo con il Gruppo Farfa e presentavamo le nostre danze e i nostri spettacoli in contesti poco canonici li chiamavamo baratti. Anche in questo caso volevo trasmettere qualcosa che era stata molto importante per me – per tutto l'Odin: quel che avevamo scoperto durante le nostre permanenze nel Sud Italia, all'inizio degli anni Settanta. Aveva cambiato il nostro modo di lavorare, il nostro modo di interagire con gli spettatori – non “fare” spettacolo, ma scambiare: una danza per una canzone, un poema per una musica, la tua storia per la mia storia. Un modo di far spettacolo che sfondava i teatri, che ti permetteva di andare nelle situazioni più strane, di portare la tua presenza in luoghi anomali, in cui il teatro riprendeva vita e senso. Con il Ponte dei Venti abbiamo fatto baratti in Danimarca, in Polonia, in Brasile, in Italia, in Colombia, in Olanda, in realtà sociali tra loro diversissime – poteva essere una chiesa oppure un campo profughi, oppure una scuola. Lavoro con i Venti sul training, ma il training – e questo è quello che vorrei far capire qui, in queste pagine – non è un esercizio per il corpo. È allenamento per il corpo, ma anche per qualcosa d'altro – per aprirsi. Per aprire qualcosa, per cambiare qualcosa dentro di sé. E al tempo stesso non è una meditazione, non è un modo di star bene. È allenamento – duro

allenamento – per l’attore, per sviluppare il suo mestiere. Ma anche cambiare – aprirsi – fa parte del mestiere.

Attraverso i baratti e gli esercizi, attraverso quel che chiedevo al training, si univano i due fili paralleli della mia vita – la vita con l’Odin e la vita con i Venti – due esperienze fondamentali che non sono venute una dopo l’altra, come accade in genere per le esperienze importanti, ma sono per me come due fili intimamente intrecciati insieme. C’è un legame – più che un legame – una unità che affiora sempre, negli esercizi che propongo – in quelli simili e in quelli differenti – in pratiche come il baratto. E, più ancora, più profondamente ancora, in quella che sono io.

Quello che insegno – e il motivo per cui insegno – sono profondamente legati alle necessità che mi spingono al teatro. Ai motivi per cui il training per me è base tecnica imprescindibile, e al tempo stesso è proprio quello che spinge fuori da una semplice tecnica.

Perché non è possibile capire perché sono diventata pedagoga – perché so insegnare – perché ha tanta importanza per me insegnare – e, di nuovo, perché ha tanta importanza per me il training – se non vado all’indietro, se non ricomincio dal principio, da quello che è stato il principio, per me: il mio arrivo all’Odin.

Ecco perché in queste pagine, che sono dedicate al Ponte dei Venti, parlerò in realtà dell’Odin, e di me, allieva, arrivata all’Odin. Credo che attraverso la mia storia posso far capire qualcosa: l’essenza di quel che sto facendo con i Venti.

All’Odin

Molto di quello che sto per raccontare qui l’ho già detto altrove, ma sempre in contesti “Odin”⁴, oppure in quello del Ponte dei Ven-

⁴ Si veda, per esempio, il film di Claudio Coloberti *Il corpo trasparente*, 2002, una lunga intervista sul training fatta da Eugenio Barba. Si veda anche Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, a cura di Mirella Schino e Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 1998 (il libro ha avuto poi edizioni in spagnolo, portoghese, inglese).

ti⁵. Però in questo modo il ricordo rimane legato a un solo ambiente. Per questo è bene ritornarci su, rifletterci ancora. Ci sono molte cose di quella esperienza estrema che è stato il “training” all’Odin, quando ci sono arrivata e per molti anni dopo, e molte che riguardano il lungo lavoro che adesso porto avanti con i Venti che vorrei non fossero dimenticate.

Per capire quello che facciamo nei nostri incontri del Ponte dei Venti, per capire davvero quello che cerco di insegnare, è necessario capire fino in fondo un percorso personale, anche perché Iben “maestra” e Iben “allieva” non possono essere separate, sono un tutt’uno. Perciò bisogna partire ancora una volta dal passato, dal mio arrivo all’Odin, da quello che mi successe. E da prima ancora, da quello che facevo.

Stavo molto male quando arrivai qui, all’Odin, nel 1966. Il training non è un modo “per star bene”, è un allenamento dell’attore. Pure, quando pensa al proprio percorso, forse un attore non dovrebbe

