

SALE

Un'odissea al femminile. Da un'isola all'altra del Mediterraneo una donna viaggia alla ricerca di un amato scomparso. Un fantasma la accompagna e la dirige in una danza sempre più vicina alla consapevolezza di una definitiva lontananza.

Basato sulla novella "Lettera al vento"
in *Si sta facendo sempre più tardi*. Romanzo in forma di lettere
di Antonio Tabucchi

Attori: Roberta Carreri, Jan Ferslev
Musica: Jan Ferslev
Scenografia: Antonella Diana e Odin Teatret
Costumi: Odin Teatret
Disegnatore luci: Jesper Kongshaug
Grafica: Marco Donati
Foto: Jan Rüz
Assistente alla regia: Raúl Iaiza
Consulente letterario: Nando Taviani
Adattamento scenico e regia: Eugenio Barba

L'Odin Teatret ringrazia Thomas Bredsdorff, Knud Erik Knudsen, Raphaëlle Doyon,
Kaj Kok e Nathan Meister

Odin Teatret: Patricia Alves, Eugenio Barba, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Philip Doolan,
Jan Ferslev, Adrian Jensen, Ivan Jørgensen, Søren Kjems, Dorthe Kærgaard, Tage Larsen,
Else Marie Laukvik, Sigrid Post, Iben Nagel Rasmussen, Pushparajah Sinnathamby, Rina
Skeel, Ulrik Skeel, Nando Taviani, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther e Lone
Ørnskov.

Coproduzione: Fondazione Pontedera Teatro e Nordisk Teaterlaboratorium, settembre 2002

LA VOCE, IL CORPO

Riflessioni dopo una prova di SALT

Davvero misteriosa, la voce. Si capisce che Giovanni nell'incipit del suo Vangelo gli attribuisca potere di creazione: in principio era il Verbo, e il Verbo era la vita. Voce, vita. I fonologi sostengono che la voce imita il ritmo vitale, perché segue il principio della respirazione. Ogni frase che pronunciamo nasce, cresce, si stabilizza, decresce, muore. Respira con noi.

La voce crea, la voce salva. La voce ha un potere magico. Ce lo dice il mito greco più antico, quello orfico. Orfeo canta, e grazie al potere della sua voce ammansisce i mostri degli Inferi e può scendere nell'Ade a risvegliare Euridice dal sonno eterno. La voce evoca. Ex-vocare: trarre fuori. La voce può evocare i morti, trarli fuori delle tenebre. Ma la voce è talmente misteriosa che può anche prescindere dalle onde sonore che i fonografi registrano e i fonologi studiano, perché la sua cassa di risonanza è il nostro cuore, o la nostra testa. Essa "ci suona dentro", come ha detto Kavafis, e solo noi possiamo sentirla. E non la sentiamo con gli orecchi, la sentiamo con l'anima. "Immaginate amate voci / di coloro che sono morti o come i morti / sono per noi perduti. // A volte ci parlano in sogno / a volte ci vibrano nel petto. // E con il suono per un istante torna l'eco della prima poesia della nostra vita / come musica lontana che si dilegua nella notte". I Padri della Chiesa avevano creato una parola per coloro che sentono le voci interne. Li chiamarono Acusmata. Un acusmatón è chi riesce a sentire voci dal di dentro. I santi e i mistici le sentirono. Santa Cecilia udì le voci degli angeli dentro di sé mentre subiva il martirio, per questo fu eletta a patrona della musica. Anche la musica è voce.

Ma tutti noi siamo un po' "acusmati". Un giorno, per caso, pensiamo a una persona che magari non c'è più, e all'improvviso "sentiamo" la sua voce. Da dove arriva? Oppure, riceviamo una lettera e con quella lettera arriva anche la voce della persona che ci ha scritto o che ci scrisse. A volte le lettere "parlano". Stiamo leggendo una lettera di una persona che ci è cara, il nostro orecchio interno si apre e la sua voce risuona dentro di noi.

Non di rado gli scrittori "sentono" le voci dei loro personaggi. In termini strettamente psichiatrici ciò è definito allucinazione sonora. Quando essa deborda, si è varcata una linea pericolosa. Scrivere significa anche riuscire a costeggiare quella linea senza varcarla. Ma quelle voci, che lo scrittore trasferisce in parole sulla pagina, quando arrivano sul foglio di carta non suonano più. Il loro timbro,

così personale, così differenziato, così distinguibile, è diventato grafia. E la grafia è sorda. La scrittura cattura le voci, le spegne.

*

Per convenzione Eugenio Barba è un regista di teatro. Alcuni aggiungono antropologo, coreografo, musicologo. E ciò è senz'altro vero. Ma sospetto che la sua funzione sia qualcosa di diverso. Lo sapevano bene gli antichi, che affidarono a sacerdoti il compito di orchestrare riti dove la voce si coniuga con il corpo, l'aria con la terra, i sensi con lo spirito; e lo sa Shakespeare quando mette la bacchetta in mano a Prospero affinché diriga il mistero della fusione degli elementi. C'è una magia da compiere e il Maestro prende la bacchetta. Che strano rito sta eseguendo? Quale alchimia si sta compiendo? Che cosa sono i segni che egli traccia nell'aria? C'è una trasformazione in atto, lo sentiamo, ma è impossibile conoscerne la natura, quasi che si trattasse di una trasformazione alchemica. Sacerdote, mago, o semplice illusionista, quel signore investito di un potere misterioso sta compiendo per noi il miracolo di un rituale antichissimo che si rinnova ogni volta.

*

Roberta Carreri, seguendo il tracciato nell'aria della bacchetta misteriosa del Maestro, ha riaccessato le voci delle mie lettere. Ha attraversato lo specchio opaco della scrittura. La guardo: sta saltando dentro un cerchio di gesti e di parole. È il cerchio magico di Alice che dal paese delle meraviglie ha deciso di proseguire il viaggio per diventare Arianna. È un viaggio in un labirinto cieco, dietro al filo dei giorni della sua vita, alla ricerca del suono che ha originato le sue sofferenze: il muggito sordo del suo Minotauro.

Jan Ferslev, con il suono di un mandolino dell'Ottocento che una volta comprò in una botteguccia napoletana, ci sta dicendo che le note dolenti della voce di una donna sono anche le sue, di un Teseo elegante con cappello di panama e vestito di lino. Perché tradire può provocare sofferenza anche in chi tradisce. Ma forse lui non lo sapeva, questo ruolo glielo assegna il mito, e non si sfugge ai ruoli che il destino impone.

E così un anello di Moebius si produce sulla scena: una spirale che comincia laddove finisce, come le parole misteriose di quel frammento presocratico secondo le quali là, da dove le cose provengono, ritornano, pagando l'una a all'altra il castigo di essere venute secondo l'ordine ingiusto del tempo.

Holstebro, 11 maggio 2002



Roberta Carreri

CI SONO FIUMI E CI SONO VULCANI

- Piccola genesi di uno spettacolo -

A Sanjukta e a Zé

1995, settembre

Lo spettacolo avviene nella chiesa di un vecchio convento. Noi attori ci cambiamo in sacrestia. Presentiamo *Kaosmos* in Portogallo, a Montemor-o-Novo. Dagli organizzatori vengo a sapere che negli stessi giorni Antonio Tabucchi tiene una conferenza nella stessa città. Mi affretto a chiedere che sia invitato allo spettacolo.

Al termine dello spettacolo chiudiamo la porta della sacrestia alle nostre spalle. Dopo pochi secondi sentiamo bussare e il nostro organizzatore entra seguito da un ometto con la faccia sofferente che chiede dell'acqua per poter prendere una pillola per il mal di testa lancinante che lo affligge. Mi giro irritata verso l'intruso per poi precipitarmi a offrirgli la mia bottiglia d'acqua, dicendo al suo volto stupito: Lei è Antonio Tabucchi? Io sono una sua ammiratrice.

Ci ritroviamo poco dopo in un baratto con artisti del posto. Lì incontro Zé, moglie e musa di Antonio, con i suoi splendidi occhi neri e il sorriso di qualcuno che ti conosce da sempre. Dopo Montemor-o-Novo andiamo a Lisbona dove nella loro casa di rua do Monte Olivete, Antonio e Zé mi fanno ascoltare un fado dolcissimo che Antonio apprezza molto. È *Lagrima* di Amalia Rodriguez, cantata da Dulce Pontes. Questa canzone si depone dentro di me, lieve come un sospiro.

1996, aprile

Per l'ISTA di quest'anno Eugenio mi chiede di preparare una dimostrazione di 20 minuti sulla relazione tra il teatro e la danza. Io scelgo di lavorare sulla prima pagina del monologo di Molly Bloom dall'*Ulisse* di James Joyce. A partire da questo testo creo delle azioni, poi chiamo Jan perché - con alcune delle sue musiche - mi aiuti a trasformare le azioni in danza. Infine scrivo un testo, una collana di pensieri in cui cito il sogno della mia infanzia milanese di entrare alla Scala, l'incontro con l'Odin Teatret e l'influenza che i maestri orientali dell'ISTA hanno avuto sul mio sviluppo come attrice. Dal mio incontro con Jan, nasce una "cartolina" che sa di nostalgia. Nasce anche in entrambi il desiderio di sviscerare questa nostalgia.

