

Torgeir Wethal

FRAMMENTI DEL MONDO DI UN ATTORE

Questo testo è del 1984. Agli attori dell'Odin Teatret era stato chiesto di comporre collettivamente un libro sulle proprie esperienze professionali e personali. Decisero che ciascuno sarebbe stato libero di stabilire il taglio, l'argomento e l'ampiezza del proprio intervento. Ne venne fuori un libro disomogeneo, privo d'un piano complessivo e proprio per questo particolarmente interessante. Un gruppo teatrale che all'esterno appare quasi monolitico, appariva composto, al suo interno, da personalità diversissime, con prospettive teatrali, metodi di lavoro, visioni ed esperienze apparentemente divergenti. Forse per la prima volta, era possibile ascoltare le diverse voci d'una compagine teatrale, un'eccezione alla regola per cui il gruppo parla attraverso la voce del suo direttore-regista e l'attore monologa in autobiografie. Fino ad ora il libro non è stato pubblicato. Lo sarà nella collana «Memorie di Teatro» dell'editore Bulzoni di Roma. Lo scritto di Torgeir Wethal viene qui anticipato per frammenti, che però rispettano la struttura integrale. La traduzione italiana è stata curata dagli stessi attori dell'Odin Teatret ed è stata riveduta da Michele Baraldi. (F.T.)

I

...

Ho trascorso buona parte dell'infanzia e tutta la giovinezza nel teatro: da quando avevo nove anni, ho recitato nel Teatro di Oslo e — come dilettante — nel teatro scolastico.

A diciassette anni cominciai a lavorare con Eugenio Barba in quello che sarebbe diventato l'Odin Teatret.

Molti mi hanno chiesto se non mi sia mancato qualcosa, se non mi sembra di aver perso ciò che quasi tutti gli altri possono provare durante un'infanzia e una giovinezza normali.

No, non sento la mancanza di nulla; in ogni caso, niente di quello a cui si pensa quando mi si rivolge questa domanda. Credo anzi di aver vissuto con maggiore intensità nel teatro, di quanto sia possibile vivere fuori di esso.

Da bambino ho prolungato il mio soggiorno nel mondo della fantasia. Di solito esso viene interrotto all'avvio della scuola. Il

teatro sarebbe divenuto il mio punto di riferimento rispetto al mondo — un punto mutevole.

In questo posto, nella mutevole cornice del teatro, alcune esperienze hanno avuto per me il valore di grandi concentrati di vita. Grazie a questi, in un tempo breve, ho provato e imparato su di me e sul mondo intorno a me più di quanto fuori avrei potuto fare. Questi eventi sono stati a volte incontri con difficili compiti di lavoro; più spesso erano forse legati a quelle parti di esso che chiamiamo improvvisazione e lavoro creativo.

Ciò che uno prova e le esperienze che fa quando cerca praticamente un fondamento e una espressione per uno spettacolo, influenza la persona, la contagia come tutte le esperienze e le cose profonde fanno.

Non ho mai *recitato* una parte in uno spettacolo dell'Odin Teatret. I nostri spettacoli non sono, infatti, interpretazione di un testo scritto, ma il risultato di lunghi processi di lavoro. I punti di partenza di questi processi sono stati temi concreti che esigevano da noi qualcosa; temi che avevano paralleli emotivi o storici con noi o il nostro tempo.

Sia i 'personaggi' che la storia dello spettacolo crescono lentamente nell'incontro e nel confronto con il tema. Lentamente si costruisce un mondo. In questo mondo io vivo. Tutto quello che come attore faccio, è connesso al tema scelto, ma insieme nasce e risuona in me.

Il risultato, lo spettacolo, è un'immagine del nostro modo di pensare. Un'immagine con forme e significati differenti, legati dal rispetto per quel che il tema esige e che diviene la storia.

Nell'incontro con ogni nuovo spettacolo mi è sempre stato necessario provare a scoprire, dentro di me e poi fuori, volti e comportamenti più veri di quelli che mostro quotidianamente; scoprirli — e insieme al regista dar loro una forma che trovi significato nella storia dello spettacolo.

L'improvvisazione era *una* delle strade che conducevano verso la conoscenza e la padronanza di questi lati non conosciuti di me stesso.

Quando parlo dell'improvvisazione, parlo di una tecnica e di tecniche concrete di lavoro.

Il termine «improvvisare» — fare una cosa non prevista — ha portato a innumerevoli interpretazioni e indica pratiche diverse. Credo che nell'Odin Teatret si trovino tanti modi di improvvisare quanti sono gli attori. Anche l'importanza dell'improvvisazione come parte del processo di lavoro varia; e alcuni hanno fatto, in questo campo, esperienze più vaste e più profonde di altri.

Non mi servo molto spesso, oggi, della tecnica che mi appresto a descrivere; essa è però alla base di quel che sono come attore. Si tratta dunque di un'importante base professionale.

La mia storia dell'improvvisazione esordisce all'ultimo piano della Halling Skole di Oslo, dov'era il primo locale dell'Odin Teatret.

All'inizio lavoravamo con improvvisazioni illustrative chiamate «studi»: — Vai attraverso il bosco — spingi da parte i rami, uno ti colpisce il viso — arrivi presso un torrente, salti di sasso in sasso, a mezza via stai per cadere — raggiungi l'altra sponda e cammini in un terreno paludoso — eccetera. Veniva fissato un ordine e si lavorava all'esecuzione precisa di ogni azione.

Già questo lavoro comportava una concreta visualizzazione interna: l'ambiente e tutti i dettagli dovevano essere visti con gli occhi interiori. Nel mio primo diario di lavoro, dell'autunno 1964, scrivevo a proposito degli «studi»:

- «1. Sentire prima di esprimere qualcosa.
2. Osservare e vedere concretamente una cosa prima di descrivere quello che si è visto.
3. Ascoltare prima di rispondere.
4. Vista - Udito - Gusto - Olfatto - Tatto — devono essere continuamente attivi».

Il termine «sentire» l'ho poi eliminato dal mio vocabolario. «Sentire» è il risultato dell'incontro tra te e il mondo. Se cominci con il voler sentire qualcosa, puoi solo arrivare a un'espressione tesa e forzata. Non ci si può costringere a sentire qualcosa. È il risul-

tato di molti fattori: tu e ...? Ma, a parte questo, quelle parole del 1964 hanno ancora valore e sono state per anni alla base del mio modo di improvvisare. I contenuti sono poi giunti da mondi più grandi e più complessi di quelli dell'inizio. Mondi dove, camminando tra 'quinte' simili a quelle dei primi «studi», incontravo spesso improvvisamente l'inconsapevole e l'ignoto. Il mio reagire a questi incontri ha sovente seguito un modello di comportamento che prima non avevo riconosciuto come mio.

Alla fine del lavoro giornaliero, se ricordo bene, uno di noi restava solo con Eugenio. Una serietà calma e dolce circondava l'occasione, in cui per la prima volta si rivelava a noi la parte più importante — così dall'inizio io l'avevo veduta — del lavoro a cui Eugenio voleva portarci: la psicotecnica, l'improvvisazione.

Alcuni anni dopo, quando il nostro metodo cominciava a essere noto agli altri, cambiammo terminologia. «Psicotecnica» suggeriva un senso falso di misticismo, e lavorando con persone nuove il termine provocava spesso reazioni paragonabili ai meccanismi dello psicodramma, cosa a cui noi assolutamente non pensavamo.

Eugenio provò un giorno a spiegarmi che cosa dovevo fare:

«Ci sono persone che per te sono più importanti di altre. Ci sono situazioni che hai vissuto, sognato, desiderato, che sono per te più importanti di altre. Ci sono posti che hai visitato, concretamente o nella tua fantasia, che sono per te più importanti di altri. Comincia dalla combinazione di un volto noto e di un'azione precisa in un posto preciso. Lascia che questo mondo acquisti vita. Seguilo. Vivici. Non ci sono regole. Tutto può cambiare per via.

Forse il tutto assomiglia a un sogno a occhi aperti, o a un sogno profondo.

Forse è qualcosa che ricordi. Prenditi il tempo che ci vuole. Assumi la posizione che per te è migliore».

Probabilmente il discorso di Eugenio non fu proprio così: ho scritto una sintesi di quel che io rammento. La situazione la ricordo però chiaramente.

Mi stesi sul pavimento. Chiusi gli occhi. Tutto era silenzio intorno a me.

(Diciassette anni. Ero inesperto in molti campi della vita. Tuttavia, o forse per questo, avevo una grande forza di immaginazione,

un'estrema capacità di sognare. Vivevo spesso intensamente senza fare nulla.

Così è ancora: e questo è uno dei miei handicap da un punto di vista professionale. È a volte difficile trovare qualcosa di più attraente dei propri sogni).

Dapprima incontrai il buio, fitto e piacevole. Lasciai lentamente che spazio, persone e azioni emergessero.

Amici, genitori, amiche, uomini e volti trascorrevano davanti ai miei occhi animandosi. Vecchie situazioni interrotte erano vissute fino in fondo. Reazioni in passato trattenute avevano luogo. Di tanto in tanto, il caos. Movimenti e volti diversi si mescolavano confusamente davanti ai miei occhi. Poi, il pensiero che qualcosa doveva pur succedere: non potevo restare soltanto disteso, sul pavimento, vedendo senza vedere. Quanto durò? La mia nozione del tempo scomparve, come anche oggi, durante un'improvvisazione, mi accade. Infine aprii gli occhi e mi alzai. Ero rimasto sdraiato, immobile, tutto il tempo.

A ripensarci oggi, può parere assurdo. Un regista ordinario interromperebbe l'attore dopo un po', dicendogli: «Forse non mi sono spiegato bene ...».

Durante quell'ora o quell'ora e mezza che immagino fosse passata, Eugenio rimase fermo a guardare; non mi interruppe e alla fine non criticò quello che avevo fatto. La volta successiva aggiunse delle spiegazioni. Forse questa ora in cui rimase fermo lo fece diventare il mio secondo maestro. Quell'ora, in cui non accadde nessuna azione fisica, contenne una profondità e una ricchezza che mi ci vollero anni per rendere vive in uno spazio teatrale.

Bisogna dire che prima di quel tempo nessuno mi aveva mai mostrato un esempio di che cosa potesse essere un'improvvisazione; ed Eugenio non aveva mai provato, praticamente, ad usare quelle parole che avrebbero aiutato l'attore non solo a partire per il suo viaggio segreto, ma anche a dividerlo mostrandolo prima al regista e poi allo spettatore.