⁵ Sul Ponte dei Venti si veda: *Il Ponte dei Venti. Un’esperienza di pedagogia teatrale con Iben Nagel Rasmussen*, a cura di Francesca Romana Rietti e Franco Acquaviva, fotografie di Francesco Galli e Tony D’Urso, Bologna, I quaderni del Battello Ebbro, 2001; Virginie Magnat, *Grotowski, Women and Contemporary Performance: Meetings with Remarkable Women*, London-New York, Routledge, 2014 (contiene un capitolo dedicato al Ponte dei Venti, *Practice: Mapping Out Interconnections*); *Time and Performer Training*, edited by Mark Evans, Konstantinos Thomaidis and Libby Worth, London-New York, Routledge, 2019 (contiene un saggio dedicato al Ponte dei Venti di Adriana La Selva, *Bridging monuments: on repetition, time and articulated knowledge at The Bridge of Winds*); Tatiana Cardoso da Silva, *Vindenés Bro: um acontecimento diante do tempo*, «Revista Brasileira de Estudos da Presença», v. 9, n. 3, 2019, pp. 1-30; Francesco Galli, Iben Nagel Rasmussen, *The book of Winds*, Holstebro, Odin Teatret Forlag, 2019; *The Bridge of Winds. International group of Theatrical research led by Iben Nagel Rasmussen*, un film con il montaggio e la regia di Francesco Galli, prodotto da The Social Sciences and Humanities Research Council of Canada in collaborazione con l’Odin Teatret, le interviste sono di Virginie Magnat, mentre le riprese di Chiara Crupi, Francesco Galli e Celeste Taliani, 2011-2016; *Iben. Il training e le figure. Conversazione con Iben Nagel Rasmussen*, un film con la regia e il montaggio di Chiara Crupi, prodotto da The Social Sciences and Humanities Research Council of Canada in collaborazione con l’Odin Teatret, i documenti audiovisivi provengono dagli Archivi dell’Odin Teatret, le interviste sono di Virginie Magnat, mentre le riprese di Chiara Crupi, Francesco Galli e Celeste Taliani, 2011-2019.

be dividere il proprio sé intimo da se stesso attore. Se io non fossi entrata all'Odin non so che cosa sarebbe successo di me. Penso che sarei finita in un ospedale psichiatrico. Da parecchi anni ero tossicodipendente. L'ho raccontato in uno spettacolo di tanti anni fa, che ancora faccio perché per me ha un grande valore di testimonianza, *Itsi-Bitsi*⁶. La droga ha due volti: uno, che può sembrare paradossale, di completa apertura; e uno di chiusura, di blocco. Attraverso la droga cercavo esperienze profonde, cercavo di aprirmi ad altri mondi. Il rapporto della mia generazione con la droga – il mio rapporto con essa – aveva radici in fortissime esigenze di spiritualità. Ma naturalmente era una via che non portava a niente. Quello che la droga ti permette è di saltare in avanti, quindi di saltare la fase faticosa, il lavoro. Ma poiché salti la parte della fatica, perdere quello che ti sembra di aver raggiunto, e perdersi, è molto più che facile, diventa inevitabile. Il lavoro è un'altra cosa, una via lunga, senza scorciatoie. Le mie esigenze spirituali sono diventate fertili solo quando ho iniziato un piccolo, duro lavoro quotidiano per far teatro, quando mi sono unita all'Odin e ho trovato un mestiere, il mio lavoro, e una fatica enorme e continua. Entrare all'Odin, per me, ha significato abbandonare la vita di prima, ma al tempo stesso trovare una strada proprio verso quello che all'inizio avevo cercato tramite la droga...

Questo era l'aspetto di apertura della mia esperienza con la droga. Ma c'era anche l'aspetto di chiusura: paura. Sarebbe meglio dire angoscia. Sarebbe potuta finire in una malattia della mente molto grave. L'apertura e l'angoscia insieme mi hanno portata all'Odin. Avevo paura del mondo, ma sentivo che qui avrei potuto fare qualcosa, cambiare qualcosa di me, ma rimanendo fedele a me stessa. Ed Eugenio [Barba] mi ha dato un appoggio, una sicurezza. Era una roccia. Eugenio, e Torgeir [Wethal]⁷, che mi hanno aiutata in tutti i primi anni, sono le due persone che mi hanno permesso di sopravvi-

⁶ *Itsi-Bitsi*: testo di Iben Nagel Rasmussen, regia di Eugenio Barba. Attori: Iben Nagel Rasmussen, Jan Ferslev, Kai Bredholt. Prima rappresentazione 1991. Il testo dello spettacolo è stato pubblicato ne *Il cavallo cieco*, cit.

⁷ Torgeir Wethal, 1947-2010, è stato attore all'Odin Teatret fin dalla fondazione, nel 1964.

vere. Erano anche le due persone determinanti per il training. Torgeir ha smesso di fare training dopo sette anni, moltissimi anni fa, e forse qualcuno può aver dimenticato o può sottovalutare la sua importanza anche in questo campo, e non solo come attore negli spettacoli.

Nella mia esperienza di maestra ho pensato spesso a che ruolo importante, di vero potere sulle persone, possa avere un regista-maestro. Spesso l'allievo, quando arriva, è indifeso, è pronto a dare la vita. Del resto se tu vuoi fare questo mestiere, se vuoi essere attrice, almeno all'Odin di allora, dovevi dare la vita. Per me è stato così, ho dato a Eugenio la mia vita, ero totalmente indifesa nella mia fiducia verso di lui. Credo che sia importantissimo sapere e capire tutto questo, prima di cominciare a parlare dell'allenamento.