Settembre

Tournée a Buenos Aires. In questo paese di emigrati faccio la mia visita d'obbligo al mercato di San Telmo dove 10 anni fa ho trovato il costume di *Judith*. Ora trovo una piccola seggiola antica di ferro battuto, un bambolotto di celluloido, una vecchia valigetta di cartone e una bottiglietta di cristallo intagliato. Profumano di nostalgia e li compro con l'intenzione di usarli nel lavoro con Jan, anche se non so ancora come e perché.

Novembre

Presentiamo *Kaosmos* al Teatro Studio di Milano. Antonio deve venire a Milano giusto in quei giorni e mi dà appuntamento nello studio di un pittore amico suo, Davide Benati. In quella casa nel centro di Milano, circondati da volute di inchiostri, Antonio, Zè, Davide, Torgeir ed io celebriamo il nostro incontro. Davide accenna ad un libro eccezionale che Antonio sta scrivendo. Un libro speciale dice lui, con gli occhi scintillanti.

1997, giugno

Il giorno in cui mi raggiunge la notizia della morte di Sanjukta sono a casa, in vacanza. È uno splendido giorno d'estate danese. La prima cosa che penso è: senza di lei il mondo è più povero. Sanjukta Panigrahi aveva fondato con Eugenio l'ISTA nel 1980 e ne era diventata la regina. Per anni le sue danze Orissi hanno illuminato la scena del *Theatrum Mundi* e riempito i cuori degli spettatori di forza e bellezza.

Il dolore è troppo grande per poterlo sopportare da sola. Invito a cena tutti i compagni dell'Odin Teatret. Preparo una zuppa, faccio il pane e una torta. Raccolgo delle rose e le metto in un cestino.

Quando i compagni arrivano li prego di prenderne una e poi li conduco sotto i grandi faggi in fondo al giardino, dove scorre un ruscello. Ci mettiamo in fila sulla riva, pensiamo a Sanjukta e lanciamo il nostro fiore nell'acqua sapendo che raggiungerà le sue ceneri sparse sul Gange, perché tutte le acque del mondo sono connesse. L'acqua del ruscello arriva al fiume. L'acqua del fiume arriva al mare. L'acqua del mare arriva all'oceano. Le acque degli oceani s' incontrano.

Credere nel bisogno di fare il proprio lavoro e prendersene le conseguenze, ecco cosa Sanjukta mi ha insegnato con il suo esempio.

1998, settembre

ISTA in Portogallo. La prima ISTA senza Sanjukta. Eugenio intitola lo spettacolo del *Theatrum Mundi*: *Quattro poesie per Sanjukta*. Nel corso dello spettacolo canto *Lagrime*, il fado che Antonio mi aveva fatto ascoltare la prima volta nella sua casa di rua do Monte Olivete.

Dopo lo spettacolo piango di dolore per l'assenza di Sanjukta.

1998 - 1999 - 2000

Nei brevi intervalli fra una tournée e l'altra, Jan ed io ci troviamo in sala per sviluppare il nostro "sogno". Jan sperimenta strumenti musicali che non ha mai suonato prima e compone musiche nuove.

Non sappiamo cosa cerchiamo, seguiamo il filo invisibile delle nostre nostalgie. È un filo silenzioso. Bisogna fare silenzio dentro di sé per poterlo ascoltare. Leggiamo Pessoa. Sovrappongo il testo di *Ode Marittima*, nella traduzione di Antonio Tabucchi, a una delle musiche di Jan. Col tempo il lavoro ci conduce al tema dell'emigrazione, dei viaggi per amore o per forza. In un libro di

Jeanette Winterson leggo questa frase: *What is salted up in the memory of you?* Cosa conservi nella salamoia della tua memoria? E l'immagine del sale si concretizza nella mia mente. Il sale del mare che divide, il sale delle lacrime. Riempio la mia valigetta di sale.

Quello che mi guida è una necessità profonda. Dal 1989 ho smesso di fare training, precisamente dal momento in cui ho creato *Orme sulla Neve*, la mia dimostrazione di lavoro sul training fisico e vocale e sulla creazione dei personaggi. Il territorio del mio training da quel momento è slittato dal lavoro con gli esercizi alla ricerca di un confronto con situazioni che mi permettano di continuare ad evolvermi come attrice. Confrontarmi con la creazione di una storia è per me la sfida estrema. Qualcosa più grande di me che mi spinge ad oltrepassare i miei limiti. Che alla fine ci riesca o meno non m'importa tanto per il momento. L'importante è aver trovato la sfida che mantiene vivo in me l'interesse per la professione.

La forza che mi spinge è come un vulcano, attivo mio malgrado. L'esempio della vita di Sanjukta mi ha aiutato ad apprezzare questa forza, questa necessità, e a rispettarla. Ma come attrice dipendo da un regista per dare forma e sfogo a questa forza, questo bisogno, questa nostalgia.

2001, gennaio, febbraio, marzo

Jan ed io decidiamo di rinunciare a dare seminari e fare tourné con gli spettacoli unipersonali per dedicarci al nostro sogno comune. Ogni mattina entriamo in sala. Jan accorda i suoi strumenti mentre io faccio esercizi per riscaldare il corpo. Poi Jan comincia ad improvvisare ed io comincio a muovermi e danzare seguendo la sua musica. Spesso afferro un accessorio, uno degli oggetti che ho comperato durante le nostre tourné, e cerco di integrarlo al lavoro che sto facendo: un bastone che non abbia l'unico scopo di sostenermi, una valigia, una seggiola che non uso solo per sedermi, e così via. Guidata dalla musica di Jan sono come un topo che segue il pifferaio magico.

La sera torno a casa e cerco nei libri d'arte sui miei scaffali delle immagini che si sposino con le note che ho ascoltato. La mattina faccio fotocopie delle immagini scelte, entro in sala e le riproduco col mio corpo. Le musiche di Jan creano scenografie sonore dentro le quali mi muovo, e in accordo alle quali creo immagini concrete che si muovono nello spazio. Ogni volta che sento una nuova musica chiedo a Jan: Come si chiama? E lui risponde: Non lo so. Allora sono io a dare il nome al pezzo di musica che mi ha condotto a fare quella danza o quel lavoro con quell'oggetto. *Lisbona, Gocce di pioggia, La danza del bagnasciuga, La Sirenetta, La danza del libro, Guernica*.

E tutto il tempo continua dentro di noi la domanda: qual è la storia che stiamo cercando di raccontare? È *La Sirenetta*? E allora cominciamo a leggere il lavoro che abbiamo già creato con la chiave di quella storia. È *Tristano e Isotta*? E facciamo altrettanto. Ma la storia ci sfugge. Ciò che resta è quella sensazione di nostalgia che avevamo evocato con la nostra 'cartolina' per l'ISTA del 1996.

La prima musica di Jan l'ho chiamata *Lisbona*, perché era solare e malinconica come quella città, culla della *saudade*. I primi testi che ho memorizzato sono stati testi di Pessoa. Uno dei primi accessori è stata la macchinetta per fare il caffè che ho comperato a Lisbona.

Aprile

Trovo nella cassetta della posta un pacchetto. Viene dall'Italia, dalla casa editrice Feltrinelli. Lo apro e vedo un libro con una copertina ipnotizzante. Il mio sguardo non si sazia di frugare in quell'abbraccio. È *Si sta facendo sempre più tardi*, di Antonio Tabucchi. Appena lo apro capisco che è questo è il libro a cui accennava Davide Benati nel novembre del 1996.

Maggio

Eugenio ci chiama per dirci che vuole intervenire sul nostro montaggio per trasformarlo in uno spettacolo basato sul libro di Antonio Tabucchi che anche lui ha ricevuto dall'autore. Sono passati 5 anni dal momento in cui l'idea di questo spettacolo è sorta al momento in cui Eugenio ha deciso di metterci mano.

Senza l'intervento di Eugenio le mie nostalgie rimangono solo mie, non arrivano a trascendere i limiti della mia storia, delle mie fantasie, del mio io. Solo quando le ossessioni, le nostalgie, i sogni degli attori s'incontrano con la follia di Eugenio, possono nascere spettacoli da condividere con gli spettatori. Offrire ad Eugenio questi 5 anni è stato l'unico modo per permettere al lavoro mio e di Jan di raggiungere altre persone.

Dal momento in cui Eugenio ha iniziato a lavorare sullo spettacolo al momento della prima, sono passati 18 mesi. In questo tempo lo spettacolo ha vissuto diverse metamorfosi. Ogni volta che Eugenio cambiava una scena ero sicura che la versione finale fosse quella giusta. Fino a quando Eugenio non la cambiava ancora una volta. Il testo ha subito altrettante metamorfosi.