La mia prima improvvisazione fu come un film proiettato senza luce. Tutte le immagini sono lì, sfilano davanti all'obiettivo, ma lo schermo resta buio. Ad alcuni attori è necessario dire che l'improvvisazione è come un film e deve essere proiettata su quello schermo tridimensionale che è il corpo. Ad altri attori, ad un diverso livello

d'esperienza, è più semplice dire: il corpo vive e fa quel che deve in ciò che accade. Tutto questo e tutti coloro, compagni e fantasmi, che sono intorno all'attore, che fanno qualcosa con lui o con i quali lui fa qualcosa, per lo spettatore sono invisibili. Non è questo il mondo che l'improvvisazione deve illustrare. L'attore reagisce semplicemente e interamente a quello che accade attraverso quello che fa. Egli agisce nello spazio. Colui che usa lo 'schermo', prima vedrà le immagini nella propria testa, quindi le mostrerà all'esterno.

Il caldo mi circonda da tutte le parti. Acqua morbida. Buio. Siedo piegato su me stesso. La testa pende. Un braccio pende tra le gambe. L'altro è appoggiato sulle caviglie. Sento un suono debole e profondo — musica — lontano.

Alzo la testa, lentamente, verso il suono. Il buio fa una dolce resistenza. Alzo la testa. Tendo la schiena. La testa è bloccata, non riesce a proseguire. Il resto del corpo prova a sollevarsi.

La testa preme dolcemente e fa un buco nella sicurezza del buio. Le braccia scivolano vicino alle guance, oltre i capelli bagnati e più su. Mi conducono fuori, nel tunnel.

Il corpo fluttua dietro. Le mani sentono l'aria fresca all'uscita. La debole resistenza cede. Un colpo di ali mi libera, mi lascia uscire libero. Aria. Fresco, aria che dà sicurezza. Aria nello stomaco. Una bolla di suono rotola su dentro di me e viene fuori. Mi tira con sé. Su, su in alto. Mi tengo sulla punta dei piedi. Mi inarco, resto appeso a questo suono leggero. Altre bolle salgono. Esplodono nella mia bocca come una piccola risata.

Mi siedo sul bracciolo della poltrona. Lascio che la mano segua le onde dei capelli impomatati di mio zio. Dal mucchio sul tavolo da poker, lui prende una grande moneta da cinque centesimi e la butta in aria verso di me. La afferro sollevando la mano alta sopra la testa.

...

Il vento è forte. Verso di esso mi piego. Allargo le braccia. Guardo la valle laggiù lontano. Sono sull'orlo del precipizio. Il vento mi tiene su. Mi ci appoggio, un colpo d'aria mi colpisce allo stomaco. Mi afferra e mi butta all'indietro, all'insù. Resto disteso e ondeggiando sulla sella del vento, che mi solleva fischiando. Rispondo

fischando. Cambia leggermente direzione e mi fa cadere. Atterro in piedi sul morbido tappeto delle nuvole. Piumino, materasso a molle. Mi inoltro nei campi fantastici. Le gambe affondano profondamente e sono spinte di nuovo verso l'alto in un risucchio. Ecco i colori brillanti. Ecco la luce forte. Corro con i lenti passi delle sette leghe verso il sole. Mi avvicino. Sento il suo calore. Ci entro. Mi brucio. Non ci sono. Sono. Le mie ceneri cadono. Lentamente. Giù. Sul boschetto degli studenti. Giù sulla grande piazza della città. Le mie ceneri guardano dall'aria la vita pullulante. Si depositano dolcemente tra la folla rumorosa e frettolosa.

In questo modo comincio e finì «Il risveglio di Kaspar Hauser sulla piazza di Norimberga»: per me — in me.

La scena dello spettacolo¹ era composta da frammenti di diverse improvvisazioni. Quando leggo le mie note di lavoro di quel tempo (1966), lo vedo bene: ogni volta che Eugenio mi chiedeva di fare un cambiamento nell'azione esterna, io modificavo subito il corso interno dell'azione e annotavo il nuovo montaggio. Su questo mi concentravo poi per ricordare.

Nel mondo interiore, in ciò che un attore prova dentro di sé, può accadere di tutto. Egli non deve mai aver bisogno di spiegare o di difendere la logica del suo mondo. Ma il regista può e deve lavorare sui modi in cui l'attore lo lascia apparire, sulla forma esterna che quelle idee e sensazioni assumono. Innanzitutto il regista aiuta l'attore a trovare, dentro di sé, terreni e linee di forza che vivano, insieme, nel tempo interno e nello spazio della scena. L'attore farà questo senza parlare di cose private. La sicurezza del lavoro che si svolge tra regista e attore, viene protetta dal fatto che essi parlano sempre e soltanto del compito e dei risultati visibili. Quale che sia il modo in cui l'attore 'traduce' le parole del regista, quali che siano i paralleli trovati dentro di sé o i suoi punti di partenza, i due artisti

¹ *Kaspariana* (1967-1968)

Regia e drammaturgia di Eugenio Barba. Da uno scenario di Ole Sarvig sulla vita del 'ragazzo selvaggio' Kaspar Hauser (1812-1833). Attori: Jan Erik Bergström, Anne Trine Grimmes, Lars Göran Kjellstedt, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Dan Nielsen, Torgeir Wethal. Architetto: Bernt Nyberg. Consigliere letterario: Christian Ludvigsen.

devono incontrarsi procedendo dal mondo concreto dello spettacolo, dai temi e dal senso che esso assume.

Storie come questa, l'attore le tiene dentro di sé, perché continuo a essere la sua forza motrice.

Apro la mia porta. Il monzone mi scalda. I campi sono coperti di fiori. Alzo la tromba — suono la fanfara verso oriente — suono la fanfara verso occidente. Prendo un sasso e lo butto giù verso l'acqua. Corro attraverso l'erba. Mi fermo sulla riva. Vedo i pesci guizzare. Mi tuffo. Scivolo nell'acqua. Seguo un pesce. Lo prendo per la coda. Sono trascinato — sono tirato come una freccia d'argento verso l'argine. Non mi manca l'aria, i polmoni sono grandi. Dei pesci si riuniscono intorno a me e si avvicinano a succhiare il mio corpo. Mi spingono nel traliccio dei castori.

La sala è grande. Luci di tutti i colori. I prismi del lampadario mi fanno il solletico sulla guancia. Una grande tavola è apparecchiata. Piedi leggeri corrono dietro di me. Mani di donna mi coprono gli occhi. Stendo le braccia all'indietro e la premo contro di me. Dondoliamo assieme mentre ridiamo. Lei mi solletica la nuca e mi spinge dolcemente via verso il tavolo. Non ci sediamo. Restiamo in piedi, ciascuno dalla propria parte, e ci diamo da mangiare. Frutti lucenti scivolano in bocca. Carne secca su grandi ossi fa prudere le gengive e rafforza i molari. Beviamo. Lei mi butta in faccia il resto del vino frizzante. Io rido, tuffo la testa nella coppa. Campanelle suonano lievi. Il suono si diffonde per la stanza come portato da uccelli.

Arriviamo danzando alla finestra. Minuetto. Taglio i fitti fiori con la mia spada. L'abbagliante luce del sole ci pizzica gli occhi. Mi prende tra le sue braccia e mi culla. Ci prepariamo a saltare, ci buttiamo fuori dalla finestra, a testa in giù. Le schegge di vetro entrano nella carne. Mano nella mano corriamo sui rami. Mano nella mano saltiamo da un tronco all'altro fino all'acqua chiara. Raggiungiamo la spiaggia. Dei cavalli con campane al collo ci aspettano. Ognuno di noi salta sul proprio cavallo e lo incita al galoppo. I cavalli partono innalzandosi. Siamo sospesi.

Una folla di cavalieri viene verso di noi per l'aria. I cavalieri ci

fermano. Ci circondano. Si avvicinano lentamente. Davanti. Dietro. Davanti. Di lato. Mi metto in piedi sulla sella. Dò colpi con la spada. Dò calci con gli speroni. Ma loro si avvicinano di più, premono i nostri cavalli l'uno contro l'altro. Afferro il codino di uno dei cavalieri e lo faccio roteare. Con le sue gambe colpisco gli altri cavalli. Ci buttiamo fuori dal cerchio e puntiamo verso la terra. Il vento solleva le nostre braccia.

Atterriamo su un terreno molle. Siamo sbattuti giù dai cavalli. Cadiamo a terra, nell'erba morbida. Sento fanfare ad oriente. Sento fanfare ad occidente. Dalla mia casa molto lontano.

...

Quando si prepara uno spettacolo, accade spesso che molte azioni siano costruite a partire dalle esigenze della storia. All'Odin Teatret li chiamiamo «passaggi tecnici». In questi casi l'attore ha il guscio di un movimento che va riempito con una giustificazione — ed è lui stesso a doverla trovare.

Lo schema — il succedersi delle azioni — è fisso, ma possono naturalmente esserci cambiamenti di tempo, ritmo e carattere. Il training ci offrì presto, credo già nel 1966, un parallelo. Lo chiamavamo «la catena del gatto». Consisteva in una serie fissa di esercizi fisici. La maggior parte di essi — e il principio di base — venivano direttamente dal training del Teatro Laboratorio di Grotowski. Oggi sono esercizi classici: fare il ponte, stare sulla testa in tre modi diversi, correre sul posto, eccetera. Ciascuno di essi è relativamente difficile da eseguire. All'inizio non è possibile introdurre grandi variazioni senza alterarne la struttura. Nello schema fisico, esterno, non c'è insomma molto spazio per i cambiamenti. Trovi spazio, però, nel passaggio da un esercizio all'altro. Sul tempo, sul carattere, sul colore dell'esercizio si può influire.

Trovammo che questa serie fissa di movimenti doveva essere motivata. Ciò poteva avvenire per mezzo di un'azione precisa, interna e parallela.