Ho già scritto come sono arrivata all'Odin: ho visto uno spettacolo, *Ornitofilene*⁸. Non ho visto uno *spettacolo*: ho visto attori che volavano, ho visto corpi trasparenti, attraverso cui percepivo la presenza di qualcosa, a cui so dare solo questo nome, una strada verso la spiritualità, la stessa che mi aveva condotta all'esperienza della droga. Non sapevo che potesse esistere una cosa del genere, e in realtà non esisteva, non era legata allo spettacolo, ma in gran parte al training. Non perché il training avesse permesso ai corpi di quegli attori acrobazie incredibili, ma perché quelle acrobazie sembravano aprire il loro corpo, e farmi vedere altro – e far vedere a loro altro. L'Odin, allora, viveva in Norvegia, ma stava per trasferirsi in Danimarca, e Torgeir disse alla direttrice della Højskole di Holbæk, la scuola d'arte che frequentavamo mio fratello e io, e che aveva ospitato lo spettacolo dell'Odin, che probabilmente avrebbero accettato allievi, dopo il cambiamento di paese. La direttrice parlò con tutti e due, mio fratello e io, di questa possibilità, non so perché, evidentemente le sembravamo persone adatte. Mio fratello disse: «No, non è per me». Io, invece, dissi di sì, subito. Ho chiesto di entrare – ricordo che mia madre, che era molto preoccupata per me, mi ricordava continuamente: «Hai scritto a questo teatro? Ti sei ricordata di scrivere?».

⁸ Primo spettacolo dell'Odin Teatret, e primo spettacolo con la regia di Eugenio Barba, è rimasto in vita per pochi mesi, dall'ottobre del 1965 al marzo del 1966.

Ho scritto, alla fine. Sono stata accettata.

E poi, prima di Natale, prima di andare a Holstebro, sono partita per un lungo viaggio, e ho fatto cose tremende, ed è un miracolo che alla fine sia riuscita davvero ad arrivare qui, all'Odin.

Arrivavo in teatro un'ora prima degli altri. Cominciavamo alle sette del mattino, e io arrivavo alle sei. La sede dell'Odin era ancora una stalla in ristrutturazione e noi ci appoggiavamo a una scuola lì vicino. Veniva lasciata sempre aperta la finestra dei bagni, e io entravo da quella finestrella e incominciavo il riscaldamento. Non ricordo neanche cosa facevo. Ma sempre il mio fine ultimo era quel corpo *trasparente* che avevo visto in *Ornitofilene*, e che ora rivedevo nel training di Torgeir, e anche di Else Marie [Laukvik]⁹. Un corpo trasparente non vuol dire che chi lo guarda può vedere attraverso di esso – o meglio, sì, vuol dire anche questo. Ma quello che cercavo io era un corpo trasparente dall'interno, un modo per guardare fuori da sé, la mia strada di spiritualità. So che sembra strano, a leggersi, ma era così.

Noi allievi lavoravamo molto, la mattina facevamo l'allenamento con Torgeir, che ci insegnò la “catena del gatto”, un insieme di esercizi che venivano dal Teatr-Laboratorium di Grotowski. Poi c'era Else Marie che insegnava una specie di pantomima, e poi c'erano diversi altri esercizi che non ricordo più. Ricordo solo questi due, anche per la qualità che Torgeir ed Else Marie avevano, ricordo che vedevo questa energia incredibile dentro di loro, e allora smettevo di pensare all'esercizio, a cosa bisognava fare per ripeterlo... Il primo giorno Torgeir ci aveva mostrato la catena del gatto, e poi Eugenio ci aveva chiesto di rifarla. Ma io rimasi immobile, non sapevo che fare. Avevo visto i movimenti di Torgeir, lo avevo visto rovesciarsi e mettersi sulla testa, però quello che era importante, per me, era stata un'altra cosa, e guardando gli altri che cercavano di mettersi anche loro sulla testa rimanevo perplessa, non capivo cosa stessero cercando di fare. Poi, naturalmente, ho cominciato anche io.

⁹ Else Marie Laukvik, 1944, è attrice all'Odin Teatret fin dalla sua fondazione nel 1964.

Adesso, tanti anni dopo, penso che la differenza non stesse nel fatto che lui quegli esercizi sapeva come farli e noi no, ma fosse nella serie di immagini che Torgeir aveva dentro di sé, e nel fatto che gli esercizi *seguivano* queste immagini. Ogni esercizio, per lui, aveva una specie di storia, come un film. Da fuori questa storia non si vedeva ma si percepiva, con grande evidenza, che c'era qualcosa: un senso profondo, nascosto, che pure ci parlava.

Dentro quegli esercizi c'era altro, un grande lavoro psicofisico, minuzioso e costante, che non riguardava solo il corpo. Anche se si partiva da lì: mettersi sulla testa, fare il ponte, e così via. Torgeir ci insegnò gli esercizi senza dare nessuna spiegazione. Senza neppure farceli vedere uno per volta. Fece la catena, e basta. E noi dovevamo provare fino a che non trovavamo il modo di farli, da soli. Eugenio ci disse semplicemente di fare come aveva fatto lui. Aggiunse, però, lo ricordo bene, che dovevamo seguire un percorso anche interiore. Ma lo disse solo una volta, solo quel primo giorno. Poi basta. Stava a noi trovare *come*.