L'incontro con Zé e Antonio Tabucchi in Portogallo, la morte di Sanjukta e l'eredità del suo esempio, la collaborazione con Jan, la scoperta di una sedia a Buenos Aires, di una caffettiera a Lisbona, un bastone nel magazzino dell'Odin Teatret.... sono eventi che sono avvenuti in tempi e luoghi diversi, ma come fiumi sono sfociati in un unico mare.

2002, agosto

Il Viaggio, questo è stato il primo titolo che avevo dato al nostro lavoro nel 1998. Ed è stato un viaggio che è durato più di sei anni quello che ha portato Jan e me a *Sale*. Dopo una prima fase in cui è stata la nostra creatività a dirigere il processo di creazione, siamo passati a quella fase in cui è stata la creatività di Eugenio a dirigerlo. Agli inizi di settembre lo spettacolo sarà varato e un nuovo viaggio inizierà per *Sale*.





SALE

Testo dello spettacolo adattato da Eugenio Barba
basato su "Lettera al vento"
in *Si sta facendo sempre più tardi. Romanzo in forma di lettere*
di Antonio Tabucchi

Vorrei scrivergli una lettera, una lettera vera,
attraverso gli strati di lava e di argilla che la vita ha steso su tutto.
Gli direi che io sono ancora io, e mantengo sogni.
Gli direi che amo ancora, anche se i sensi sono stanchi.
Gli direi: guarda, quello che c'è stato in tutto questo frattempo,
impossibile da perforare, tutto questo è niente.

I

Sono sbarcata in quest'isola alla fine del pomeriggio.
Dal ferry vedevo avvicinarsi la cittadina bianca e pensavo: forse è qui.
Mentre percorrevo le viuzze col mio bagaglio di lacrime secche,
ripetevo: forse è qui.
Nella piazzetta sotto il castello c'è un ristorante popolare.
Mi sono seduta a un tavolino e ho ordinato un piatto tipico dell'isola.
Stava calando la notte. Sul mare brillavano luci che sembravano a due passi.

Ti ho cercato amore mio in ogni atomo di te disperso nell'universo.
Ne ho raccolti quanti più ho potuto nella terra, nell'aria,
nel mare, negli sguardi e nei gesti degli uomini.

Ieri a Paros ho conosciuto un medico. Viene dal Sud, da Creta.
Io guardavo l'orizzonte e lui mi ha chiesto se stessi guardando l'orizzonte.
Sto guardando l'orizzonte, gli ho risposto.
Lui ha detto: l'unica linea che frange l'orizzonte è l'arcobaleno,
una riflessione ottica, una pura illusione.
Abbiamo parlato di illusioni, e non volendo ho parlato di te,
e lui mi ha detto di avverti conosciuto
perché aveva suturato le tue vene un giorno che ti tagliasti i polsi.
Non lo sapevo, e ciò mi ha commosso.
Ho pensato che in lui avrei trovato un poco di te,
perché aveva conosciuto il tuo sangue.
Così l'ho seguito nella sua pensione.
Lui era gentile, si è spogliato con pudore,

e aveva un membro piccolo e un po' ritorto,
come certi satiri in terracotta del museo di Atene.
Non voleva tanto una donna ma soprattutto parole di conforto.
Ed io ho finto di dargliele, per umana pietà.
E una luce di complicità è brillata nei suoi occhi come se avesse capito,
come se sapesse chi ero e chi cercavo, che cercavo te.
Senza dire una parola ha steso una mano e io ho raccolto il suo gesto.
E la luce è brillata un attimo nei suoi occhi.
Li ho messi in tasca, guarda li ho qui.
Potrei disporli sul tavolino di questa terrazza dove sto cenando.
Sono altre due pietruzze di questo mosaico di briciole
che sto raccogliendo per ricostruirti,
oltre all'odore dell'uomo con cui ho passato la notte,
l'arcobaleno sull'orizzonte e questo mare celeste che mi circonda.

Tutto ho raccolto di te: briciole, polvere, frammenti, tracce,
accenti tuoi restati in voci altrui, qualche grano di sabbia, una conchiglia,
il tuo passato immaginato da me, il nostro futuro,
ciò che avrei voluto da te, ciò che mi avevi promesso.
Ho raccolto i miei sogni infantili,
l'innamoramento che da bambina sentii per mio padre,
certe sciocche rime della mia giovinezza.
Non so se tu hai messo il tuo seme dentro di me o viceversa.
Ma no, nessun seme di noi è mai fiorito.
Ciascuno è solo se stesso, senza la trasmissione di carne futura,
e io soprattutto senza qualcuno che mi sarà accanto nella vecchiaia.
C'è un battello all'orizzonte, lascia una striscia di spuma bianca.
Sarai tu anche quella?

*Vasto è il mare
non posso attraversarlo
e non ho ali per volare.
Datemi una barca
e partiremo
il mio amore ed io.
L'amore è bello,
l'amore è gentile,
splende come un gioiello
quando è giovane.
Ma l'amore invecchia, appassisce
e scompare
come la rugiada.*

II

Amore mio,
ti ricordi quando *non* siamo andati a Samarcanda?
Scegliemmo la migliore stagione dell'anno, l'inizio dell'autunno,
quando i boschi e i cespugli intorno a Samarcanda
si infiammano di foglie rosse e giallo ocra, e il clima è dolce.
A Samarcanda si può arrivare in vari modi, dicevi,
ma era preferibile il viaggio via terra, il treno: L'Orient-Express.
Da dove si prende l'Orient-Express?
Ma dalla Gare de Lyon! E in quella meravigliosa stazione cosa c'è?
Il Train Bleu, il più affascinante ristorante di Parigi!
Ordinammo ostriche e champagne,
perché due che non partono per Samarcanda
avranno pure il diritto di cominciare così, no?
Partire è sempre un po' morire,
dicevamo guardando i passeggeri
che si sporgevano dai finestrini illuminati.

Quante memorie, quante immagini
fanno rievocare quel nostro viaggio a Samarcanda che non facemmo
ma che immaginammo nei più esatti dettagli.
I nostri compagni di viaggio...
Quella signora tanto esperta su Cechov...
Ti ricordi il discorso che fece sulle ultime parole dello scrittore russo?
Restammo entrambi strabiliati.
Né io né te avevamo mai saputo che Cechov morendo avesse detto:
Ich sterbe! Io muoio!
Già, morì in una lingua non sua.
Che strano, amò in russo, soffrì in russo,
odiò in russo, sorrise in russo, visse in russo,
e morì in tedesco.
Ricordi l'uso improprio che facemmo a Samarcanda delle parole di Cechov!
Cominciasti io e poi tu m'imitasti.
La prima volta fu in quella torre di Babele chiamata Siab Bazaar:
gli odori, le spezie, i copricapi, i tappeti, l'urlo, la calca,
dove si mescolavano il Turkestan, l'Europa, l'Afganistan.
Io mi fermai esterfatta e gridai: *Ich sterbe!*
E da allora "sterbere" fu una parola d'ordine.
Sterbemmo insieme davanti al mausoleo di Gur-i-Emir,
Ich sterbe!
Sterbemmo nella piazza del Rejistan,

Ich sterbe!

E sterbemmo davanti ai mosaici di ceramica della moschea di Ulug Beg.

Amore mio, in questi ultimi tempi mi sono messa a studiare un po' di uzbeko. Ti ricordi come ci sembrava buffa questa lingua quando la sentivamo parlare? Per esempio "Arrivederci" sembra addirittura spagnola, si dice *alvido*. Ma forse la formula più buffa è *men olamdan ko'z yaemapman*. È un verbo. Vuol dire *Ich sterbe*, io muoio, mio caro amore.