Non mi ricordo se all'inizio feci la «catena del gatto» come un'improvvisazione, dove tutte le parti erano connesse da un solo compito, e se la fissai subito così come veniva; oppure se la misi assieme lentamente, pezzetto per pezzetto, montandola con materiali

di diverse improvvisazioni. Credo che sia giusta la prima ipotesi. L'azione interna che avevo formalizzato era, in una logica di tipo epico, completamente efficace. Volendolo, potrei raccontarla ancora oggi nei suoi minimi dettagli. La «catena del gatto» era una poesia o una novella: breve, conclusa, intera — per me. Voglio narrarla in poche parole, presentando il suo scheletro, senza carne e senza visceri. La conoscenza del *background* privato di un attore condiziona quello che si prova assistendo al suo lavoro.

Era un mondo conosciuto: un posto dove ero stato spesso, dove mi sentivo sicuro e a casa mia, sulla riva di un quieto ruscello di montagna. Un posto dove sovente desidero ritornare; che appartiene alla mia infanzia e alla mia adolescenza. Non faticavo a ricordarlo. Qui si sviluppava una sequenza di innamoramento - amore - erotismo - estasi - separazione - solitudine.

Niente impedisce che un'improvvisazione venga trasposta ed eseguita con un'altra parte del corpo rispetto a quella originaria, o che il senso dell'azione sia mutato in un altro. Mettere la mano sulla spalla di una persona diventa, allora, poggiare il ginocchio per terra. Tutte le dinamiche, le qualità del movimento e le sue intenzioni vanno mantenute — non basta l'idea: uso il ginocchio invece della mano, uso il pavimento invece della spalla ...

Ci sono aspetti della fantasia di un attore, che egli non vuole mostrare direttamente, per timore di essere banale o per timidezza. Anche in tal caso egli può utilizzare il principio di trasposizione: altre parti del corpo eseguiranno il gesto. Da un certo punto di vista l'attore si nasconde, ma nello stesso tempo può, quando abbia conosciuta la via, vivere appieno la sua vicenda interiore senza essere disturbato da pensieri di censura.

Cinquanta invitati alle nozze sono seduti intorno a un tavolo dalla forma di un ferro di cavallo.

Il giovane incontra la ragazza. Si innamora.

Incontra un'altra ragazza.

Si innamora.

Si sposa e consuma la sua notte di nozze; porta a compimento la divisa tra le due.

Gli invitati parlano.

Gli invitati battono i bicchieri sul tavolo.

Gli invitati cantano.

Gridano.

Stanno zitti.

Partecipano.

Sono presenti.

Incitano il giovane.

Lo dimenticano.

Lo sostengono.

— *Forza ragazzo!*

— *Balla uomo!*

— *Fai quello che vuoi!*

— *Vieni. Gli danno sicurezza; un braccio intorno alle spalle.*

— *Vieni! Siamo come te. Non aver paura. Ascolta la canzone che sfiora la tua fronte.*

— *Esplodi! Esplosi in silenzio. Non hai niente da nascondere.*

Grotowski è maestro di cerimonia, dirige gli invitati e inizia il giovane e le due donne alle azioni della vita. Li conduce per mano attraverso il paesaggio, pieno di dolore, della gioia.

...

La sedia appoggiata al sasso rotondo sulla cima più alta nello spazioso, dolce paesaggio montano, io siedo al riparo e il sole del pomeriggio mi scalda. Le cime tornite si dorano all'orizzonte. Niente limita l'occhio che abbraccia lo spazio infinito. L'aria mi svuota. La luce e i colori mi riempiono. Scorro fuori di me sul prato e sui caldi, morbidi sassi. Il mio stomaco si dilata e può contenere tutto quello che vede. Spazi enormi sono in me e fuori di me. Io sono in me e fuori di me. Io sono qui e mi vedo su una cima molto lontana dentro di me. Una mano calda copre diverse parti del mio corpo come il caldo soffio del monson. Il corpo continua a dilatarsi e contiene sempre più cose. Io contengo tutto e irraggio, contro il cielo vuoto, un riflesso del paesaggio che è in me, da quella parte del corpo su cui si pone la mano.

Grotowski dirige la mano, ne è il pilota.

«La più ricca delle esperienze umane è anche la più limitata nel suo campo di espressione», dice Durrell in *Mountolive*. Per me questo corrisponde al tentativo di ridurre le due situazioni sopra raccontate. Le loro forme si sono indebolite nella mia memoria. Ma la loro risonanza vibra ancora forte in me.

Esse accaddero quando, nel 1966, organizzammo il nostro esordio nella pedagogia, con un seminario estivo di due settimane destinato alla gente di teatro scandinava. Grotowski era il maestro principale. Mi prese con sé durante quei due viaggi: il primo era una grande improvvisazione collettiva, l'altro un lavoro a solo con la voce.

Le due esperienze servirono a bucare la crosta di terra che copriva la sorgente. Grotowski diventò il mio terzo maestro, anche se questo — salvo alcune situazioni di training dello stesso periodo — fu il nostro unico incontro di lavoro.

So che rischio, provando a riprodurre le due scene, di venire frainteso. Non fa niente. Si noti però che parlo sempre di lavoro. Erano due compiti puramente teatrali quelli che cercavamo di risolvere.

L'essenziale, fin da allora, era lì: non sentimento, ma azione. Non qualcosa di psicologizzante, ma un intreccio di volontà e reazione.

Il mondo di Grotowski e quello di Eugenio sono molto diversi. Come attore ho spesso oscillato tra loro; tra i loro mondi così come io li ho intesi.

È giusto che in questa *terra di nessun regista* si trovi il mio mondo di attore.

L'uccello

Il grano va quasi tagliato. Il sole del tramonto colora le spighe chiare. Scintillano. Cammino sul bordo esterno del campo, tra due cespugli bassi e fitti che mi graffiano le gambe. Mi fermo nel punto più alto, da cui si vede il panorama. Vedo la città. La mia città. Un profilo laggiù, l'aria si muove. Un battito d'ali sopra di me. Il grande uccello nero scende, si posa sulla mia spalla. I suoi artigli sono affilati — non fanno male. Muove la testa con piccoli scatti e mi guarda. Muovo la testa con piccoli scatti e lo guardo. Poi guar-

diamo tutti e due la città. L'uccello si volta, mi becca la spalla — non fa male. Il becco affonda nella spalla. Strappa un grande pezzo di carne. Vicino al collo. Non fa male. La mia guancia è attratta dal caldo della ferita. Le gocce di sangue che scorrono sul petto e sul fianco sono gradevolmente calde. L'uccello si alza in volo con lo scempio di carne. La ferita chiama. Mi giro. Vado nell'erba alta, intorno ai cespugli e dentro il bosco. Gli abeti sono folti. I rami pendono bassi. Una ragnatela mi copre la faccia. Mi si attacca. È difficile da togliere. Arrivo a una grande radura. I cespugli dalla parte opposta si muovono. Un uomo esce dai cespugli, trascina una bicicletta — si ferma. Io sono fermo. Andiamo esitanti l'uno verso l'altro. È vecchio e ha con sé un cagnolino che mi salta addosso. L'uomo prova a dire qualcosa. Io lo fermo. Gli do un pugno allo stomaco e dei calci sulle gambe. La bicicletta si rovescia. Lui cade. Guardo giù verso di lui — lo riconosco. Riconosco l'uomo che mi ha fatto. Mi chino su di lui. Lo sollevo e lo tengo stretto contro di me tra le braccia. Lo cullo. Sorride debolmente su verso di me. Io sorrido. Lui ride. Io rido. Mi morde forte il dito. Lo lascio cadere a terra. Mi alzo di colpo e corro. La rugiada sull'erba mi bagna i pantaloni, che mi si appiccicano alle gambe. Il sangue sgorga velocemente dalla ferita. Tutto il corpo è appiccicoso. Corro. Mi fermo. Corro. Mi fermo al torrente. Guardo. Mi butto per molti — molti — molti — molti — metri — giù — nella fredda acqua profonda — in basso. L'acqua si colora di rosso. Io mi svuoto di me.

Fin'ora ho parlato, non per caso, dei miei primi quattro anni di lavoro all'Odin Teatret. Sono esperienze della 'pubertà professionale'. Oggi questo tipo di improvvisazioni non è più una parte decisiva della mia esistenza teatrale. Ma è importante averle fatte. Sono basi e motivi per molto di quello che ho realizzato in seguito e di quello che sono diventato. Non si rimane fermi nella propria pubertà, ma non si può passare direttamente dall'infanzia all'età adulta. La pubertà deve essere vissuta; anche la nostra pubertà professionale.

Tutti possono improvvisare. E tutte le improvvisazioni possono essere memorizzate e diventare uno schema fisso di movimenti ripetibili. Sono un materiale che l'attore e il regista hanno in comune

e che essi modellano, adattandolo alle esigenze dello spettacolo. Un regista pieno di inventiva, o un regista che sa quel che vuole, può ricavare qualcosa di produttivo da quasi tutte le improvvisazioni. Ma è fatale non capire — o non prendere in considerazione — il fatto che la *profondità*, nel materiale offerto dagli attori, è importante. Se non lo si capisce, l'attore, con le sue azioni esterne, diventerà un potente narratore della storia che il regista vuole rappresentare, ma non potrà mai renderla più grande.

Non conta da dove l'attore prenda la sua forza, con che cosa egli nutra la sua profondità. Quel che importa è che trovi una strada per andare al di là del guscio.

L'improvvisazione, nel modo in cui ne ho parlato in queste pagine, può essere un mezzo per insegnargli a conoscere e a rispettare molte delle sue forze, sia quelle chiare che quelle oscure. Ma il punto di partenza per un tale lavoro non può mai essere terapeutico. L'obiettivo è un lavoro teatrale: lo spettacolo.

II

Dal mio diario di lavoro:

«... Quando volete volare, è l'aria *sotto* le ali che deve sostenervi, altrimenti sbatterete le ali con la rapidità del colibrì per tenervi su. Il falco cerca l'aria che sale — apre le ali — e si riposa. Si lancia all'attacco, colpisce la preda. La centra senza spezzare foglie e rami tutt'intorno. Taglia l'aria — e uccide. ...».

In principio, all'Odin Teatret, una grande parte del nostro lavoro era dedicata all'allenamento dell'attore. Il training non aveva in genere lo scopo di conquistare i risultati, che più tardi si sarebbero utilizzati nello spettacolo. Aiutava a distruggere i riflessi condizionati dell'attore; a combattere i suoi modelli quotidiani di comportamento; a superare i confini acquisiti. Nello stesso tempo, esso conduceva alla comprensione di regole elementari dell'espressione fisica. Il training è stato a lungo soprattutto tecnico: studio delle diverse tensioni muscolari; ricerca di regole per l'espressività del corpo; conoscenza dei rapporti tra corpo e spazio. Per estendere il

nostro sapere siamo partiti dalla competenza tecnica che già avevamo raggiunto.