E quindi io – dopo il primo momento in cui ero rimasta immobile senza saper che fare – ho cercato di rifarli, ho cercato un percorso interiore, ho cercato il mio modo. Ma prima di riuscirci, prima di trovare in me associazioni di qualsiasi tipo, ci ho messo tanto. Tanti anni. Quattro anni. E per tutti questi quattro anni ho cercato immagini. Però vedevo che rimanevano due cose separate – ho le immagini e poi faccio l'esercizio – invece dovevano essere una sola cosa, non due. L'immagine doveva stare dentro, come questa cosa luminosa in Torgeir, e non la trovavo, non la trovavo, non la trovavo. È arrivata molto più tardi, e quando è arrivata ho scoperto che per me non erano immagini, ma un'altra cosa.

Alcuni attori lavorano così, con le immagini. Torgeir, per esempio. Per me non è stato così. Dentro di me ho trovato quello che chiamo con una parola stupidissima, il “flusso”, un flusso che ti porta e al tempo stesso che puoi e devi modellare e che era quasi il contrario delle immagini, era più uno stato d'animo.

Anche quando Else Marie ci mostrò per la prima volta gli esercizi di pantomima, Eugenio ci disse di lavorare anche con associazioni. Ci disse che era necessario avere sempre qualche associazione

che giustificasse, non dovevamo fare soltanto il *movimento*. Ricordo che disse: «Se fate questo gesto è perché state ascoltando qualcosa, se fate quest'altro è perché state toccando qualcosa...». Dovevamo avere sempre una motivazione – si arrabbiava moltissimo su questo, diceva sempre: «Non limitarti a 'fare'». Gli esercizi erano una partitura, ci veniva data dall'esterno, ma noi dovevamo renderla calda dall'interno. Date le azioni, dalle azioni doveva venire un film interiore che le riempisse.

Ricordo un seminario estivo di Grotowski¹⁰ in cui ogni gruppo che partecipava doveva fare una piccola scena. E noi dell'Odin abbiamo fatto una scena a partire dal training, però cercando di rendere gli esercizi più vivi e più veri. E dopo Grotowski disse che poteva essere una trappola. Disse che quello che avevamo fatto noi dell'Odin era molto buono, ma era anche una trappola. Perché le partiture, gli esercizi, possono diventare una specie di crosta, una corazza di cui è difficile liberarsi veramente.

Oltre agli esercizi con Torgeir e con Else Marie, dopo un mese o due, abbiamo cercato di sviluppare un altro training che si chiamava “il giocoliere”, ed era davvero tremendo. Dovevamo immaginare di avere in mano dieci piatti e di buttarli per aria, e poi sul petto, e poi sul ginocchio, e poi sull'altra mano... non ha mai funzionato bene, questo nuovo training. Cercavamo un training che fosse proprio nostro. L'Odin non aveva ancora sviluppato un proprio allenamento, un proprio modo di essere. Gli elementi che ci insegnavano provenivano da varie discipline: acrobatica, danza jazz e gli esercizi yoga. La catena del gatto veniva dall'esperienza di Grotowski e Ryszard Cieślak.

¹⁰ I seminari con Grotowski erano un appuntamento importante, nell'Odin di quegli anni, tanto per gli attori interni, quanto per gli altri partecipanti. L'Odin era stato fondato in Norvegia nel 1964. Ha avuto una sede stabile solo a partire dal suo trasferimento in Danimarca, a Holstebro, nel 1966. A partire dalla conquista della propria casa, cominciò a organizzare seminari estivi interscandinavi, dedicati a professionisti del teatro, condotti da maestri di fama internazionale, da Dario Fo a Jacques Lecoq, dai fratelli Colombaioni a Charles Marowitz, oltre a Jerzy Grotowski e a Ryszard Cieślak. Si terranno tutti gli anni fino al 1976. Se ne può leggere in Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba* (nuova edizione arricchita di materiali inediti), Milano, Ubulibri, 2004 [1988], pp. 88-92.

Non so quante ore di training riuscivamo a fare, ma erano almeno cinque. Poi c'era un intervallo, e la sera c'era il lavoro sulle improvvisazioni, che è iniziato fin dal primo giorno, almeno quando sono arrivata io era così, è stato da subito un lavoro parallelo a quello sul training. È stato molto importante. Ci sono dei gruppi che lavorano e lavorano, per anni, o quasi, o per preparare lo spettacolo o, più spesso, per allenarsi, per il training. Invece per noi, subito, dal primo giorno era chiaro qual era lo scopo finale: lo spettacolo. Il training era fondamentale, ma il fine era lo spettacolo. Allo stesso tempo, c'era una dimensione profonda, che ci faceva resistere: alla fatica, al training, ai momenti di durezza di Eugenio. Di nuovo mi viene la parola spiritualità. C'era *laboriosità*. Forse è questa la vera ricerca, il vero laboratorio: *laboriosità*.

