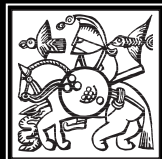


Odin Teatret



## ODIN TEATRET

NORDISK TEATERLABORATORIUM

POSTBOKS 1283 - DK-7500 HOLSTEBRO - DENMARK

TEL. (+45) 97 42 47 77 - FAX (+45) 97 41 04 82

E-MAIL ODINTEAT@POST4.TELE.DK

HTTP://WWW.ODINTEATRET.DK

N Y T H O S

# MYTHOS

## Rituale per il secolo breve

Basato su poesie di Henrik Nordbrandt e testi dell'Odin Teatret

*Dedicato ad Atahualpa del Cioppo*

Kai Bredholt	Guilhermino Barbosa, soldato della colonna Prestes
Roberta Carreri	Cassandra
Jan Ferslev	Orfeo
Tage Larsen	Edipo
Iben Nagel Rasmussen	Medea
Julia Varley	Dedalo
Torgeir Wethal	Odisseo
Frans Winther	Sisifo
Spazio scenico:	Odin Teatret
Disegnatore luci:	Jesper Kongshaug
Musica:	Odin Teatret, canzoni politiche e popolari
Direttore musicale:	Frans Winther
Costumi:	Odin Teatret
Consulenti letterari:	Thomas Bredsdorff e Nando Taviani
Grafica:	Marco Donati
Assistente alla regia:	Gitte Lindholt
Drammaturgia e regia:	Eugenio Barba

L'Odin Teatret ringrazia: Henrik Bredholt, Palamshav Childaa, Nikolaj de Fine Licht, Jan de Neergaard, Tran Quang Hai, Knud Erik Knudsen, Byambakhishig Lchagva, Ganbold Muukhai, Ganzori Nergui, Natasha Nikprelevic, Halfdan Rasmussen, Teatro Libre de Bogotá, Michael Vetter, Cristina Wistari.

Odin Teatret: Patricia Braga Alves, Eugenio Barba, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Søren Kjems, Tage Larsen, Sigrid Post, Iben Nagel Rasmussen, Pia Sanderhoff, Pushparajah Sinnathamby, Rina Skeel, Ulrik Skeel, Edel Svendsen, Nando Taviani, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther, Poul Østergaard.

Coproduzione: Teatro Tascabile di Bergamo e Nordisk Teaterlaboratorium

Eugenio Barba

## GLI ATTORI DELLA FEROCIA

Possiamo immaginarli stanchi di uccidere e di essere uccisi, stanchi di rapire e distruggere, di violare ed essere violati. Ecco i protagonisti dei miti dell'antica Grecia che ripetono da millenni le loro azioni di ferocia.

Possono i personaggi del mito rappresentare la Storia? La Storia non è proprio il contrario del mito? La Storia è anche il senso inesorabile del divenire, la Forza vittoriosa sulla Giustizia, gli ideali rovesciati, il ricorrente trionfo dei sistemi che sbeffeggiano le utopie. Ed è in questa dimensione che è ambientato *Mythos*.

Lo spettacolo è una veglia funebre, alla fine di un millennio e di un secolo breve, iniziato nel 1917 con la rivoluzione sovietica e terminato nel 1989 con il crollo del muro di Berlino. Attorno al cadavere di un rivoluzionario, si radunano i personaggi dei miti greci, si impadroniscono di lui e lo introducono alla loro immortalità.

Per lui, che ha lottato per un'umanità internazionale e giusta, i protagonisti dei miti recitano le menzogne e gli orrori che li resero eterni. Evocano il senso oscuro del destino: Edipo, l'assassino veggente dalle occhiaie vuote, errabondo fra Tebe e Colono; Medea che culla bambini sgozzati; Cassandra, violentata dai guerrieri e oppressa dalla visione del futuro; Orfeo, lo sciamano che violò il regno dei morti, e la cui testa galleggia cantando nel mare; Dedalo, inventore del labirinto e del volo, che vide il figlio Icaro precipitare; Sisifo, eterno schiavo del lavoro. Mentre la petulanza di Odisseo commenta scettica e beffarda la cieca vitalità dei vivi.