Così come un buon meccanico conosce le relazioni tra le diverse parti di un motore, noi conosciamo le combinazioni dei movimenti, le loro reciproche influenze e le loro possibilità d'essere. Come il meccanico, anche noi cerchiamo miglioramenti tecnici, ci ispiriamo alle idee di altri, proviamo nuove combinazioni. Imparare la meccanica per evitare la meccanicità è un paradosso difficile da praticare. Ci avviciniamo spesso a forme meccaniche di lavoro e di pensiero.

Dal mio vecchio diario:

«... Vi sono periodi in cui il training sembra solo routine. E ci si sente vuoti, quando si cerca di trovare materiale per il nuovo spettacolo; *vuoti* in quello che dovrebbe essere il lavoro creativo».

È dura, quando nessuno ti dà compiti precisi e da soli non si riesce a crearli. Abbiamo bisogno di un ostacolo davanti a noi. Può essere un nuovo arduo esercizio, un nuovo principio di allenamento che costringe a rompere con le vecchie abitudini, un compito connesso allo spettacolo che matura l'attore e lo aiuta a mettere in moto la fantasia e la ricerca. In mancanza di questo, si prende spesso a usare la forza muscolare e un generico impegno, quando invece ci vorrebbe precisione.

Precisione non è una parola univoca. Alcuni la intendono come la *consapevole* ed esatta *esecuzione* del movimento e di ogni suo dettaglio. Può anche essere. Per me, essa riguarda innanzitutto la volontà: precisione della volontà, sia nel grande che nel piccolo. Volontà e necessità di ogni movimento, di ogni azione e di tutto il lavoro nella sua interezza.

Nei primi anni, il training consisteva di elementi fissi, di esercizi che avevamo imparato. Molti provenivano dal training plastico che avevano sviluppato Grotowski e i suoi attori. Davamo forma al training con una «motivazione», una giustificazione personale. Erano immagini che uno vedeva davanti a sé, con cui riempiva lo spazio — storie tra cui viveva.

Col tempo questo lavoro cominciò a condizionarci in modo negativo. La maggior parte di noi si riempì lentamente di *cliché* psi-

chici, modi di espressione e motivi che ci rimanevano attaccati nel preparare lo spettacolo. Era avvenuta una banalizzazione interiore o un logorio della nostra fantasia e del nostro mondo emotivo.

Quando ce ne rendemmo conto, scegliemmo la strada opposta. Il training diventò fortemente fisico. La situazione assomigliava a quella di un atleta: una sfida muscolare che deve essere superata, un risultato da migliorare. Era duro. Fu questa peraltro una delle ragioni dell'aggressività e della concorrenza interna che caratterizzano gli attori di *Feraï*². Non credo che questa disciplina ci abbia lasciato grandi esperienze nel campo dell'espressione fisica. Alcuni di noi tuttavia raggiunsero una condizione psichica che ha avuto ed ha valore molto al di là del training. Se uno era riuscito a superare quel periodo, poteva superare qualunque cosa.

In seguito, il training ha trovato punti di partenza e forme diverse. Ma il suo nucleo è stato sempre tecnico: abbiamo cioè cercato forme espressive, non contenuti.

Noi viviamo di continuo nel rischio di un modo meccanico di pensare. E quando vedo il nostro training attuale, mi pare spesso un lavoro che conserva piuttosto di sviluppare. Uno sa come migliorare la meccanica, oppure ritiene che il motore sia sufficientemente buono e non lo cambia. Questo non comporta uno sviluppo negativo. La consapevolezza del problema può costringere a escogitare nuove soluzioni.

Ciò che vi fu di più sorprendente nella storia del training, dipese dagli attori che, malgrado le intenzioni di Eugenio e degli altri compagni, elaborarono visioni e figure impreviste, stimolati dalle loro proprie esigenze. Lavorando contro il gruppo e per se stessi, portarono tutti un poco più avanti.

Per molto tempo, fino a un anno fa, avevo trascurato il training. Avevo spesso cercato di ricominciare, ma per me era terra arida. Niente che mi attraesse o che mi facesse procedere. Senza il

² *Feraï* (1969-1970)

Regia e drammaturgia di Eugenio Barba. Da un testo teatrale di Peter Seberg. Attori: Ulla Alasjärvi, Marisa Gilberti, Juha Häkkinen, Sören Larsson, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Carita Rindell, Torgeir Wethal. Costumi: Jacob Jensen e Iben Nagel Rasmussen. Consigliere letterario: Christian Ludvigsen.

training però, era il disagio. Diventava via via difficile materializzare le proprie idee e le proprie necessità in rapporto al regista e allo spettacolo. Numerose idee nel corso del training si risvegliano e trovano la loro prima forma. Riprendendo, ho cominciato dalla mia fantasia di attore, e ancora da una sfida che mi ha affascinato a lungo: come mantenere tutta l'intensità della *presenza* con il minimo di manifestazione fisica? Questa crea una elementare cornice entro cui svolgere il lavoro, quella mi dà la possibilità di riempire il quadro in modo inatteso. Per il momento lascio scorrere la fantasia su un semplice piano: rappresentazione — illustrazione — imitazione. Non ripudio quello che già so. Voglio solo provare a muovere i miei passi in un nuovo continente. Avvicino in tal modo il training al lavoro dello spettacolo? Ancora non posso dirlo. Se è così, lo faccio in un modo che ricorda gli schizzi dei pittori: dettagli su dettagli vengono gettati sulla carta, ma senza che abbiano in sé una vera importanza. Soltanto quando vengono unificati nella grande superficie del quadro e un'anima li trasforma e dà loro colore, essi ottengono un significato e una forza per gli altri.

Da un vecchio diario di lavoro:

«... Quando si conoscono molti esercizi, il lavoro dovrebbe svilupparsi, con il loro aiuto, in direzioni differenti. Ma questo è quasi impossibile se una grande parte di essi non è eseguita con precisione. Si riesce a compierli perché si ha forza nei muscoli e volontà. Ma non si può ancora *riposare* in essi.

Non danno nessuna libertà».

Per me è stato un grande aiuto capire da dove comincia l'esercizio e qual è la parte del corpo che lo dirige. Quando faccio il ponte, non tendo il corpo all'indietro, ma porto le anche in avanti.

Non basta trovare un elemento conduttore: nella maggior parte degli esercizi c'è un *punto* nevralgico che guida la dinamica principale. In tutti quelli che non sono troppo facili, esistono uno o più punti del corpo che debbono guidare il resto.

Dal mio diario di lavoro:

«... Fai troppo. Quando ti vedo ho spesso l'impressione di sentire uno che, parlando, si interrompe da solo. Non devi avere paura di non fare abbastanza. Stai per esempio sulle punte, quasi trotterelli, non sei ben saldo: prova a mettere il tallone per terra, alzalo il più tardi possibile e al tempo stesso amplia la lunghezza dei tuoi passi. Rendi più netti i punti estremi. Lascia che i piedi disegnino grandi e chiare figure sul pavimento, come in quella disciplina del pattinaggio artistico in cui i pattini devono incidere precisi e nitidi segni prestabiliti nel ghiaccio. Anche le tue mani devono lasciare chiare linee nell'aria. La posizione della testa nell'esercizio è determinante. Segue la direzione dell'esercizio? La interrompe? Ci sono molte possibilità di variazione. Spesso puoi cambiare tutto il training mutando il movimento della testa. In tal modo anche molti problemi di equilibrio possono essere risolti.

Questo tipo di semplici, tecnici compiti e difficoltà, può creare nuovi grandi ambiti di lavoro. E l'immagine esterna di quello che fai cambierà. ...».

Gli occhi

Il training, così come noi lo usiamo, è una situazione solitaria: non c'è un contesto esterno a cui si rapporta. Anche se lavoriamo nella stessa sala con altri, lavoriamo da soli. Tuttavia diciamo che le azioni devono essere dirette con precisione. Usiamo lo spazio: ci dirigiamo contro la parete, su verso il soffitto, verso il soffitto dietro di noi, giù verso il pavimento, verso una parte precisa di noi stessi, eccetera. Del fatto che ogni esercizio dovrebbe contenere almeno due direzioni, parleremo poi.

La testa è uno dei punti 'grafici' estremi del corpo. È uno degli accenti nelle linee che il nostro corpo traccia.

Per abitudine la testa seguirà gli occhi. Certo si può contrastare tale abitudine, ma questo è un altro discorso.

È importante sapere dove si guarda nello spazio. Abbiamo una propensione a guardare in giù, a rendere il mondo intorno a noi il più piccolo e chiuso possibile. Abbassiamo la testa come una visiera. Un piccolo «training da topo» può essere trasformato in un co-

losso se si alza la testa. Gli occhi alzano la testa. Gli occhi tirano dietro di sé la testa.

Guarda in avanti. Questo influenza anche la grandezza delle azioni. Le braccia e le gambe, tutto il corpo hanno così uno spazio più grande a cui riferirsi.

Usiamo inoltre gli occhi per trovare nuovi ritmi: trattenere una parte della stanza con gli occhi — lasciarla andare, ma più tardi, se pure ci si sta muovendo in un'altra direzione.

Guarda lo spazio negli occhi. Prendi tutto il tempo necessario per capire. Un angolo è un angolo. Non devi meditarci sopra — soltanto vedere che un angolo è un angolo. Ci vuole una frazione di secondo, e quel tempo lo si deve usare.

Domina lo spazio con gli occhi. È tutt'intorno a te. Abbraccialo con lo sguardo.

Canzona lo spazio con gli occhi. Lui pensa che guarderai in una certa direzione, ma all'ultimo momento tu lo sorprendi scegliendo un altro posto. Un posto nel quale non pensava di essere visto.

Non si tratta di recitare, solo di guardare.

Gli occhi possono essere 'messi' in diversi luoghi del corpo: sul petto, sui fianchi, sulle ginocchia, dove vuoi. Se ne possono usare anche due paia — uno sulle ginocchia e uno sui gomiti, ad esempio. Ma prima di tutto lascia che essi siano dove sono: nella testa e sul volto.