*

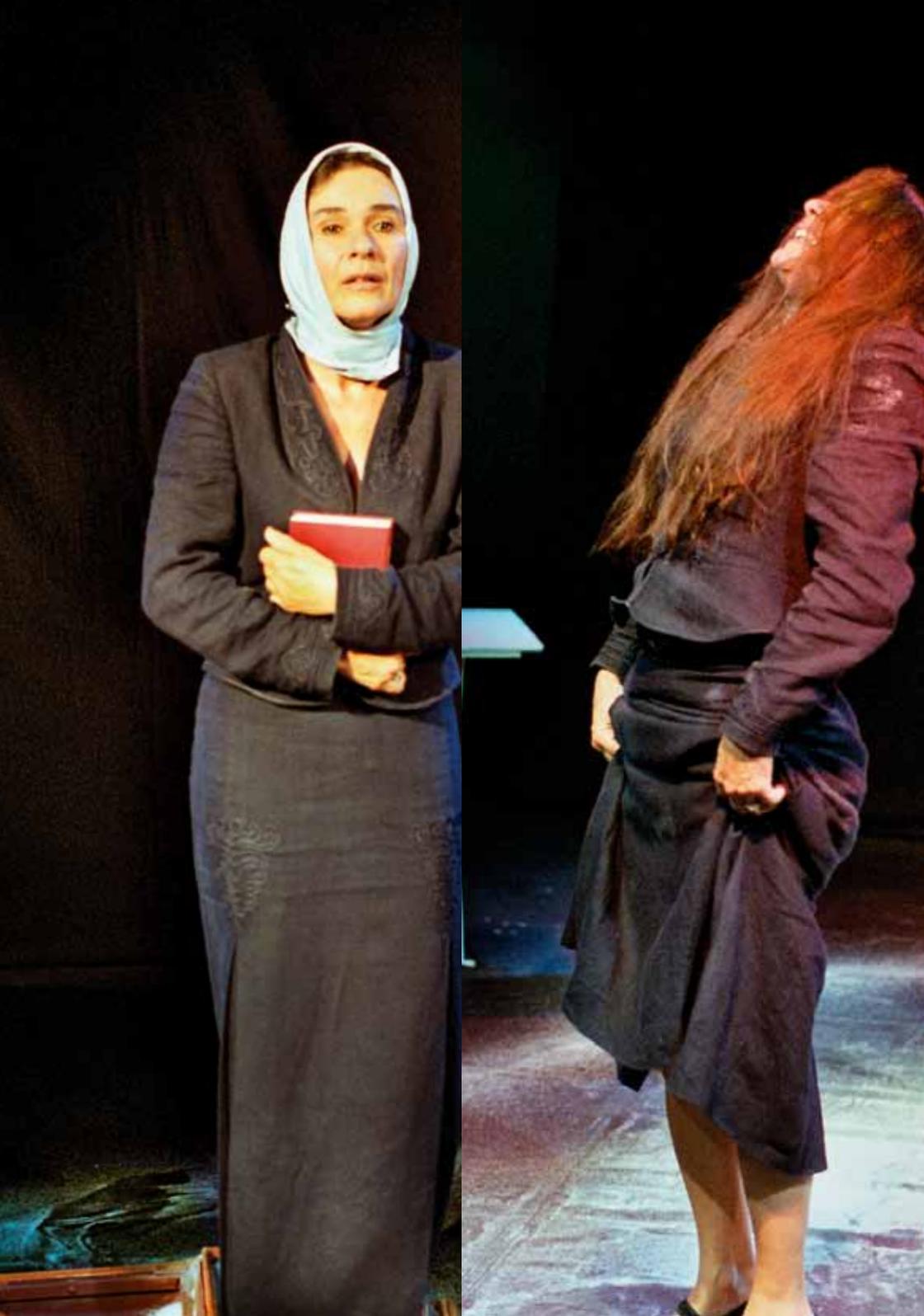
Mi chiamavi occhi miei chiari, miei capelli di miele, e ripetevi che mi avevi desiderata dal primo giorno che mi avevi vista. Allora, cent'anni fa, quando io ero una ragazza in fiore e tu un austero signore dell'età di mio padre e ci vedevamo ogni inverno in un luogo di vacanze per famiglie. Tu scrivevi in un giornale di provincia. Il prestigio morale e intellettuale di chi combatte per la libertà dalla parte giusta ti conferiva una sorta di aureola da eroe romantico agli occhi di tutti noi giovani di sinistra. E poi ammiravamo la tua maniera di affrontare le discese più impervie. Tu, il cinquantenne dall'aria elegante e misteriosa, eri più spericolato di noi ventenni attaccati al fuoco del caminetto non appena cadeva qualche falda di neve. Solo io osavo tenerti testa in quelle tue discese scapestrate. Ricordo una mattina, non tanto perché la discesa fu sconsigliata, ma perché quando ti raggiunsi ansante, le gote in fiamme, la giacca a vento coperta di neve, per arrestare la corsa mi abbracciai al tronco dell'abete dove ti eri fermato. Scoppiammo a ridere come dei ragazzi, in parte per il nervosismo dell'impresa compiuta, ma in realtà perché io una ragazza lo ero davvero. Ci guardammo come due compagni di scuola che hanno compiuto una marachella. Con complicità. Forse fu con quello sguardo che tutto cominciò.

Tre anni dopo, io ero una giovane moglie con il primo frutto nel ventre e un bel marito, un giovanotto educato e preoccupato per la mia maternità. Passeggiavamo a quattro nel sentiero di neve dura, tu discutevi con compunzione con mio marito

ed io ascoltavo i consigli della tua moglie di allora. Lo ricordo l'anno in cui arrivasti con una nuova moglie. Il nuovo amore ti aveva ringiovanito, ti eri tagliato i capelli quasi a spazzola, lasciando un ciuffo sulla fronte. Avevi pubblicato un nuovo romanzo che aveva ottenuto un premio. La sera, a cena, se ne discuteva. Gli inverni passavano, i miei bambini si facevano grandi, la tua amicizia con mio padre diventava sempre più confidenziale, io invecchiavo e diventavo una brava massaia.

La lingua "alla scarlatta" si chiama così perché prende un bel color rosso ed è per gusto e aspetto un piatto perfetto. Prendete la lingua di una bestia grossa e strofinatela con trenta grammi di salnitro e dopo ventiquattro ore lavatela con acqua fredda. Dopo averla lavata parecchie volte, così umida com'è, strofinatela con molto sale e lasciatela lì per otto giorni. Voltatela ogni mattina sulla salamoia prodotta dal sale che si scioglie lentamente in acqua e poi fatela lessare. Fatela bollire per tre o quattro ore e spellatela quando è ancora bollente. Da fredda sarà un piatto eccellente se la contornerete con la gelatina.

Avvenne in modo naturale, così come sorge la luna o come nevicava. L'albergo era deserto, tutti erano andati al vernissage di quel pittore amico nostro. Io ero rimasta per via dei bambini. Ero davanti all'invetriata spalancata sulla valle, qualcuno si avvicinò in punta di piedi, mi sfiorò la nuca e sussurrò: 'capelli di miele...!' Mi girai e ti baciai. Poi con l'indice sulle labbra che ti avevano toccato, sussurrai: ssssst. E ti baciai ancora. Pensavo a te ogni giorno. Le poche ore dell'anno in cui potevo vederti in quell'albergo di montagna erano quasi un tormento. E tu eri felice nel frattempo. Perché le persone possono essere felici nei loro fratempi. Anch'io. Nel frattempo avevo cominciato a scrivere e a pubblicare libri, e te li offrivo, sempre con la stessa dedica: "A te, con la complicità che ci unisce". I momenti di amore che ho vissuto con te sono stati sublimi, anche se erano rari, scanditi da intervalli che mi parevano lunghissimi, e riservati a qualche privilegiato incontro



che cercavamo sempre di far sembrare casuale.
In essi ho provato il godimento dell'amore fisico più alto di tutta la mia vita,
una tormentata di passione, un'estasi totale.

Amore mio, perdonami se ti chiamo ancora così come ti chiamavo allora,
dopo tutti questi anni, ma non so proprio come chiamarti.
Come ci si rivolge all'uomo amato che disse "ciao, a domani",
e ci abbandonò senza neppure lasciare un biglietto di spiegazione?
Perché l'amore mio lo sei stato per tutta la mia vita,
e anche il mio unico e vero amante.
I rari uomini che ho avuto
sono stati incontri furtivi per illudere la carne,
e invece ogni notte, quando cercavo di addormentarmi,
abbracciando l'aria accanto a me nel mio letto solitario,
ti dicevo "amore mio",
e immaginavo di tornare a vivere il prodigio di tenerti tra le braccia.

Come un uccellino in gabbia aspetto il tuo ritorno!

*Bird in a cage, love, / Bird in a cage
Waiting for Willie / To come back to me.
Roses are red, love, / Violets are blue.
God in heaven / Knows I love you.
Write me a letter, / Send it by mail.
Send and direct it / To Lexington jail.
Bird in a cage, love, / Bird in a cage,
Waiting for Willie / To come back to me.*

III

Ti cerco nello scintillio di questo mare perché tu l'hai visto,
e negli occhi del merciaio, del farmacista,
del vecchietto che vende caffè ghiacciato in questa piazzetta,
perché forse ti hanno visto.
Anche queste cose le ho messe in tasca,
in questa tasca che è me stessa e i miei sensi.

Vogliamo abbellire i ricordi? O falsarli? La memoria è qui per questo.
Nella casa di pietra grezza, su un tavolino,
c'è una cartella azzurra legata da un nastro bianco,
e io la apro con movimenti cauti e lenti

come in una cerimonia antica che mi aspetta da anni.
Dentro la cartella azzurra, un rettangolo di carta rinchioda la vita:
è una fotografia.

Ci ritrae insieme, su una spiaggia larga con delle rocce a strapiombo sul mare,
tu su un cavallo di legno, io, al tuo lato, tengo le briglie.
Sul retro della foto riconosco un messaggio, una lettera senza bottiglia
che ha navigato in chissà quali diaframmi del mondo
per approdare qui, in questo momento, nella mia memoria. Avevi scritto:

"Si può conservare eternamente la gioventù. L'allettante teoria è avanzata da *Stella Cometa*, autorevole rivista esoterica secondo la quale il bisturi deve affondare nel morto per poterlo risvegliare. Ma è rischioso affondare ferri nei cadaveri. Il morto è richiamato dal metallo, si risveglia, produce urla laceranti nella notte. Così, così deve essere la tua voce quando ti posseggio: come l'urlo agghiacciante di un morto che è stato risvegliato dai ferri. Tu ne hai tutte le possibilità vocali"

No! Non mi puoi tradire così tagliando il filo.
Senza che io neppure sappia dove riposa il tuo corpo.
Due volte mi hai tradita,
e la seconda nascondendomi il tuo corpo.
Ora sono qui, seduta a un tavolino di questa terrazza,
guardando inutilmente il mare.
Un vecchio greco indolente canta una canzone antica.
Ci sono gatti, bambini, e un faro in lontananza.
Io ti feci uscire da un labirinto,
e tu mi ci hai fatto entrare senza che per me ci sia un'uscita,
neanche quella estrema.
Perché la mia vita è passata, e tutto mi sfugge
senza possibilità di un nesso che mi riconduca a me stessa o al mondo.
Sono qui, la brezza mi accarezza i capelli
e io brancolo nella notte.
Ho perso il mio filo, quello che avevo dato a te.