La mattina, mentre noi facevamo training, lui, Eugenio, stava seduto, aveva una sedia, un tavolo, le sue sigarette – allora qualche volta fumava in sala. Eugenio guardava, e correggeva solo *dopo*, non interveniva mai *durante*, correggeva sempre dopo. Magari si trattava solo di venti minuti, però parlava sempre *dopo*... Ci indicava se eravamo stati troppo pesanti, se avevamo fatto troppo rumore con i piedi. Ci diceva che potevamo sviluppare l'esercizio in un altro modo. L'unico momento in cui toccava qualcuno era durante il training vocale.

E ci guardava... La presenza degli altri – non solo di Eugenio – mi dava la forza di continuare. E di continuare a cercare. Lottavo. Ogni giorno. Lavorare da soli è molto difficile. Il solo fatto di sapere che un'altra persona sta lì, mentre tu stai lavorando, e riempie lo spazio con la sua energia, aiuta moltissimo. Lavorare insieme è importante. Perché se l'attore sa che dopo deve mostrare qualcosa davanti a cinquanta persone, anche se devono farlo in quattro alla volta, si concentra in un modo diverso. È importante *mostrare* agli altri: sono attori, siamo attori. Quello che si fa con il training, anche se ho parlato tanto di spiritualità, non è “meditazione”. C'è un fine, che è lo spettacolo.

Forse perché mi stancavo moltissimo, ma nel mio ricordo il lavoro di training era lunghissimo. Avevo fatto ginnastica acrobatica, da ragazza, e da bambina ero stata un maschiaccio che si arrampica-

va sugli alberi. Però questo training era qualcosa di completamente diverso da qualsiasi cosa avessi mai fatto, e io ero così giovane, e forse indebolita dall'esperienza con la droga. Mi sembrava un lavoro che non finiva mai.

Come ho detto, gli esercizi che facevamo erano una mescolanza, messa insieme da noi, di esercizi che in parte venivano dalla Polonia, come la catena del gatto. Quello che faceva Else Marie, che chiamavamo composizione (un modo di lavorare più "freddo", che spostava l'accento su diverse parti del corpo) non veniva dalla Polonia – mentre forse gli esercizi di acrobatica venivano da Grotowski, non ricordo. Poi avevamo un esercizio molto duro con i bastoni. Credo che all'inizio, per i primi due anni, il training fosse più simile a una serie di esercizi, fosse più spezzato: un pezzo di pantomima, la "catena del gatto", l'acrobatica. Poi abbiamo lavorato sul passaggio da un esercizio e all'altro.

Dopo i primi spettacoli, ci hanno raggiunto due attori che avevano lavorato con Grotowski, una donna che però è andata via subito e Søren Larsson, che è rimasto per *Ferai*¹¹. Avevano lavorato con Grotowski o con i suoi attori, e ci insegnarono molte cose anche se, lo ripeto, molti esercizi li avevamo presi anche da altro. Il training stava intanto diventando sempre più duro. Per esempio, c'era una camminata, che abbiamo chiamato da "samurai", che penso venisse da Else Marie, che stava lavorando su sequenze di tipologie di camminate. Fatta da Else Marie era molto bella e aggraziata. Era sempre molto bello quello che lei faceva. Ma poi la camminata "da samurai" fu sviluppata da altri, e divenne un training molto forte e molto difficile. E in un training così duro non c'era più modo di lavorare con le immagini o con le associazioni. Eugenio ci parlava degli attori dell'India, della loro fatica, della loro dedizione. Credo che per lui questa durezza fosse anche un modo per addestrarci alla nostra situazione difficile: un gruppo piccolo, che doveva resistere. All'inizio del 1969, quando stava per essere ultimato il nuovo spet-

¹¹ Terzo spettacolo dell'Odin, è anche quello che procura al gruppo e a Barba fama internazionale, dopo una tournée a Parigi. Composto nel 1968, rimane in vita fino al 1972.

tacolo, *Ferai*, si interruppe una fonte importante di finanziamenti. Ci fu una fortissima crisi economica. Per un po' sembrò che tutto potesse finire¹². Era Eugenio che si occupava di tutto questo. Ma credo che si sia riflesso anche nel nostro modo di lavorare.

Il training divenne progressivamente sempre più duro, terribile. Eugenio stabiliva giorno per giorno chi lo avrebbe guidato, un "capo" che gli altri dovevano seguire – e che era sempre più forte degli altri, così dovevi sempre seguire uno che aveva più forza, era uno sforzo incredibile... Era diventato tanto duro che quando quell'anno arrivò Grotowski, con il suo seminario, ci stupimmo perché faceva fare quindici minuti di pausa, ci sembrò un modo di lavorare molto più morbido di quello a cui ormai ci eravamo abituati.

Fu allora che Torgeir smise. Per lui era diventato eccessivo, troppo duro. Non gli interessava più, non riusciva a scoprire più niente, attraverso il training. Poi ancora più tardi anche Eugenio smise di venire tutti i giorni a vederci.