Ho già detto che ogni movimento contiene almeno due direzioni. Dovrebbe sempre esserci una forza che si oppone all'ordine evidente, automatico e quotidiano.

Ti volti. Invece di farlo in modo unitario, tutto il corpo insieme, comincia dalle spalle. Queste ti conducono a girare; segue il busto, ma le anche fanno resistenza. Preferiscono girarsi nell'altro senso. Quando le due parti si sono opposte al massimo l'una all'altra e ci si ferma in un teso equilibrio, allora lasci andare le anche, quasi controvoglia. Si può far questo piano o rapidamente, con molta o poca tensione. E non è necessario *mostrarlo*: ci si gira semplicemente. Non c'è niente di speciale in ciò; ma dall'esterno questa azione diventa in qualche modo più *visibile*.

Quando cadi, prova a tenerti su. Il punto del corpo che può op-

porsi alla direzione di caduta è il più importante. Le gambe si piegano, si cade in avanti, ma le anche e il busto impiegano tutte le loro forze per non seguirle — vogliono andare in su. Se una parte ci trascina a terra, l'altra lotta per restare in piedi.

Tutte le azioni hanno o dovrebbero avere, incorporata, un'azione contraria.

Veniamo tirati giù verso il buio e su verso la luce nello stesso tempo.

Ciò di cui parliamo sono conoscenze fisiche elementari — abilità.

Sono regole che rendono più semplici e più chiari gli esercizi.

Le regole di cui dicevo hanno dei paralleli nella vita quotidiana.

È raro che si voglia una cosa sola. Stai andando a trovare un amico. Sei contento al pensiero. Contemporaneamente sei attirato verso casa dal film in televisione.

È raro che tu faccia qualcosa senza insieme reagire a qualcosa d'altro. Porti dei mattoni per la tua nuova casa. Ne hai le mani piene. Ti prude la schiena.

È raro che tu provi un sentimento importante, senza insieme registrare dettagli secondari, forse banali. L'odore allettante del pane appena fatto che si mescola alla vista di un incidente mortale.

Tre esempi semplici, ma che hanno tutti un'attiva parola d'attore — parola d'azione — in sé.

La vista di una persona che ami cambia del tutto le tue emozioni, la tensione e il carattere della tua presenza sulla scena, se davvero la vedi con tutti i sensi. Questo cambiamento è importante, ma non mette in moto l'attore come fa invece un atto di volontà: il bisogno di carezzare l'amata sulla guancia col dorso della propria mano. Anche se l'azione non va eseguita, perché non c'è posto per essa nello svolgimento della sequenza drammatica, la volontà nella mano influenza tutto l'atteggiamento dell'attore e la sua presenza fisica ne è alterata.

Ho sempre funzionato male come «attore tecnico»; ho sempre avuto difficoltà a correggere tecnicamente un'azione. Le conse-

guenze sono state molte ore di lavoro duro e poco positivo. Non funziona dirmi: «I dieci passi che fai sono senza energia. Prova a mettere un po' di tensione nelle anche e al tempo stesso lasciati tirare dalla spalla destra. Il tuo modo di camminare deve continuare a essere 'normale', ma voglio vedere anche le due tensioni». Io mi blocco. So che questo tipo di lavoro può dare buoni risultati. La maggior parte del nostro primo spettacolo, *Ornitofilene*³, era costruita in tal modo e mi ha dato una competenza che mi accompagna sempre.

Altre esperienze, più tarde, di pure cose vissute, si sono così profondamente radicate in me, da impedirmi una collaborazione soltanto formale ed esterna. Se alcuni cambiamenti tecnici sono necessari alla drammaturgia del regista — Eugenio — egli li esige, poiché a lui le difficoltà appaiono minori. Quindi dice: «I dieci passi che fai sono fiacchi. Vedi di metterci qualcosa». Non è impossibile che ottenga, dopo un po', un risultato accettabile. Sono lento e devo fare le cose con la logica mia. Per questo io spesso sono un collaboratore inopportuno.

In una scena di *Ceneri di Brecht*⁴, costruita su frammenti e associazioni da diversi spettacoli brechtiani, v'è un punto in cui, nelle vesti del «regista Brecht», rivolgo a Tage e Roberta (Mackie Messer e Polly Peachum) il segno d'avvio per un'azione. Poi mi giro verso Julia (Jeanne D'Arc), che sta all'altra estremità del locale, e le indico quando deve intervenire nello 'spettacolo'. Si tratta in tutto di pochi passi da parte mia, mentre l'intera attenzione della scena è concentrata su Tage e Roberta.

Questi passi diventarono un incubo. Prima camminai semplicemente. Dopo un certo tempo Eugenio intervenne e cominciò a ela-

³ *Ornitofilene* (1965-1966).

Adattamento e regia di Eugenio Barba. Dal testo teatrale *Fugleelskerne* (Gli amici degli uccelli) di Jens Bjørneboe. Attori: Anne Trine Grimnes, Else Marie Laukvik, Tor Sannum, Torgeir Wethal.

⁴ *Brechts Aske* (Ceneri di Brecht. 1ª versione: 1980-1982; 2ª versione: 1982-1984).

Scenario e regia di Eugenio Barba. Attori: Roberta Carreri, Toni Cois, Tage Larsen, Francis Pardeilhan, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Ulrik Skeel, Julia Varley, Torgeir Wethal (alla prima versione prese parte anche l'attore Torben Bjelke).

borarli. Non riuscii più ad andare avanti. Li lasciammo stare com'erano.

Un giorno feci un'improvvisazione. Stavamo cercando materiale per un'altra scena. In questa c'era un passaggio in cui io andavo da un luogo a un altro. Lo togliemmo da lì per inserirlo nello spettacolo, al posto di quei passi non risolti: cammino, le braccia un poco all'indietro, l'indice e il pollice di entrambe le mani l'uno contro l'altro, il busto è piegato un poco in avanti.

Bene, il movimento è preso da un'improvvisazione, dunque so perché lo compio. Dovrei essere soddisfatto. Ma nel lavoro per uno spettacolo esiste ancora un altro aspetto: occorre motivare tutte le proprie azioni. Il mio doveva essere *un atteggiamento consapevole nei confronti della storia e del mio posto in essa*. Il contesto è forte. I miei segni sono piccoli. Sono illeggibili. Ma devono esserci.

Il frammento andava dunque compreso, pur se spostato su un altro piano. Che cos'è questo gesto, che ricorda un uomo che trasporta con sé qualcosa? È il regista, che trascina l'attenzione dell'attore e raccoglie una scena per attaccarla a un'altra o farla crescere in un'altra. Per lo spettatore questo è invisibile; ma il problema non è farlo capire allo spettatore. Tutto questo deve aiutare me a camminare in un modo che non sia «fiacco». Alla fine ero soddisfatto e, presumibilmente, lo era anche Eugenio. Ci volle un anno per questo «passaggio tecnico». «Vai laggiù e fai segno a Julia» diventò un'azione.

«Passaggio tecnico». Molto del ruolo mio e di Tage in *Ceneri di Brecht* è costruito a partire dalle necessità dell'intreccio. Noi portiamo lo spettatore nella vicenda: siamo narratori, lo scheletro drammatico. Durante le prove, eravamo perciò spesso esposti a osservazioni del tipo: «Ora devi andare là e fare così e così». Infine Tage si arrabbiò: «Andare là? Perché? Come? Non capisco affatto perché. Tutta la mia logica personale sta cadendo in pezzi». «Ma santo cielo! — disse Eugenio — è solo un passaggio tecnico!». «Passaggio tecnico? — rispose Tage — Sai cos'è questo? Eh? È un passaggio tecnico tra due passaggi tecnici. Ecco cos'è!».

In relazione al training, non ho niente contro una problematica e un linguaggio tecnici. In queste pagine ho usato di volta in volta

alcuni verbi transitivi, che presuppongono un oggetto posto *al di là* del soggetto agente. Ho detto: tirare, spingere, tenere fermo, fare resistenza contro ...

Gravità. Resistenza. Resistenza. Resistenza.

Un motivo essenziale, per cui si dà l'impressione di essere caotici e disorganizzati nel lavoro, è che non si conosce abbastanza il *vuoto di resistenza*. Ci deve essere sempre una forza o una massa fuori di noi: qualcosa che ci tira, qualcosa che devi tagliare.

Molti hanno provato a spingere un'automobile per metterla in moto; ho provato a trascinare qualcosa con una fune, ho provato a camminare con l'acqua fino al collo, ho provato ad andare nella sabbia morbida in cui affondano i piedi, ho provato a tagliare un formaggio, ho provato a correre contro vento. In tutti questi compiti quotidiani la nostra forza e la nostra gravità hanno *una* direzione. La resistenza è fuori di noi. L'attore deve essere in grado di creare l'illusione di un movimento che vada contro un peso o una resistenza variabili, anche se non illustra l'opposizione a qualcosa di invisibile, come nell'aneddotica della pantomima classica. Sia il mimo che la pantomima conoscono peraltro le regole di questa dualità: questo conflitto muscolare nel compimento dell'azione. L'attore che ha imparato e assorbito tutto questo, può facilmente render viva la sua parte sulla scena.

...

III

Sono vent'anni che lavoro con lo stesso regista. Da quando cominciammo, nel 1964, Eugenio ha diretto tutti gli spettacoli dell'Odin Teatret. Contemporaneamente si è preso cura dell'educazione dei nostri nuovi attori. Spesso anche il lavoro su un nuovo spettacolo è stato una parte importante del periodo educativo. Per questo è difficile, all'Odin, separare il regista dal pedagogo.

Molti gruppi di teatro si trovano oggi nella medesima situazione: così non separerò, nelle pagine che seguono, le due funzioni. Se scriverò «regista», intenderò anche «pedagogo».

Quando viaggiamo in tournée, succede spesso che altri gruppi di teatro ci invitino a vedere il loro lavoro, cioè l'allenamento, le prove

o uno spettacolo. Nel corso degli anni ho talvolta commentato, nel mio diario, quel che essi presentavano.

Dal mio diario di lavoro:

«Bergen, 3.3.19..

Oggi ho veduto il lavoro di un nuovo gruppo. Alcuni di loro hanno lavorato insieme per un paio d'anni, altri sono arrivati pochi mesi fa. E uno ha cominciato oggi. È quello che mi ha affascinato di più.