Ho decifrato epigrafi in tutti i possibili cimiteri,
alla ricerca del tuo nome amato
dove almeno poterti piangere.

La primavera è passata per noi, mio caro amore. L'autunno è arrivato,
anzi, è pieno inverno in questa precoce estate,
rinfrescata dalla brezza che soffia stasera
sulla terrazza di questo ristorante affacciato sul porto.

Per la prima volta, da quando sei sparito,
ho smesso di pensare quel pensiero ossessivo,
quella frase che mi sussurrasti una volta
e che mi è sempre risuonata nella testa:
"L'amore è un'arpa dalle tante corde.
A cosa serve un'arpa con una corda sola
quando tutte le altre sono spezzate?".

Vorrei scriverti una lettera, una lettera vera,
attraverso gli strati di lava e di argilla che la vita ha steso su tutto.
Ti direi che io sono ancora io, e mantengo sogni.
La magnolia fiorisce. Anche i bambini crescono.
Ti direi: il tempo non aspetta. È fatto di gocce.
Basta una goccia in più e si sparge per terra,
la macchia si allarga e si perde.
Ti direi che amo ancora,
anche se i sensi sono stanchi.
E che ho preparato le parole per la mia lapide:
poche, perché fra la data della mia nascita e quella della mia morte
tutti i giorni sono miei.

*Sei il sale della terra, sei il sale del mare.
Sei il sale del sudore di ogni mio amore.
Sei il sale sotto il sole, sei il sale sulla ferita.
Sei il sale delle lacrime, il sale della mia vita.*

E poi ti direi che ti aspetto
anche se non si aspetta
chi non può tornare.

Tante ne ho girate di queste isole, in tutte cercandolo.
E questa non è l'ultima. Chi lo potrebbe trovare ancora se non io?

LA ZONA TORRIDA DEL RICORDO

Viaggiamo anche all'interno dei ricordi. Alcuni diventano vasti paesi verticali. A volte vi sprofondiamo.

Attraversiamo prima la zona fredda della lontananza, quando il ricordo è la semplice notizia di un tempo tramontato. Appena riusciamo a radunare attorno alla notizia alcune delle sue circostanze, diciamo: "ora ricordo". Ma restiamo lontani. Quel che ricordiamo non ci appartiene ancora.

Comincia ad appartenerci quando entriamo nella zona umida delle emozioni, o piuttosto la nostra presente reazione verso passate emozioni.

Il viaggio nel vasto paese del ricordo ci pone di fronte alla confusione del sentimento passato con quello presente. Non sappiamo quasi mai distinguere quali siano le emozioni che effettivamente appartengono al tempo ricordato e quali invece appartengano al momento in cui ricordiamo.

Questa seconda zona del vasto paese verticale del ricordo è talmente mista, composta da un tale intreccio di umori, che la chiamo "umida" per non chiamarla vischiosa.

Quando riusciamo a districarci, entriamo nella zona feconda, quella in cui le azioni, le passioni, gli avvenimenti e le circostanze di un tempo inviano il loro polline fino ad oggi. Il ricordo non appartiene più a quel che fummo, non è più sentimento, ma carne ed ossa. È parte integrante di quel che siamo e saremo. È la zona ubertosa dell'integrità fra passato e presente, quando il ricordo non è un luogo a cui illusoriamente si ritorna, ma la parte primaverile di noi che cresce.

Da lì penetriamo - è un caso più raro - nella zona torrida, dove gli estremi si abbracciano. In questa zona, il sole è una divinità e insieme un inferno in cielo. Qui bruciano le apparenze ed emergono le apparizioni. Siamo abbagliati, sedotti, a volte ustionati. Non ci poniamo più domande sul passato e sul presente. Sgraniamo gli occhi, e sentiamo in fondo alla pancia un peso che ci spinge a distogliere lo sguardo.

Quando nomino la zona torrida del ricordo rivedo la scena notturna d'un viaggio in Transiberiana. E visualizzo ciò che sogno nel teatro, il suo Himalaya.





Un castello di profumi

L'esperienza va trasmessa in maniera utile, non può essere semplicemente raccontata come un'emozione che appartiene solo a chi l'ha vissuta. Ho sempre cercato di rispettare questo comandamento: devi saper spiegare. Nello stesso tempo sono consapevole che l'energia per spiegare a volte si ritorce in oscurità. Anche il lavoro teatrale ha le sue tappe e zone, alcune condivisibili, altre no. Alcune feconde d'insegnamenti, altre solitarie e incommunicabili.

Nel mio lavoro teatrale, la zona torrida è la zona "della ferita".

Forse sarebbe più appropriato parlare della "ferita" al plurale. Le "ferite", se sono veramente tali, sono storie che non vogliono essere narrate. Ogni volta che cerchiamo di farlo, ci girano le spalle e si allontanano da noi. Intravediamo la loro schiena ricurva, come una gobba livida o radiosa: la nostra sacca di viaggio. Le nostre "ferite" rifiutano di essere danzate o mimate. Forse perché sanno che il loro destino è un altro, quello di riversarsi in un' "altra storia" - la cortina fumogena che permette di evocarle e celarle allo stesso tempo.

Ripercorro mentalmente l'elenco dei miei spettacoli. Ognuno di essi ha esteso il mio orizzonte, nel senso che mi ha aperto gli occhi. A volte su problemi tecnici. Il più delle volte, vedendoli e rivedendoli, mi hanno aperto gli occhi anche su zone di me.

Non parlano mai di me. In essi non c'è traccia d'autobiografia. Ho fatto una volta uno spettacolo che aveva per titolo il nome della nave in cui fui aiuto-fuochista, quand'ero emigrato in Norvegia. Si chiamava *Talabot*, ma il tema conduttore era l'autobiografia di un'antropologa danese, Kirsten Hastrup, che aveva accettato di scrivere per l'Odin Teatret una serie di episodi della sua vita.

Chi viaggia incontra qualcosa di nuovo. Ma non dimentica mai ciò da cui si sta allontanando. L'orizzonte delle conoscenze si dilata, ma non si tratta di vere scoperte. La vera scoperta è quando lentamente affiora ciò da cui il viaggio sembra liberarlo: la gobba livida e radiosa, le "ferite". Si aprono gli occhi nel momento stesso in cui lo sguardo è concentrato altrove.

Mi domando se tutto questo riguarda un'esperienza comune a chi pratica quel lavoro che pomposamente chiamiamo "creativo". Che cosa *creiamo*? Angoli bui e istanti di silenzio. Pochi angoli in vaste architetture e pochi istanti in un'ora. Buio che è attesa e minaccia d'un lampo imprevisto. Silenzio che è risonanza.

Il resto è artigianato, ciò che importa di più, la condizione necessaria. Ma non l'essenziale. Senza artigianato non si realizza nulla, non si parte, non si viaggia, non si arriva. Occorrono castelli di profumi raffinati per creare una sola piccola



stanza in cui sperimentare l'assenza d'ogni profumo. È l'essenza? L'essenziale lo conosciamo sotto forma di qualcosa che fugge.

C'era una volta un castello i cui profumi narravano storie. Lo testimonia Thomas Edward Lawrence, in uno dei suoi primi viaggi in Medio Oriente, quando studiava l'archeologia delle Crociate, e ancora non era quel crociato a rovescio che fu Lawrence d'Arabia. Lo condussero a visitare un castello. Le pareti di fango erano state impastate con acque profumate. I secoli erano passati, ed ogni sala conservava il proprio diverso profumo. Il castello era nudo e magnifico alla vista. Ma non era fatto per gli occhi, era per l'olfatto. Spostarsi voleva dire percorrere l'universo dei profumi, dai più intensi ai più sottili, con un'inebriante arte del montaggio. Attraverso i profumi si sperimentava una vera e propria narrazione. Lawrence si chiedeva quale sarebbe stata la sua cima. Nell'ultima sala trovò la sintesi di tutto il viaggio. Nessuna essenza profumata era stata usata per l'impasto delle pareti. Vi trionfava l'aroma essenziale di un mondo minerale e spoglio senza traccia di manipolazione umana.

Ci sono metodi o stratagemmi simili che si possono applicare alla tecnica e alla drammaturgia?