A me successe qualcosa di diverso. Proprio in questo periodo, mentre eravamo in giro con *Ferai*, ho inventato i miei esercizi, che sono ancora alla base di quello che insegno, diversi da quel che facevamo all'Odin. Li abbiamo chiamati "esercizi svizzeri" perché Eugenio li ha visti in Svizzera. Però non sono stati inventati lì, ma prima, mentre eravamo in tournée ad Aarhus, con *Ferai*. Eugenio non veniva più in sala a guardare il training, qualche volta veniva Torgeir, ma solo a guardare o a insegnare. C'ero io, e qualche altra persona, in sala. E lì mi sono fatta la domanda: «Che cosa è un'azione *drammatica*?».

E ho incominciato a fare nuovi esercizi, semplici: cadere su un ginocchio, diversi modi di cadere, diversi modi di andare fuori equilibrio, e poi risollevarmi. Mi sono accorta che risollevarmi poteva essere quasi un gesto unico con la caduta, come se dalla caduta venisse una energia per risollevarsi. Per me era *drammatico*

¹² La crisi stava portando l'Odin alla chiusura, e si risolse solo per l'intervento di numerosi artisti e intellettuali danesi, che non presero posizione a favore del teatro, ma organizzarono raccolte di fondi, in particolare un grande show a favore dell'Odin che si tenne a Copenaghen, soprattutto per iniziativa di un attore famoso, Ove Sprogøe.

soprattutto questo: andare fuori equilibrio e poi risollevarmi senza interruzioni, andare fuori equilibrio e poi “rinascere”. E all’improvviso avevo conquistato quello che avevo cercato per tanti anni, il flusso. E potevo continuare per ore, perché dentro di me succedeva qualcosa, c’era un cambiamento. Nel lavoro con il Ponte dei Venti, poi, questi esercizi si sono ulteriormente sviluppati. Abbiamo un esercizio importante, del fuori equilibrio.

Ho inventato questi esercizi da sola. Qualche tempo dopo, in Svizzera, per caso, li ha visti Eugenio. Eravamo in tournée, c’era stata una grandissima crisi del gruppo, dovuta a motivi privati – come spesso è successo nel corso della nostra lunga vita. Gli altri attori se ne erano andati – non via dall’Odin, ma per qualche giorno avevano interrotto il lavoro. Io non volevo, non potevo. Continuare, per me, era essenziale. Così, il giorno dopo sono tornata in sala, da sola. Ed è venuto anche Eugenio. È stato allora che ha visto per la prima volta i nuovi esercizi, ed è rimasto molto colpito. Mi chiese come facevo a continuare a lavorare per così tanto tempo, senza sfinirmi. Ma io avevo trovato la mia unità, era questo quello che mi permetteva tempi di lavoro così lunghi – mi stancavo, è ovvio, non era una trance. Ma era una stanchezza profondamente diversa da quella di prima.

L’altro cambiamento per il training è avvenuto durante il periodo di prove per *Min fars hus*¹³. C’era stata un’altra crisi, una interruzione del lavoro. Io, però, di nuovo volevo continuare. Questa volta era stato Eugenio che aveva interrotto il lavoro, ma io volevo continuare, continuare il lavoro, altrimenti non ci sarebbe stata più quell’energia che teneva insieme tutto, tutto il gruppo e tutta la mia vita. Allora ho incominciato a cucire vestiti da training, coloratissimi, al posto della calzamaglia nera che avevamo sempre usato. È stato l’inizio di una svolta, per l’Odin: a Eugenio sono piaciuti mol-

¹³ Lo spettacolo ha vissuto dal 1972 al 1974. A partire da *Min Fars Hus* e dalla enorme impressione che ha saputo suscitare ha cominciato a coagularsi intorno all’Odin un ambiente di nuovi spettatori, teatranti, intellettuali. Saranno fondamentali nei successivi anni di svolta, quando l’Odin porterà i suoi spettacoli in luoghi anche molto lontani dal teatro, inizierà la pratica dei baratti, organizzerà grandi incontri internazionali per teatri differenti.

tissimo, e li abbiamo usati anche quando è iniziato il periodo delle parate di strada, dopo che siamo stati in Sud Italia, e abbiamo cominciato ad alternare gli spettacoli al chiuso, che avevamo sempre fatto, con spettacoli e parate all'aperto, per un grande pubblico, in genere molto basati sul training. Ed Eugenio decise che dovevamo fare un film sul training¹⁴. L'Odin aveva conquistato una sua energia, finalmente del tutto diversa da quella di Grotowski e del suo teatro. Una energia più *allegra*. L'Odin camminava con le sue gambe.

Ma per me la svolta è stata quella degli esercizi svizzeri, la conquista del *flusso*, di qualcosa che mi portava... finalmente le mie due parti – quello che faceva il corpo e quello che faceva la testa – erano unite, non in maniera artificiale: andavano all'unisono.