Era una fase di allenamento:

Il nuovo comincia a correre. Corre e corre. D'accordo, corre soltanto. Corre. Forse non sa cosa deve fare. Ma sa che deve e può fare fino in fondo quella cosa senza senso che ha incominciato. Ora che gli manca una base, un inizio di articolazione, ha ragione lui.

Per cominciare, ci si butti dentro come si vuole — la forma non è decisiva. Si può correre e correre — dare colpi nel vuoto — per cominciare. Va bene lo stesso, anche se quello che vien fuori è solo un grido rauco — perché vuol dire: non sono morto — esisto — esisto anch'io. Dopo si possono trovare tutti i segni della vita, ma prima di tutto si deve mostrare a se stessi *la voglia di vivere*. Si deve averlo mostrato a se stessi con tanta forza da poterlo credere.

Se da lui col tempo si svilupperà un attore, non lo so: dipende in gran parte da come il regista lo saprà incontrare. Le difficoltà che gli si porranno davanti, deriveranno dall'incontro con quello che il regista vorrà raggiungere, con la sua conoscenza tecnica e con ciò che egli sarà in grado di *vedere*. I compiti non devono essere troppo vaghi. Questo può andar bene per un attore di grande esperienza, uno che sappia afferrare le 'parole senza senso' e dar loro forma. L'arsenale fisico del nuovo attore deve essere invece costruito con chiarezza dalla base.

L'attore ha bisogno di un occhio che lo guardi. Ha bisogno di una persona a cui indirizzare i propri segnali. Una persona che può riceverli e rispondere loro. Ha bisogno di fiducia: ciò che non vuol dire mancanza di opposizione.

I compiti che il regista gli dà durante il training possono essere tecnici, semplici: — In quell'esercizio devi tendere il collo del piede. — In quella catena di esercizi devi rilassare le spalle. (Due frasi che Eugenio mi ha ripetute per anni).

L'attore scala la sua montagna un pezzetto al giorno e deve essere aiutato. Se non hai tempo e forza per aiutarlo, lascialo combattere da solo. Ma non coprire il monte di vetri: è già ripido e difficile così com'è. Il regista copre il pendio di vetri, quando dà generiche istruzioni sul training senza aver compreso a quale stadio l'attore si trovi.

Il training non deve diventare una costante situazione di sconfitta per il nuovo attore. Dovrebbe contenere piccole vittorie ogni giorno — per lo meno a periodi.

Il training è solo una parte del lavoro. Come si fa a evitare che dopo un breve tempo i nuovi attori diventino 'vecchi' e non capiscano più che cosa sia quel che stanno facendo?

Quella forza e quel sogno che hanno in loro, ma che spesso non riescono a definire, vogliono essere nutriti. Non è *solo* l'impegno nel lavoro che deve essere loro richiesto. Non è solo la volontà di procurarsi gli strumenti espressivi che va coltivata e pretesa. C'è qualcosa d'altro. Qualcosa di più importante da dar loro insieme. Il carattere di questo 'qualcosa' è ciò di cui sarà fatta e quel che in futuro costituirà l'indole del suo teatro. Se lui ce la farà».

Avevano una pausa ogni tre quarti d'ora. La percezione del tempo cambia da una persona all'altra. I punti massimi della nostra forza e la nostra soglia di stanchezza sono situati, per ciascuno, in momenti diversi dell'arco temporale. Non possiamo procedere con l'orologio. E soprattutto non è possibile guidare un lavoro con l'orologio. Il regista deve allenarsi a capire il tempo di ognuno, per poterlo aiutare a superare i propri limiti.

C'è una terra fertile dall'altra parte dei confini della nostra stanchezza. Ma è difficile da vedere se ci si va da soli. I più si addormentano lungo la strada.

Un'attrice che era nel gruppo da un paio di mesi, aveva grandi problemi.

«Durante il training si ferma continuamente. Se c'è una cosa che non riesce a fare, ci vuole molto tempo prima che provi di nuovo.

Probabilmente è solo occupata a pensare quant'è pesante questo lavoro. Oppure pensa: questo in ogni caso non è teatro. È difficile per lei sul piano fisico, perciò prova forse, in tal modo, a superare la propria avversione, sia fisica che psichica.

Adesso non ha alcuna importanza quale sia il problema — non va avanti. Si allontana sempre di più dalla possibilità di fare qualcosa. Si ferma e resta a guardare gli altri; infine si sdraia sul pavimento. Per ragioni di economia professionale non posso lasciarla fare mentre gli altri continuano il loro impegno. O assume un atteggiamento attivo, provando a leggere negli altri le proprie difficoltà, oppure loro devono riuscire a coinvolgerla nuovamente. Provare con la respirazione artificiale. Lasciare che uno degli altri la guidi tutto il tempo: lei dovrà ripetere quello che lui farà. Se questo è impossibile per causa sua o di altri, dovranno allora pregarla di lasciare il gruppo, perché lei con la sua presenza lo impoverisce. E loro non sono ancora abbastanza forti.

Dopo l'allenamento ho anche assistito a un incontro in cui discutevano il loro lavoro. Questo ha rafforzato l'impressione che già mi ero fatta.

La visione di un attore, in un gruppo è messa allo scoperto e tutti la possono percepire. Ma si deve essere curiosi di conoscere le visioni degli altri. Spesso devi usare molte delle tue forze per aiutarle a manifestarsi. Nello stesso tempo in cui lavori — combatti — per te stesso, prova a capire e a sentire il bisogno degli altri. Non è il tuo 'ruolo' nel gruppo che conta. La 'battaglia per piazzarti bene' non è una motivazione sufficiente per diventare produttivo».

Devo ammettere che non credevo sarebbero sopravvissuti come gruppo. Ho sbagliato. Oggi, molti anni dopo, sono forti e il 'nuovo' è il loro miglior attore.

Il giorno successivo vidi una prova dello spettacolo cui stavano lavorando. Era molto lontano dall'essere finito, ma mi mostrarono i materiali che avevano preparato.

Dal mio diario di lavoro:

«Bergen, 4.3.19..

Un regista riunisce gli attori per commentare ciò che hanno fatto. Tutto quello che dice, deve saperlo, viene ascoltato. Ascoltato da ciascuno. Fa un'osservazione generale su una scena troppo 'dura', ma non precisa quello che vuol dire; tutti coloro che partecipano alla scena, proveranno poi a cambiare qualcosa. Alla prova successiva, quella scena andrà senz'altro in pezzi. Forse perché essa è troppo 'dura'? E non semplicemente perché Giulietta *vuole far troppo* con la voce invece di agire e reagire e Romeo, a metà dell'azione, pasticcia con un piede senza motivo?

Il regista aspetti a commentare fino a quando non ha capito, oppure cominci a lavorare sulla scena per capire. Non faccia mai commenti generici. Tutti li interpretano e cercano di utilizzarli a modo loro».

Mentre elaboravano una scena, il regista divenne impaziente: pensava che l'attore fosse troppo lento nel seguirlo. Prese dunque a mostrare quello che voleva dire.

Evitalo. Evitalo. Se è possibile evitalo. In questi casi, il regista diventa comico agli occhi degli attori. Per lo più non ha la loro esperienza fisica. E anche se per una volta riesce a motivare l'azione più di quanto loro non possano, il suo corpo, disobbediente, non esegue le sue intenzioni. In effetti, il risultato raggiunto non è diverso da quello, erroneo, dell'attore. Se però essi hanno lavorato a lungo insieme e si conoscono bene, l'attore saprà capire, nonostante l'imperfetta esecuzione dell'esempio, che cosa il regista voglia da lui e saprà usar questo per procedere autonomamente. Ma un giovane attore prende quasi sempre il regista alla lettera. Impara e ripete il movimento mostratogli, che non sarà dunque mai suo.

Il regista può invece influenzare e convincere l'attore con la sua presenza: l'atteggiamento fisico, il ritmo e la forza delle parole.

Il lavoro per uno spettacolo dovrebbe portare il regista e gli attori in una *terra nuova*, sia dal punto di vista professionale che da quello umano. Ammesso che la distinzione sia possibile.

Quando, molto tempo dopo uno spettacolo, rivedo i medesimi attori in una nuova rappresentazione e non li trovo sviluppati, sono

costretto a chiedere: — Sanno il regista e gli attori perché fanno questo spettacolo? È necessario? Necessario per loro stessi? ...».

Come conclusione di un lungo e duro periodo di lavoro, facemmo la prova generale, davanti al pubblico, di un nuovo spettacolo. Normalmente Eugenio commenta molti dettagli dopo la prova, ma dopo questa disse soltanto: «Non ho molto da dire oggi. Si è sollevato. Per la prima volta è salito. Ora il resto sta a voi. Tenetelo in aria». Un'eccezione. Un commento essenziale che ci fece piacere. Un'eccezione.

Il regista non dovrebbe parlare, in termini generali, neppure a un singolo attore, ma indicargli dei dettagli, non necessariamente tecnici, che definiscano esattamente l'azione. Non dica: «Quello che fai è troppo caotico». Bisogna dire *dove* è caotico, o meglio, *dove non lo è*. Dire che cos'è che dà l'effetto di essere caotico. L'attore in quel momento non sa quale sia il risultato di ciò che ha fatto.

Il buon regista comprende il *tempo* dell'attore, dove si trovi rispetto allo sviluppo dello spettacolo. Quando l'attore ha capito che un problema già affrontato non è ancora risolto e il regista lo sa, non è necessario che questi ne parli — irrita soltanto. Certamente deve assicurarsi che l'attore non abbia dimenticato il problema, ma senza ripetere 'la vecchia lezione', a meno che non gli sia venuta una nuova idea per risolverlo. Una prova non deve essere trasformata in una lezione. Quando un regista, dopo aver corretto l'attore, dice: «Ma un attore deve sapere che ...», e poi parla a lungo di molte regole fondamentali, gli attori ascoltano e cercano per tutto il tempo di adattare quello che lui dice all'una o all'altra cosa che hanno fatta nello spettacolo. Si devono distinguere le situazioni. Ad esempio, rimandare a un altro momento un seminario interno sul problema. Dopo una prova, il compito del regista sarà quello di rispondere agli attori, concretamente, su ciò che hanno fatto — e non scodellar loro una lezione. All'inizio di un periodo di prova, quando vanno trovate nuove tracce e tutto può ancora accadere, non sarà invece inutile un'esposizione, per così dire, filosofica.

...