Domande concrete e sottili

"Ti chiamerò Eugenio, non Barba". E aggiunse: "Odio fingere fra noi una distanza che non c'è".

L'intervista cominciava bene. Precipitò nel fallimento.

Le domande dell'intervistatrice "che non voleva fingere una distanza che non c'era" mi obbligavano a partire dai problemi complessi. Ancora una volta sentii un gusto d'aceto in bocca dopo aver tentato di raccontare il lungo percorso per un nuovo spettacolo.

Non bisogna esagerare con la metafora del viaggio. Per lungo e complicato che sia, un viaggio si svolge in una geografia oggettiva, riconoscibile anche da chi ascolta. Un viaggio con la Transiberiana, per esempio, può essere raccontato in pochi minuti o in dieci ore, ed ognuna delle sue molteplici versioni può essere chiara. Non tradurrà mai la vera esperienza del viaggiatore, ma potrà comunque dire qualcosa che ciascuno può riportare alle proprie conoscenze. Però, se si parla della crescita d'uno spettacolo, qual è la geografia comune a chi ascolta e a chi tenta di raccontare il "viaggio"?

L'intervistatrice aveva assistito molte volte al mio lavoro e ne avevamo discusso a lungo. Non aveva le curiosità ingenuie, i normali fraintendimenti o le incomprensioni d'uno "straniero" quando mi interroga sul mio teatro. Quelle domande elementari, diceva giustamente, non poteva porle, per il semplice fatto

che conosceva già le risposte. Eppure io avrei avuto bisogno di quelle domande per spiegarmi in modo chiaro. Sono gli "stranieri" che ci obbligano a formulare quel che nella pratica del lavoro ci sembra ovvio, ma indica ad altri utili e riconoscibili punti di riferimento.

Lei si interessava a problemi concreti e sottili. Di conseguenza, dettaglio dopo dettaglio, le mie risposte si dibattevano fino all'astruseria.

- Come mai permetti al senso dei tuoi spettacoli di emergere solo alla fine? Come mai tu stesso ti interroghi su ciò che essi "vogliono dire"?

- Come mai ripeti che, quando lo spettacolo è concluso, scopri che corrisponde al colore, al profumo o all'immagine da cui il lavoro aveva preso l'avvio? Eppure nel processo di lavoro tu e i tuoi compagni ve ne siete enormemente allontanati, dimenticandovene. Come mai su questo i tuoi attori sono quasi sempre d'accordo con te?

- Che cosa si nasconde dietro l'effetto di serendipità? Ti piace sbandierarlo quando il tuo spettatore ti interroga sul processo che ha dato forma alle immagini più dense e affilate dello spettacolo.

- Come mai sia tu che gli attori vi compiaccete nel rivelare gli aneddoti casuali e banali che vi hanno condotto a quei nodi di immagini che per lo spettatore diventano sature di senso e di enigmi?

- Come mai parli tanto dei tuoi spettacoli, una volta che sono terminati, e non ne spieghi mai oggettivamente il senso? Dai solo risposte in prima persona, dici quel che *tu* pensi, quel che *tu* associ all'una o all'altra scena, come se fossi uno spettatore fra gli altri, e non l'autore che dovrebbe avere l'autorità di definire i significati e le implicazioni della sua opera.

- Come mai, a partire da *Talabot*, prima trovi il titolo, e poi lo spettacolo?

- Come mai, per *Talabot*, *Kaosmos*, per *Mythos* e *Sale*, persino le parole che gli attori avrebbero detto sono state scelte prima che fosse emerso il vero tema dello spettacolo?

Ho cercato di rispondere. Queste domande mi rinviano a un cammino in gran parte oscuro e confuso. I differenti elementi e livelli si fondono l'uno con l'altro. Più che guidarlo, questo cammino lo soffro. Ho imparato a sopportarlo. Poi a sfruttare la sua non pianificabile fertilità. So che non c'è altra via. Ma non riesco a trasformarla in un metodo.

Nell'intervista fallita accatastavo immagini, esempi ed episodi. Il viaggio in Transiberiana confluiva nel titolo d'una poesia di Thomas Hardy, e quest'ultima mi conduceva al paesaggio popolato dagli iceberg. La confusione di argomenti che ingombrava il discorso e lo rendeva inutilizzabile ricalcava l'esperienza di cui tentavo di parlare. Invece di raccontarla, l'accavallarsi delle mie risposte la oscurava.

L'intervistatrice ed io ci rendemmo conto che chi avesse letto le domande e le risposte avrebbe solo trovato un mucchio di immagini disparate. Ne avrebbe ricavato un senso di sazietà senza nutrimento. Di comune accordo, buttammo via tutto. Le dissi che quel fallimento mi pareva interessante, che l'avrei usato come esempio. D'accordo, rispose, ma senza citare il suo nome.

Quella lunga intervista fallita non ci rattristò. Non so che cosa ne abbia ricavato la gentile intervistatrice che non voleva pormi domande di cui credeva di conoscere già la risposta. Per quanto mi riguarda, ne ho ricavato una riflessione sul "metodo".

Ho spesso ripetuto che non ho un metodo. Ora penso che non sia vero. Non è però neppure vero che posseda un metodo di lavoro come una serie di procedure definibili concettualmente, una lista di regole, precetti, norme o convenzioni. Un metodo è tutt'altra cosa: un insieme di impulsi organici che debbono essere ritrovati - o reinventati - in noi stessi. Sono le esperienze individuali e le

conoscenze acquisite che costituiscono il guscio nel profondo del quale vi è una lesione. Del metodo, fanno parte le "ferite".

Allora un metodo è assolutamente personale, impossibile da trasmettere? Neppure questo è vero. Può trasmettersi attraverso quel lungo percorso, fatto di contraddizioni e apparenti tradimenti, che è un processo di simbiosi. Se il metodo si trasmette, diventa irricognoscibile. Quando è riconoscibile si tratta d'una illusione, d'una stampella o una parodia.

La complessità è ciò che resta

Fino a che punto, nella pratica, complessità e confusione sono equivalenti? Ed a che punto invece diventano un bivio, che da una parte conduce ad un velleitario miscuglio di potenzialità irrealizzate, e dall'altra permette d'incontrare l'enigmatica complessità d'un organismo in vita?

Materiali disparati ed eterogenei ingombrano lo spazio del teatro e della mia mente. Fra essi non posso far altro che nuotare come nei sogni subacquei, bui e illuminati da improvvisi fulgori, o da presenze invisibili che ci sfiorano con fastidio o spavento. Questa è confusione. Ma è anche un complesso intreccio di potenzialità.

In qualche caso sono riuscito a fornire agli attori delle indicazioni chiare e condivise. Ma sempre più di frequente ci gettiamo tutti assieme nel buio, nuotiamo sott'acqua ognuno nella sua direzione, ci lanciamo segnali, ognuno affiora a prender fiato quando può, si guarda intorno, e gli sembra d'esser solo. Crescono i materiali come flussi di energia, e la nostra temperatura li fissa in piccoli blocchi di ghiaccio per conservarli e lavorarli. Li chiamiamo "partiture". Alcuni di questi racchiudono un sogno, un programma, o un'illusione. Ognuno di noi vede naufragare intenzioni e possibilità che erano emerse dal lavoro. Finché alcuni blocchi di ghiaccio si incontrano e si saldano formando una solida montagna. Questo iceberg delinea un paesaggio, che - solo allora - può essere organizzato con la tecnica lucida e precisa dell'architetto.

In genere ho dei punti di riferimento. Sono alcune domande che desidero affrontare, o storie e libri che mi interrogano, o che mi sfidano, nel senso che continuano a restarmi in mente senza apparente motivo. Sono molti. So che a un certo punto si riveleranno troppi.

Con i miei compagni siamo abituati a non farci troppe domande ed a trattare i punti di partenza come se fossero definitivi. Sappiamo benissimo che non debbono esserlo. Siamo abituati ad usare cura ed attenzione come se tutto ci fosse chiaro, pur sapendo che stiamo lavorando al buio. I materiali si accumulano e diventano una quantità di prospettive, di storie, di azioni, di accessori, di testi e



di partiture che ci sono care. Finché ci rendiamo conto che navighiamo nel superfluo.

È il momento di invertire la rotta. A che cosa serve tutta quest'abbondanza? Ad esser gettata via, ad essere tagliata. Forma la massa sulla quale lavorerò l'accetta e lo scalpello. Solo allora cominceranno ad essere scolpiti il tempo, lo spazio e le relazioni *necessarie*. Occorre scorticare, tagliare.

La complessità è ciò che resta.

Il momento dell'accetta

Accade spesso che lo spazio scenico, durante il lavoro, diventiuntuoso. Pieno di accessori, alcuni umili, altri preziosi. C'è un amore professionale per gli accessori che spinge ciascuno di noi a scovarli nel magazzino del teatro, nei vecchi bauli familiari, ad acquistarli nel corso dei nostri viaggi, a metterli da parte, a scoprire come adattarsi e adattarli, a dirci "con questo voglio lavorare nel prossimo spettacolo".