Non che non ci fosse flusso in quello che facevano Torgeir ed Else Marie. Loro avevano il loro, e io lo vedevo. Era per questo che mi arrabbiavo tanto con me stessa, perché in loro lo vedevo, così chiaramente, e non trovavo, non trovavo, non trovavo. E poi all'improvviso ho trovato – ed era diverso, era il mio. Non era una sequenza di immagini, forse il mio era più vicino alla danza, anche se non ho mai pensato in questi termini – più vicino a quello che io potrei chiamare danza, e che non coincide con la maggior parte della danza che si fa. Ma il rapporto con la musica mi sembra essenziale: ho visto persone che con la musica possono danzare e continuare a danzare per ore, senza stancarsi, come se la danza fosse in grado di creare un'onda, una energia fluida. Ho applicato quel che ho scoperto ai miei allievi, in modo da non farli fermare, da non interrompere quel flusso di energia che secondo me è essenziale – che ho impiegato tanti anni a trovare. Una delle cose più importanti che abbiamo creato i Venti e io è una danza che chiamiamo La Danza del Vento...

È da tutto questo che viene il modo in cui insegno: so che quello che è stato più importante per me, per farmi diventare “una”, sono stati gli esercizi che ho inventato. E se devo insegnare a qualcun altro, so quanto sia fondamentale che imparino *da dentro*, devono sperimentare, devono essere loro a cercare e io non devo interrom-

¹⁴ Si tratta del film del 1972 diretto da Torgeir Wethal *Physical Training at Odin Teatret*.

pere il processo. Posso insegnare, perché so molte cose, con tutto il mio corpo: ho fatto tanti sbagli, e alla fine ho raggiunto qualcosa, so che cosa *non bisogna* fare. Lo posso dire, ma non posso regalarlo. Il loro lavoro deve essere duro e intenso. Io devo avere la capacità di stare *zitta* e di dare indicazioni molto precise. Per esempio La Danza del Vento, quella che fanno i Venti, ha una base semplicissima, elementare, uno due tre, uno due tre, puoi fare solo questo. Dentro la danza ci sono solo esercizi molto semplici – lanciare, e tirare a sé – e degli stop. Ma a partire da questi pochi esercizi elementari è possibile sviluppare la danza in maniere diverse, ognuno a modo suo, ma tutti insieme. È una struttura fissa all'interno della quale si può lavorare improvvisando con i lanci e il resto, variando l'intensità del tempo – ritmo e direzioni nello spazio. Ma ognuno la deve sviluppare secondo la propria via. Lo vedi subito se l'allievo o l'allieva ha capito *da dentro*, o se applica solamente cose che vengono dall'esterno. Lo vedo perché il mio apprendistato è stato così. Gli esercizi che mi venivano dall'esterno mi stancavano tantissimo, era tremendo, faticosissimo.

Anche dopo, con i miei esercizi svizzeri, mi stancavo, naturalmente. Lavoravo per ore, alla fine ero stanca – però in un'altra maniera, perché seguivo una logica *mia*, non la logica di un altro che mi indicava da fuori. Questo non vuol dire che il pedagogo deve lasciar fare ognuno a modo suo, che non deve correggere, o che non può correggere mentre gli allievi stanno lavorando. Però bisogna stare molto attenti a non interrompere il processo, quel flusso che gli esercizi hanno sviluppato. Come attore, sei all'interno di un processo che deve portarti a qualcosa. Mi è stato utilissimo anche il lavoro di un gruppo di mimi che è stato per un po' da noi, Lo Studio II¹⁵. Ricordo che dicevano: «Questo esercizio dura un'ora, e in quest'ora puoi avere un rapporto con tutti quanti. Se interrompi a metà, o dopo

¹⁵ Lo Studio II nacque dal legame tra il mimo Ingemar Lindh, che sarà direttore amministrativo dello Studio, e l'Odin Teatret. Inizia le sue attività nel 1969, con un rapporto con l'Odin che voleva essere simile a quello tra il Teatro d'Arte di Mosca e i suoi Studi. Dopo due anni dei diversi componenti rimasero solo Yves Lebreton e Gilles Maheu. Lo Studio chiuse nel 1974.

venti minuti, per dare spiegazioni, perdi tutto quello che hai creato, e devi incominciare da zero. Non si può semplicemente continuare dal punto in cui ti sei interrotto».

È quello che sento anch'io, quando lavoro e quando insegno. Con gli esercizi svizzeri andavo fuori equilibrio e cadevo, e poi questa stessa energia mi dava una spinta, non per ritornare nello stesso punto, ma per continuare. È la stessa cosa degli esercizi che abbiamo sviluppato adesso, con i Venti, nei quali non vai per terra con tutto il corpo, ma solo a metà. È un buon esercizio, se tu vai fuori equilibrio è un buon esercizio, secondo me. Sono buoni perché c'è uno sviluppo, una drammaticità, e questa drammaticità, questo sviluppo continuo della azione, portano il tuo corpo permettendoti di continuare a lungo. Non è una drammaticità narrativa, che potresti tradurre in parole, ma di altro tipo, però articolata e percepibile.

È sempre un training duro, ma è organico. La durezza, l'intensità di un allenamento sono importanti – anche se ho visto, all'Odin, che un training può anche diventare *troppo* duro. Ma il lavoro di training non può essere un modo per star bene o per essere tranquilli. C'è invece qualcosa che può nascere solo dallo sforzo più intenso.