IV

«Santo cielo — disse mia madre — è uno straniero, italiano o qualcosa di simile. Cerca di essere prudente».

Alcuni mesi prima non avevo superato l'esame di ammissione alla Scuola di Teatro Nazionale a Oslo. «Riprova tra un anno» avevano detto. Per fare qualcosa, avevo trovato lavoro come fattorino in una ditta di trasporti marittimi. Fortunatamente, proprio il giorno prima di iniziare il nuovo lavoro, ottenni una parte in un film.

Per otto anni, da quando ne avevo nove, avevo fatto la spola tra il Teatro di Oslo, dove mi venivano date alcune partecine da bambino, e i teatri dilettanti, dove recitavo e mettevo in scena spettacoli. Negli ultimi tempi avevo lavorato presso il vecchio studio cinematografico fuori città. Frattanto dovevo anche curare la scuola.

I miei genitori rinunciarono a opporsi al mio interesse per il teatro quando avevo undici o dodici anni, e mi appoggiarono col loro silenzio. Erano abituati a vedermi andare e venire in tutte le ore del giorno — e abituati al fatto che ritornavo sempre.

Ma adesso mia madre era nervosa: «Straniero, italiano o qualcosa di simile».

E straniero lo era senza dubbio; al telefono il suo claudicante norvegese non lasciava dubbi: «Buon giorno, mi chiamo Barba. Ho parlato con quel Trummel. Dobbiamo incontrarci».

«Per far che?».

«Teatro, naturalmente».

«Quel Trummel» era Erik Trummel, un uomo già anziano, emigrato dalla Germania in Norvegia negli anni Venti, con il quale avevo lavorato stabilmente dai miei nove anni. Dirigevo il teatro dilettante della scuola, ma non era maestro. Quando cambiai scuola, continuai a lavorare con lui. Insieme organizzavamo corsi di teatro; nel mio tempo libero lo aiutavo a redigere la rivista di teatro della quale si occupava; e con me poteva infine sfogarsi, quando la discussione intorno al teatro nella scuola si muoveva sempre più in direzioni didattiche, quando i campi della fantasia e dell'avventura venivano ridotti ancora. Quale significato lui abbia realmente avuto

per la mia formazione, l'ho capito solo molti anni dopo. Allora lo chiamai 'il mio Vecchio maestro'.

«Ah, bene. Dove possiamo incontrarci? Come faccio a trovarti?»
Un ristorante che conoscevamo tutti e due.
«Sono scuro di carnagione e leggo il giornale *Dagbladet*».

Straniero. Scuro. Mia madre era sempre più inquieta.

...

Il teatro era gli attori che si muovevano in un abbigliamento da tutti i giorni e dicevano battute divertenti.

Il teatro era gli attori che indossavano costumi d'epoca e dicevano battute tragiche.

Il teatro era trascorrere momenti piacevoli nei camerini degli attori: si giocava a carte e si raccontavano barzellette, mentre si aspettava di tornare in scena.

Il teatro era la tensione al pensiero se ci sarebbe stato anche questa volta l'applauso finale.

Ma ... l'ometto in giacca correttamente completata da una cravatta, aveva messo via *Dagbladet* e sparso le più strane fotografie sul tavolo.

Fumava sigarette che si preparava da solo e questo non era tanto strano, quasi norvegese. Le fotografie invece erano strane:

primo piano di due persone che spalancano gli occhi con l'aiuto delle dita;

una donna che fa delle orribili boccacce;

un uomo drappeggiato di bianco sopra un tavolo e su un piede solo;

un uomo sdraiato sul pavimento con le gambe aperte per aria mentre un altro ci vola attraverso;

due uomini che si battono con dei bastoni.

«Questi sono gli attori del Teatrolaboratorio di Grotowski, dove ho studiato negli ultimi anni.

Guarda. Faust è su una gamba sola, molto fuori dal suo equilibrio abituale, mentre recita il suo lungo monologo. Gli spettatori sono seduti attorno al tavolo che funge da palcoscenico. Gli attori sono preparati attraverso un lungo allenamento. Gli esercizi del viso li hanno presi dai danzatori indiani Kathakali.

Praticano la biomeccanica, che è una specie di acrobatica. Gli attori devono saper volare. Lavorano con un allenamento fisico, plastico, vocale; ma quando incominciano uno spettacolo, la psicotecnica è la parte più importante».

Follia, pura e semplice follia, ma interessante — soprattutto raccontato in modo interessante. Un tavolo come palcoscenico!

Nessuno di quelli che conoscevo aveva visto del teatro senza palcoscenico. E poi attori che volavano! e psicotecnica!?

Mentre parlavamo il suo viso cambiava continuamente dal più affascinante sorriso che gli scopriva tutti i denti, a una concentrazione che gli faceva aggrottare la fronte quasi fosse in collera.

Lui voleva raccogliere gente intorno a sé e fondare un gruppo teatrale che avrebbe dovuto lavorare secondo gli stessi principi. Volevo esserci anch'io per un periodo di prova e vedere di che si trattava?

Penso di non aver capito niente. Niente, se non che si trattava di teatro.

Che io *volevo* fare teatro, era una delle poche cose completamente chiare per me. C'era ancora un anno prima che potessi tentare di nuovo alla Scuola di Teatro. Un anno che in ogni caso non doveva essere sprecato in un ufficio di trasporti marittimi. Avevo un accordo per tre particine di film, ma mi sarebbe senz'altro rimasto del tempo.

Furono il fervore, la tensione nervosa, la decisione a contagiare, ad affascinare, ad attirare.

«Tra qualche giorno farò una riunione con quelli che sono interessati. Ci sarai?».

Diciassette anni. Tempo per provare ancora molte cose.

«Sì».

Il nervosismo di mia madre era giustificato.

...

Eugenio aveva studiato all'Università in Norvegia prima di andare in Polonia, e uno dei suoi professori gli aveva messo a disposizione un locale alla facoltà di lingue indo-iraniche.

Al tavolo erano seduti Barba e un altro che tutti conoscevamo di vista. Lo scrittore, il critico della società o lo 'scrivano di protocolli', come lui stesso si denominò più tardi. Famoso, in alcuni circoli famigerato: uno dei più importanti scrittori norvegesi in quel momento — Jens Bjørneboe.

Non so se fosse la capacità di Eugenio di usare argomenti indiretti a convincere per vie indirette; se avesse adoprato il suo senso strategico o se avesse conquistato Bjørneboe per 'ragioni di lavoro'.

A Barba tremava la mano mentre si accendeva la sigaretta. Attorno a un grande tavolo erano seduti quattordici o quindici ragazzi. Io ero il più giovane. I partecipanti erano stati scelti in modo piuttosto casuale. Alcuni Barba li conosceva già da prima; con alcuni aveva soltanto parlato e altri li incontrava allora per la prima volta. Ma tutti avevano un qualche rapporto con il teatro. Guardammo attraverso il buco della serratura un modo di lavoro e una vita che ci erano sconosciuti. Chi voleva entrare? Cosa c'era veramente lì dentro? Era questo ciò di cui si trattava e che egli provava a spiegarci? Non lo ricordo. Non riesco a ricordare niente di quello che fu detto, a parte il fatto che Bjørneboe aveva accettato di scrivere il testo del primo spettacolo del gruppo e che Barba voleva trovare un locale dove avremmo potuto lavorare. Non sapevamo niente di quello che sarebbe avvenuto (concretamente) dopo questa riunione. Ma lui era riuscito a risvegliare la curiosità nella maggior parte di noi. Curiosità e desiderio di avventura.

...

Passò quasi un mese senza che avessimo notizie. Finalmente un giorno Barba trovò un locale e ce lo comunicò: avremmo potuto cominciare a lavorare presso la scuola di Halling. La stanza era piccola, circa 50 mq, all'ultimo piano del vecchio edificio. La scala era molto lunga. Nei mesi seguenti arrivammo a detestarla e maledirla. Era il grande ostacolo che andava superato prima di iniziare col lavoro quotidiano. I nostri corpi dovevano, erano pieni di fitte e non potevamo nemmeno muoverli dopo l'inusuale attività fisica. La via per arrivare all'ultimo piano era lunga e ripida.

Questo accadeva nel settembre del 1964. Si lavorava la sera,

dalle cinque alle dieci, dopo che avevamo finito di guadagnarci il pane durante la giornata. Nel corso di poche settimane il grande gruppo si era ristretto a cinque persone. Cinque che dissero di voler continuare. Il primo ottobre fu fondato il teatro; pagammo per la prima volta le venti corone (3.000 lire) che venivano richieste ogni settimana per l'affitto. Io diventai il cassiere.

...

Avevamo presentato *Ornitofilene* poche volte prima dell'estate. Prendemmo un periodo di vacanze. Quindi, la seconda stagione doveva avviarsi. Torill non tornò. Aveva scelto di tentare di nuovo con la Scuola di Teatro, ed era stata accettata.

Dovemmo rifare lo spettacolo. Un lungo lavoro ci attendeva e ora per l'intera giornata. Non avevamo alcuna possibilità di guadagno.

...

Il suono della grande porta di ferro che si chiude in un punto lontano, rimbomba nei massicci corridoi simili a tetre gallerie.

«Siedi. Resta seduto».

Dei passi risuonano sul pavimento cementato.

«Resta seduto, ho detto». Il grido viene ripetuto dall'eco.

I passi continuano.

Lo sgabuzzino nel quale mi trovo è fatto di legno grezzo e non isolato. Ho un pesante cappotto nero addosso. È umido, al mattino è coperto da un sottile strato di muffa.

La prova è finita per oggi. La nuova versione di *Ornitofilene* è quasi pronta. Gli altri se ne sono andati. Io sto nel guardaroba e aspetto Tor, che ammaestra un cane in uno dei corridoi laterali. È difficile riuscire a far sedere il cane. Tor ammaestra cani da molto tempo, per hobby. Ora lo fa per raccogliere un po' di soldi e darli al teatro, così noi possiamo pagare l'uso di una piccola parte di questo enorme rifugio antiatomico, sotto uno dei parchi di Oslo. Ci sono 10-13 gradi qui dentro. Fuori è piena estate.