Accessorio, infatti, è un nome sbagliato. Sono partners. E non sono muti e passivi come sembrano dall'esterno. Quando viene il momento dell'accetta e dello scalpello, può essere duro separarsene.

L'*humus* della professione è fatto di questi amori e idiosincrasie che allo sguardo esterno del critico inconsapevole possono apparire infantili. Senza di essi non cresce niente.

Lo spazio scenico tende ad essere ingombro di oggetti-partners e a divenireuntuoso soprattutto negli spettacoli d'uno o due attori soltanto. È una forma di compensazione. È accaduto, per esempio, nel lavoro per *Sale*. Ad un certo punto, lo spazio scenico diventava soffocante. L'attrice e l'attore vi nuotavano come pesci in un acquario troppo piccolo. Saziava gli occhi. Non nutriva la mente ed il cuore.

In casi del genere l'accetta deve essere particolarmente spietata. Sono io che la manovro o è lei a manovrarmi? A volte sconcerata e fa male perché sembra mossa da una sorta di entusiastico cinismo da mattanza.

Qualcosa del genere è successo anche per *Mythos*, che è uno spettacolo che raduna tutti gli attori dell'Odin. In quel caso, erano troppi i versi del poeta che amavamo. Ce ne siamo accorti a spettacolo ultimato, e molte splendide immagini di Henrik Nordbrandt, molti nostri amori, sono stati sacrificati.

A che serve raccontarlo? Non lo si può insegnare. Non lo si può programmare. Dopo anni di esperienza, vivo ancora il "momento dell'accetta" come una soluzione estrema, come una reazione rabbiosa contro l'impasse in cui il processo di lavoro mi ha cacciato. Parlarne serve solo per indicare che questa fase del lavoro arriva sempre. È utile saperne individuare i sintomi per rinunciare

all'abbondanza delle cose possibili e impugnare l'accetta e lo scalpello.

La domanda importante, però, è un'altra: perché la complessità è ciò che resta?

La lunga via dell'accumulo e della distruzione

Fra le ultime poesie di Thomas Hardy ce n'è una che si intitola *Convergence of the Twain*, "La convergenza dei due". La letteratura è piena di storie che raccontano le conseguenze disastrose dell'incontro fra un uomo e il suo doppio. La poesia di Thomas Hardy non affronta questo tema. Per lui quei "due" sono diversi e lontani, fatti per non incontrarsi. Il soggetto della sua poesia, infatti, è la tragedia del Titanic. Sono 11 terzine che cominciano così:

*In a solitude of the sea
Deep from human vanity,
And the Pride of Life that planned her, stilly couches she.*

[Nella solitudine del mare,
profondamente lontana dall'umana vanità,
e dall'Orgoglio di Vita che l'aveva progettata, lei immobile giace.]

Descrive il mare che lavora il lussuoso relitto del transatlantico, e fa sorgere muti interrogativi sulla volontà che l'ha fabbricato per sete di gloria. Poi il poeta volge lo sguardo in tutt'altra direzione. Vede all'opera, fra i ghiacci polari, quel che lui chiama *the Immanent Will that stirs and urges everything* (l'Immanente Volere che mescola ed urge ogni cosa). Questo Volere fa crescere umilmente un iceberg nello stesso tempo in cui nel fragore dei cantieri cresce il transatlantico.

I due corpi estranei vengono poi osservati alla luce del futuro - un destino che nessuno avrebbe mai immaginato. Nessun occhio mortale avrebbe mai previsto come le due storie potessero saldarsi, fino a divenire *twin halves of one august event* (le due metà gemelle di uno stesso agosto evento). L'ultima terzina dice:

*Till the Spinner of the Years
Said 'Now!' And each one hears,
And consummation comes, and jars two hemispheres.*

[Fino a che il Tessitore degli anni
Disse 'Ora!'. E ognuno lo sente,
E arriva il momento che deve esser consumato, e fa urtare i due emisferi.]

Le terzine di Thomas Hardy mostrano la quintessenza di un aspetto importante del lavoro creativo. Non è la semplice *casualità* che fa zampillare significati imprevisi, relazioni non programmate, quei nodi di immagini che affiorano a volte e ci interrogano su ciò di cui non parliamo.

Per questo so che è necessario sottopormi alla sfiancante esperienza dello spreco, percorrendo la via lunga dell'accumulo e della distruzione. La via breve, che va dalla programmazione alla realizzazione, dal piano di regia alla sua messa in pratica, può dare ottimi risultati, ma è difficile che ci permetta di affacciarci, all'improvviso, sulla zona torrida di quell'*arte del ricordo che è il teatro*.

La casualità, soprattutto se la nominiamo con un termine esotico e dotto come *serendipità*, evoca l'immagine d'un premio. Si dice: esser *baciati* dalla fortuna. Ma non è un bacio. È sale. Il bruciore ci avverte che ha individuato una ferita ben celata.

La poesia di Thomas Hardy sull'urto impreveduto dell'iceberg e della titanica nave fatta per attraversare gli oceani come un'inaffondabile città, fa parte d'una raccolta pubblicata nel 1914, che il poeta intitolò *Satires of circumstance*.

Nel lavoro artistico, un aspetto particolare della nostra creatività consiste nel creare *circostanze* dove convergono i "due" che non sembrano destinati a incontrarsi. Dobbiamo saper far sorgere le condizioni per cui le traiettorie delle azioni entrino in rapporto in maniera da irridere il nostro modo rettilineo di pensare e sentire.

Questa irrisione non fa *soltanto* ridere. Il dolore, nella zona torrida, si impasta con il riso. L'atteggiamento beffardo distrugge le distinzioni rassicuranti e la distanza che anestetizza le nostre ferite. Gli estremi si avvinghiano e ci obbligano a sgranare gli occhi, con assieme la voglia di distogliere lo sguardo.

Quando il lavoro teatrale ci pone di fronte ad uno di questi momenti, è come se dicesse "Ora!". Le azioni che si scontrano acquistano di colpo una forza inimmaginabile saldando due emisferi che non sono fatti per incontrarsi. Deflagrano, ma come energia nei nostri sensi.

Storie d'amore

Invece di usare la metafora del viaggio per parlare del processo teatrale, userò per una volta il viaggio come metafora del teatro.

Avevo sempre desiderato un viaggio sulla Transiberiana. Ci riuscii nel 1982. Viaggiai in seconda classe, la terza era preclusa agli stranieri. Le frontiere dell'impero sovietico erano ancora zone dure da attraversare.

Ricordo la litania delle stazioni: Mosca, Iaroslavl, Danilov, Buy, Poloma, Sharya, Kotelnich, Kirov, Balesino, Perm, Shalya, Sverdlovsk (qui cominciano

gli Urali e finisce l'Europa, secondo la geografia politica del generale De Gaulle), Kamishlov, Tjumen, Ishim, Nazivajeskaya, Omsk, Barabinsk, Novosibirsk, Taiga, Marinsk, Bogotol, Achinsk, Krasnojarsk, Uyar, Savjernaja, Kainsk-Jenissieiskj, Ilanskaya, Resheti, Gaishet, Inzhneudinsk, Tulun, Zima, Cheremkovo, Angarsk, Irkutsk, Sliudyanka, Misovaya, Selenga, Ulán Udé (capitale della Mongolia sovietica), Pietrovski Zavod, Kilok, Mogsoi, Iablonovaya, Lesnoi, Chita, Darasun, Karimskaya, Prinskovaya, Chernishevsk Zavod, Silovo, Ksenevskaya, Mogocha, Amasar, Erofiei Pavlovich, Urusha, Taktamigda, Skorovodino, Bolshoi Never, Taldan, Madgagachi, Tigda, Ushumun, Shimanovskaya, Bielogorsk, Zavitaya, Bureya, Arkara, Kundur, Obluche, Isviestkovaya, Bira, Birobidzhan (il territorio che Stalin aveva scelto come "stato" degli ebrei - moltissimi vi furono deportati), In, Khabarovsk, capitale dell'Asia sovietica. Qui noi stranieri dovemmo scendere e prendere un treno speciale che ci portò a Nagodkha per proseguire via mare per il Giappone. La transiberiana continuava fino a Vladivostock, a quasi una giornata di viaggio, porto militare il cui accesso era proibito a chi non era cittadino sovietico.

Mi basta ripeterla, questa lista di nomi, perché tornino alla mente immagini ed episodi della "zona umida" del ricordo.

La guardia di frontiera sovietica: una donna giovane col volto impenetrabile e dai lunghi capelli nascosti dal cappello militare. Tira fuori dal mio sacco le pere, colte agli alberi di casa mia, che Judy, mia moglie, aveva incartato con cura, perché si conservassero a lungo e mi accompagnassero nel viaggio. Sfodera un coltellino, e ad una ad una le taglia a metà, cercando sostanze proibite e nascoste. Poi si applica ai libri che trova nel mio bagaglio. Decifra il titolo di uno di questi: *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij. Smette di frugare e la sua faccia si scioglie, come se fossi un amico con cui non ha il tempo per discorrere.

Le icone di betulle d'oro.