Ora il mio modo di insegnare è questo: guardo l'allievo, e cerco di capire quello di cui ha bisogno lui, non quello che io vorrei dire o spiegare o fare. Io quasi quasi non devo esistere, me ne sto lì, sulla sedia, cerco di diventare anch'io trasparente, e dico solo il minimo, solo le cose che aiutano, solo poche parole. Come faceva il mio insegnante di scuola guida. Era un vecchietto, stava lì, seduto vicino a me. Mi dava una caramella, «Vuole una caramella?», diceva. E poi: «Cominciamo». Poi spiegava: «Deve guardare spesso lo specchio, perché dietro possono esserci delle biciclette, più piccole di una macchina e più silenziose», in Danimarca è pieno di biciclette. Mi ha spiegato come stringere, in curva, così le biciclette non rischiavano di venire a sbattere contro la macchina, quando giravo, e un paio di altre cose. Poi, quando eravamo in macchina, lui diceva solo: «Specchio», «destra». Non stava lì a spiegare, a dire, a gridare, a ripetere il problema delle biciclette. Era stanco e diceva solo pochissime parole, nient'altro. Penso che una persona così aiuta a

crescere, molto più di un pedagogo che interviene. O che si impone agli attori.

Ho visto registi e insegnanti che erano *tremendi*, proprio animali contro gli attori. Ma tu, attore, quando dai tutto sei totalmente indifeso, non hai più niente per proteggerti. E hai addosso degli occhi che sono per te come gli occhi di Dio, gli occhi di una persona che ti guarda da fuori, e può dire «Questo no, questo sì, questo no». Può distruggere oppure può usare questo potere per far crescere un gruppo, una persona. Eugenio era un maestro duro, ma era anche di una pazienza incredibile, enorme.

Il training non può essere dolce, questo è importante da capire. Ma deve essere una durezza *utile*. Anche se da fuori non si capisce bene perché lo è. Un po' come il silenzio. Noi lavoravamo moltissimo in silenzio, in sala, e ricordo che una volta Nando, Ferdinando Taviani, il nostro consigliere letterario, ci ha chiesto: «Ma perché tutto questo silenzio? Perché non parlate?». Ma il fatto è che il silenzio *serve*, non è sacro, non è che stiamo entrando in una chiesa. È utile.

Molto mi venne anche dagli attori orientali – Giappone, Bali e India – e prima di finire devo riconoscere anche questo debito con loro.

È stranissimo, ma a volte vedi un attore entrare in scena e già ti addormenti, senti che il suo corpo non è interessante, magari parlerà o si muoverà ma non riuscirà a parlare a te, o magari questi attori sono interessanti, ma sai che non riuscirai a guardarli per ore, che ti stancherai presto. Ho avuto la prima esperienza con attori orientali quando sono stata da sola in Giappone, intorno al 1971, durante la preparazione di *Min Fars Hus*. Con gli attori nel teatro *kabuki* o *nō* è diverso, puoi anche stare a guardarli ore, anche senza capire, e non è che facciano chi sa che cosa, entrano, si muovono, a volte sembrano muoversi appena, ma lo fanno sempre con un'intensità incredibile. Guardandoli ho *riconosciuto* qualcosa che è dentro di me, un flusso continuo, che scorre senza adeguarsi, che scorre e al tempo stesso *resiste*. È una energia del corpo e uno stato mentale, è difficile da far capire. Ma la resistenza è qualcosa di essenziale, come se il corpo dell'attore dovesse resistere a qualcosa che lo tira

da un'altra parte. Invece i corpi in scena, molto spesso non hanno affatto questa resistenza, che secondo me è alla base della capacità di avere "presenza" scenica. In un libro di un attore di teatro *nō* ho trovato il racconto di un esercizio che lui faceva con il proprio maestro che lo tratteneva tramite una cintura e poi, all'improvviso, lo lasciava andare. L'allievo non doveva cadere, ma soprattutto doveva saper mantenere nel corpo quella stessa resistenza, quella forza. A partire da là ho inventato un esercizio di resistenza, basato su questi principi, per me molto importante, con cui ho lavorato con il Ponte dei Venti.

Forse, dopo tanti anni, non sono più tantissime le cose che posso insegnare a questo gruppo che si è allargato intorno a me. Ma i nostri incontri, almeno una volta l'anno, sono l'occasione per poterci misurare, per riconoscere gli sviluppi in se stessi e negli altri – e per sviluppare qualcosa insieme, che può essere nuovo anche per me. È importante il fatto che ognuno di loro, quando fa ritorno a casa per lavorare con il proprio gruppo, per fare i propri spettacoli, possa trasmettere ad altre persone il nostro allenamento, quello che abbiamo scoperto insieme, i principi del nostro lavoro. Il nostro modo di unire insieme la tecnica e la vita interiore.

Quando guardo il training del Ponte dei Venti, dopo trent'anni, mi accorgo che siamo riusciti in questo: qualcosa succede durante quell'ora e mezza. Non ginnastica. Vedo che dentro di loro – uno per uno e tutti insieme, come se fossero un organismo unico – così come dentro di noi che stiamo a guardarli qualcosa sta succedendo. Qualcosa sta cambiando.