«350 corone per rappresentazione (50.000 lire), più vitto e alloggio». L'offerta era buona. Avevamo bisogno di soldi, e la tournée poteva essere estesa. Barba era partito per Oslo, dove avrebbe discusso la sua tesi di laurea. Per la prima volta 'da soli' in viaggio. Eravamo a Copenhagen e io mi trovavo in un dilemma: la sala che ci avevano offerta era troppo piccola e non rispondeva alle nostre esigenze. D'altra parte avrebbero pagato un 'prezzo fisso'.

Ero il cassiere. Dissi di sì.

La cassa militare di metallo, 30 × 150 cm, che aveva seguito il padre di Eugenio in Africa durante la Seconda guerra mondiale, conteneva tutti gli accessori. Una piccola valigia presa in prestito a mia madre conteneva tutti i costumi. Non prendevano molto posto nello scompartimento. Il treno ci portò a Holbaek, cinquanta chilometri da Copenhagen.

Dopo lo spettacolo avevo della vernice bianca sotto le scarpe: il soffitto era basso nella sala della Højskole d'arte e la nostra acrobatica andava ben alto. Gli allievi della scuola vollero suonare per noi. Erano riuniti in un'altra sala; i corridoi erano vuoti quando uscimmo dopo esserci tolti i costumi. Quasi vuoti. Sul pianerottolo della scala era seduta una ragazza con un viso stretto e lunghi capelli castano scuro. Guardava diritto davanti a sé. Scesi le scale. A metà, scendendo, guardai in su verso di lei. Abbassò in fretta gli occhi. Più tardi salii di nuovo. Era ancora lì. Sedeva e guardava nel vuoto.

Un anno dopo ci eravamo trasferiti a Holstebro. Ero andato a trovare Else Marie nella sua stanza d'affitto, quando suonò il campanello. L'essere timido del pianerottolo entrò. Iben era arrivata all'Odin Teatret.

Bisogna aver visto la morte in faccia per decidersi alla vita.

...

Non gli era piaciuto il nostro primo spettacolo. Per lui era troppo diretto. Il tipo di critica sociale che faceva Bjørneboe non gli andava bene.

Non ci eravamo visti da otto, nove anni quando andammo a Oslo con *Min Fars Hus* (*La casa del padre*)⁵. Lo invitai alla rappresenta-

⁵ *Min Fars Hus* (La casa del padre. 1972-1974)

Scenario e regia di Eugenio Barba. Dedicato a Fëdor Dostoevskij. Attori: Jens Christensen,

zione e lui venne. Questo era un mondo, e un modo di presentare le cose, che lui apprezzava. Invitò Iben e me a casa sua.

La piccola casa in cui Trummler viveva era a qualche chilometro da Oslo, sul bordo di un bosco. Era la prima casa del paese. Le piccole stanze erano buie, piene di libri, carte, quadri, cuscini e con un piccolo pianoforte. Nel giardino crescevano erbe aromatiche e piante medicinali. Era una cosa insolita alle nostre latitudini. Ora il giardino era coperto di neve. Ero stato là molte volte da bambino e da ragazzo. Il rivedere la casa mi fece tornare in mente sua moglie, che gli dava da portare misture o infusi curativi se qualcuno nel gruppo di teatro o a scuola era malato.

Adesso se ne stava più che altro per conto suo. La pedagogia 'terra-terra' aveva vinto. Non so se fosse amareggiato. Ma c'era ancora dell'ira in lui. Gli argomenti contro lo stile e le forme privi di fantasia e uni-dimensionali che erano subentrati, lampeggiavano nell'aria.

Lo sfogo gli fece bene. Quando la tempesta si fu placata ci avvicinammo piano a quella parte del passato che avevamo in comune. Guardammo le vecchie fotografie, parlammo di quelli che erano stati con noi. Sapeva qualcosa della maggior parte di loro, anche se da allora erano passati venti anni. In ogni caso quattro di noi che si riunivano intorno a lui da bambini, esercitavano un'attività creativa: uno come scrittore, uno come musicista e due come attori. Nessuno di noi aveva seguito le vie della stabilità. Il nostro gruppo era soltanto uno dei molti che aveva guidato.

Iben chiese che generi di spettacoli noi avessimo fatto. Il Vecchio sorrise. E io sorrisi. Egli si mise al pianoforte. Prese la parte superiore del grande mucchio di carta che c'era sopra, aprì lo spartito e si piegò miope su di esso. Il mignolo destro teso. Il grande anello quadrato con la pietra rosso sangue sopra, aprì uno squarcio nel velo che coprì i ricordi.

Per molte ore suonò — cantò — rise — canterellò — recitò e borbottò tutti i nostri spettacoli. Come sempre quando era al pianoforte, teneva la lingua tra i denti e il labbro inferiore. Questo è uno dei pochi dettagli che mi rammentavo e che ho usato consape-

Ragnar Christiansen, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Ulrik Skeel, Torgeir Wethal.

volmente in uno spettacolo. Nella scena finale della prima versione di *Ceneri di Brecht* faccio la stessa cosa mentre guardo, strizzando gli occhi come un miope, «il tempo nuovo». Avevo rubato questo al coerente, saggio, vecchio emigrante. Da lui che era partito profugo intorno al 1926 e non era più tornato indietro. Anche se la sua lingua era sempre rimasta 'indietro', tedesca nella sua costruzione, quando era stanco.

Il suo viso si muoveva di continuo. Recitava tutti i ruoli. Le braccia disegnavano grandi, morbidi cerchi nell'aria, lasciando i segni delle figure di fiaba che avevano riempito la mia infanzia. Figure prese dal grande danese H.C. Andersen, dalle fiabe norvegesi e da Shakespeare.

Avevo recitato da bambino il ruolo di re Teseo con un naso di gesso, la barba e una corona di alloro dorato. Altre figure le aveva create lui stesso da vecchie leggende, il cavaliere Gawan ad esempio. Ma allora ero già arrivato ad Albee e alla sua *Zoo story*. Trummler distingueva nettamente tra le età di recitazione: fanciullezza, adolescenza, età adulta — tre diversi gradi di consapevolezza, diversi bisogni e forme di espressione.

«Adesso riesco a capire meglio» disse Iben più tardi.

Anch'io. Questa parte della mia storia non l'avevo apprezzata prima. Mi era stato chiesto spesso perché avessi seguito Eugenio all'inizio, dato che avevo un futuro nel 'vero' teatro. Avevo trovato molte risposte: risposte che soddisfacevano chi chiedeva, ma non me. Tutto ciò che era attività fisica, non solo mi era estraneo, ma lo detestavo. Mi ci vollero due anni per imparare alcuni esercizi del training, per esempio stare sulla testa. Questo è forse il mio più grande punto di forza come pedagogo, oggi. Non ci sono molti ostacoli fisici negli allievi che io non possa riconoscere. Io stesso ho combattuto a lungo per superarli. Il mio corpo era così rigido e secco che con facilità poteva essere spezzato in due e usato come legna per un fuoco. Non sarei mai riuscito a superare il periodo iniziale all'Odin Teatret se non fossi stato della prima generazione. Nessun insegnante avrebbe avuto la forza e la pazienza sufficienti a condurmi attraverso questo primo periodo. Ma nessuno di noi che abbiamo cominciato nel 1964 aveva abilità fisiche particolari. Avevamo — o ci fu imposta — una volontà. Perché accettai questa esigenza: devi volerlo tu stesso, e mostrarlo? Presumibilmente perché

c'era un altro lavoro accanto all'impossibile sforzo muscolare. Ogni giorno era diviso in due. Dopo l'allenamento fisico in cui ogni disciplina veniva diretta da ciascuno di noi secondo le nostre modeste possibilità, Eugenio dirigeva il training della voce. Poi passavamo al lavoro con gli studi. 'Gli studi' erano semplici esercizi di recitazione. Piccoli frammenti costruiti, ciascuno, insieme con Eugenio. Potevano anche essere scene, aneddoti a cui tutti partecipavano. Ogni giorno entravamo *anche* nel mondo dell'attore, della fantasia e del ricordo. Cioè: questo è il punto di partenza — *tu cos'hai* — cosa possiamo trovare insieme — quale forma gli possiamo dare?

O forse era la luce negli occhi di Eugenio, che non era sogno ma necessità, che riconoscevo.

L'esigenza di essere coerenti in una situazione di lavoro non mi era poi nemmeno estranea. Ho una vecchia lettera di Trummler. Era in viaggio e mi pregava di riunire di nuovo il gruppo per il suo ritorno, ma «... 1°. Non possiamo accettare che le ragazze lavorino a maglia durante le prove: appartiene alla vita quotidiana (non siamo mica un circolo di casalinghe). 2°. Va bene che vengano a mostrarmi un bel costume dopo l'altro, ma devono capire che c'è anche una coerenza delle conseguenze sceniche e che devono esporsi a critica. Spiegaglielo. 3°. Cosa ce ne facciamo di tutte queste esclamazioni negative, improduttive 'No, ah, non so' circa i testi che scegliamo? Se vogliono qualcosa d'altro, pregali di fare proposte concrete. Incontriamoci e lavoriamo! 4°. Non puoi fare in modo che quello che recita la parte del poliziotto arrivi per tempo? Perché dobbiamo sempre stare ad aspettare lui?...».

No, in apparenza quello che Eugenio pretendeva non era così insolito, anche se la situazione e la forma erano naturalmente diverse: Trummler si occupava di antroposofia, Eugenio aveva avuto da ragazzo una educazione militare.

Ho l'abitudine di dormire prima di recitare uno spettacolo. Il tagliarsi fuori dal ritmo quotidiano e la lunga preparazione dal momento in cui mi sveglio, sono importanti per me. C'era un bel pezzo di strada ghiacciata dalla casa di Trummler ad Oslo e a *La casa del padre*. Iben ed io dovevamo andare se volevamo fare in tempo a prepararci. Ma non ci fu permesso di rompere il cerchio dell'illusione. Fummo riportati a uno dei miei primi spettacoli, dato per festeggiare i 100 anni della nostra scuola nel 1959. Avevo recitato la

parte di un frate francescano tutto pelato e con una tonaca marrone indosso. Musiche e canti, sorrisi complici ed indici ammonitori, ci tennero legati ancora per un'ora. La rossa pietra preziosa mandava bagliori, l'ultimo accordo e la mano, come sempre, saltava su dal pianoforte in un saluto agli attori.

Il vecchio era stanco, spinse il basco un po' indietro e sorrise.

«Era *Apaldasin*, disse». Il posto in cui crescono bene gli alberi di mele.

...