La mite nonna di Achinsk che ha attraversato l'intera Russia per visitare i nipotini a Odessa, e il tubercolotico suonatore di balalaika dell'orchestra sinfonica di Irkutsk che ritorna da un sanatorio statale in Crimea.

Fjodor Pavlovich, un vecchio ossuto e fastidioso, non fa altro che mangiare. Mi deride ogni volta che distribuiscono gratuitamente il tè perché non acquisto le zollette di zucchero. Non crede affatto alla mia spiegazione, che sono abituato a non usarlo. Mi diventa, col passar dei giorni, una presenza odiosa. Finalmente arriva la stazione in cui deve scendere. Dormiamo tutti nelle nostre cuccette. Quando sta per uscire, mi strattona e mi sveglia, mi stringe la mano come se volesse graffiarmi. Il treno riparte. Sento tra le dita qualcosa: dei rubli, perché possa pagarmi anch'io lo zucchero del tè.

La piccola collettività provvisoria in un vagone della Transiberiana di-



venta un frammento di storia orale sotterranea. I miei compagni di viaggio si scambiano informazioni che il potere politico nasconde, legate alla geografia che il treno attraversa. Qui ad Ussurskaja ci sono miniere d'oro, racconta un passeggero taciturno, in esse aveva lavorato 15 anni da deportato. L'infermiera di Vladivostock indica la fabbrica dove scoppiò uno sciopero che in pochi giorni venne soffocato. Il macchinista di locomotiva di Bielogorsk domanda in continuazione di vedere il mio passaporto. Lo soppesa e lo scruta, non crede che sia di mia proprietà e lo possa usare a mio piacimento. Si rifiuta anche di credermi quando racconto che a capo della Danimarca c'è una regina. Le regine, ormai, esistono solo nelle favole.

Salgono due timidi e giovanissimi sposini in viaggio di nozze. Li accompagna la madre dello sposo. Lui, lei e la mamma di lui, la tipica situazione da farsa. La sposa sente caldo. In piedi, sfiorandosi appena al ritmo del treno, il marito le sfilava lentamente il golf. È una carezza sensuale che trascende ogni pudore.

Non tutte queste immagini sono confinate nel passato. Stasera andrò a vedere una replica di *Mythos*, il nostro ultimo spettacolo, in scena dall'aprile 1998. Fino all'estate del 2002 è stato rappresentato quasi 200 volte. Due terzi delle rappresentazioni hanno avuto anche me fra gli spettatori. Stasera rivedrò la montagna di mani mozzate - mani di legno, che paiono pietre ed ossa - che ad un certo punto invadono lo spazio dello spettacolo, come ciottoli e relitti della storia. Queste mani mozzate vengono dalla Transiberiana.

Mikail Chusid era un artista di teatro di marionette. Ci eravamo incontrati a casa di un amico a Mosca. Voleva continuare la nostra conversazione, ma la mattina dopo dovevo prendere la Transiberiana. Non c'era tempo.

Il treno era partito da poco, quando Mikail si affacciò nel mio vagone. Mi accompagnò per tre giorni fino a Sverdlosk. Era il modo più semplice, disse, per prendersi la "libertà" di parlare assieme. Mikail aveva con sé un paio di piccole mani di legno, per un nuovo burattino che stava scolpendo. Me le regalò. Ci salutammo con il proposito di tornare ad incontrarci.

Quando l'Unione Sovietica è caduta, Mikail Chusid e la sua famiglia sono emigrati negli Stati Uniti. Laggiù, ad un congresso di teatro, ci siamo rivisti fuggelmente. Ci siamo ripromessi di scriverci, di tornare ad incontrarci, per parlare, attraverso il teatro, di quel che più ci sta a cuore e ci inquieta, e che non è teatro. Non ci siamo più sentiti.

Ma le sue mani di legno continuano a vivere ed a parlare negli spettacoli dell'Odin Teatret. Erano il segno della sopraffazione nel *Vangelo di Oxyrhincus*, l'innocuo infantile prolungamento che nascondeva gli artigli della tirannide. Sono proliferate in *Mythos* come mani mozzate che materializzano l'orrore da cui lo

spirito del tempo vorrebbe distogliere lo sguardo, stanco dell'ansia di cambiare il mondo.

I ricordi della Transiberiana non finiscono qui. Ce n'è uno che mi fa sgranare gli occhi. E continuo a percepire un peso nella pancia che mi spinge a distogliere lo sguardo. Ancora una storia d'amore.

La ragazza con le lentiggini, nel nostro vagone di seconda classe, sale a Darasun e va a Birobidzhan. È paziente, perché sa che debbono passare tre giorni prima di incontrare il suo fidanzato. Ce ne parla con discrezione, con un sorriso pudico e l'anima negli occhi. Mancano ancora un centinaio di chilometri all'arrivo e lei, quietamente, comincia a riporre nella valigia gli oggetti che ha usato durante il viaggio. Il paesaggio che il treno attraversa è solo neve. "Quando ci fermeremo a Birobidzhan sarà già notte fonda - dice - ma non è un problema perché mi verranno a prendere." Dietro quella forma impersonale c'è lui, l'amato.

Da tempo aspetta in piedi vicino alla porta del vagone. Quando il treno si ferma, non posso fare a meno di spiarla. Lui è là, nell'aria bianca di gelo e di nebbia. È coperto da una grande pelliccia e da un colbacco - un grande orso immobile. Lei si precipita fra le sue braccia.

Attraverso il velo bianco del vapore freddo che fascia la stazione, vedo la tenerezza dell'orso e l'abbraccio della ragazza paziente esplodere con passione. Un mano di lei, nella foga, fa cadere il colbacco dell'amato e dalla grande pelliccia emerge una testa glabra. La sua nudità contraddice il freddo e insulta il mondo circostante con l'oscenità di un grande fallo esposto nella notte.

Un'ombra nel frattempo

Come lavorare su una storia d'amore, il più trito e obbligato fra i temi del teatro? In questo momento sto concludendo il lavoro su *Sale*, uno spettacolo con due soli attori, Roberta Carreri e Jan Ferslev. È una storia d'amore, chiusa nella cornice d'un viaggio e d'un ricordo.

Il percorso che abbiamo appena terminato è passato per numerose e diverse temperature, ha subito terremoti, ha sopportato urti sufficienti per darmi la speranza d'aver acquistato una voce autonoma, irridente e rivelatrice per me, suo primo spettatore.

Intuisco la presenza di questa voce. Non la so ancora decifrare. Non c'è dubbio che *Sale* sia una storia d'amore, ma senza sentore di oscenità. Non tutte le zone torride sono uguali. È un amore rivissuto dalla protagonista attraverso il ricordo di viaggi veri e immaginari. Il viaggio vero è il più illusorio, perché crede di trovare le tracce che un uomo scomparso invece ha cancellato con cura. Abbiamo tratto la storia di questo spettacolo dal romanzo epistolare dello scrittore

Antonio Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*.

Rivedo *Sale*, e mi accorgo che accanto alla sua drammaturgia narrativa ed al suo significato letterale è cresciuta, nel frattempo, un'altra vita.

Un sipario si apre. Benché il testo accenni ad un mondo mediterraneo, al suo mare e alla sua luce, ci troviamo di fronte ad uno spazio buio. Da un lato un mucchio bianco. È sabbia? No, è sale. Forse è una tomba.

Una lama di sole ferisce l'oscurità ed illumina una donna sola. Siamo in un'isola del Mediterraneo oppure all'interno di un *balagán*, un baraccone di girovaghi in un teatro da fiera?

L'uomo che ha aperto il sipario si siede e suona. Accompagna la donna che cerca il suo amato. Oppure suona ignorandola? Chi è? Non è strano che sia proprio io a chiedermelo. Questa domanda - che ho voluto che restasse senza risposta - mi ha guidato lungo tutto il lavoro.

È lui l'uomo di cui la donna va in cerca? Il suo fantasma che la attira? Oppure è il padrone della baracca? E allora la donna chi è? È un'attrazione da fiera, un mostro che esibisce le sue viscere, la sua interiorità? Oppure è un fantasma accanto alla sua tomba, come in un Nô giapponese dove donne arse e possedute tornano in cerca di pace?

I miei occhi concentrati sulla storia di *Sale*, vedono improvvisamente che da essa si sta staccando un'ombra. È un dramma parallelo, in una baracca in cui viene offerto in spettacolo il fenomeno di una donna perdutoamente innamorata per una vita intera. Una donna d'oggi, saggia, colta, dolce, prepotente, ma scossa dai venti d'una passione che la vita non riesce a domare.

Forse colui che dirige il *balagán* è un viveur che sfrutta i morti per intrattenere i vivi.

La zona torrida *del ricordo che è il teatro* comincia a mostrarmi una gobba.

Coloro che un tempo dai pulpiti condannavano il teatro, dicevano spesso che la parola *osceno* comprendeva la parola *scena*. Sostenevano che l'oscenità è inerente alle azioni di un uomo o una donna che si danno in mostra.

I pulpiti oggi tacciono. L'ombra rimane. Ondeggia al limitare della zona torrida, animata dagli impulsi di un ricordo e con la precisione di una ferita.