I personaggi dei miti sono solo azione ed energia. La loro ferocia non è malvagità. Le loro sofferenze non sono tristezza. La loro prepotenza non è ambizione di potere. Sono efferati, tragici, sereni. Non credono, sanno. Conoscono la vera Realtà: l'inevitabile imperio di quelle forze che noi chiamiamo Male.

Per questo sono profondamente diversi dagli esseri umani. Non ci comprendono. Ci deridono e ci amano, come bambini ciechi.

La veglia funebre è per un uomo che identifichiamo in Guilhermino Barbosa. Forse nessuno ricorda il nome di questo analfabeta che dal 1925 al 1927 marciò per 25000 chilometri in lungo e in largo per l'intero Brasile. Era uno dei soldati di Luiz Carlos Prestes, in lotta per la dignità del proprio paese, in mano a governanti corrotti. La "colonna Prestes" non conobbe la vittoria, ma non fu mai sconfitta. Guilhermino Barbosa invecchiò barricato nella sua baracca, nella foresta boliviana, fedele all'ideale della rivoluzione.

È anch'essa un "mito", la Rivoluzione? Esistono miti che rappresentano la ferocia della Storia, e miti che invece insegnano a non accettarla.

Che cosa può essere il mito per noi? Un archetipo? Un valore da dissacrare?  
Una speranza senza fede?

Dove si nasconde, oggi, un mito? Perché muore? Come lo si seppellisce?  
Quando rinasce?



Kai Bredholt. Foto: Jan Rüz.



Eugenio Barba

## POIEIN

### La tacita collaborazione con il poeta Henrik Norbrandt

Quando parlo di *testo*, ne parlo come un artigiano. Uso il termine nel suo valore etimologico: testo=tessuto, tessitura. Intendo un'opera, un manufatto letterario caratterizzato da un alto grado di elaborazione, in sé compiuto. Può essere in prosa o in poesia; può esser stato composto pensando al teatro o senza minimamente pensarvi - una commedia, una tragedia, o una novella, una raccolta di versi o persino un saggio.

Ci sono infiniti modi di lavorare in teatro su un testo letterario. Ma possono tutti essere raccolti in due tendenze: lavorare *per* il testo, lavorare con il testo.

Lavorare *per* il testo significa assumere l'opera letteraria come il valore principale dello spettacolo. Attori, regia, organizzazione dello spazio, accompagnamento musicale vengono usati per far brillare la qualità e la complessità dell'opera, i suoi sottintesi, i suoi legami con il contesto d'origine ed il contesto attuale, la sua capacità di irraggiarsi in diverse direzioni e dimensioni. È un lavoro affascinante e significativo. Non credo affatto che caratterizzi il vecchio teatro. Può essere il non plus ultra del nuovo. Il teatro che lavora *per* il testo traghetta l'opera letteraria dalla scrittura all'esperienza della sensorialità, dell'oralità e della visione. Le parole scritte diventano voce e presenza fisica, si fanno carne e pensiero-in-azione.

Amo il teatro che segue questa via fino in fondo. Ma lo pratico raramente. Mi limiterò, quindi, all'altra tendenza.

### Lavorare con il testo

Lavorare *con* il testo vuol dire scegliere una o più opere letterarie non per mettersi al loro servizio, ma per elaborarle come una sostanza che deve alimentare un nuovo organismo: lo spettacolo. Il testo letterario viene usato come uno dei livelli o delle componenti che costituiscono la vita del risultato scenico.

Il testo letterario era un organismo autonomo e compiuto. Adesso è *materiale pronto a mutare*, immesso in un processo di scelte e visioni che gli sono lontane. Ricomincia ad essere travagliato dall'intervento degli attori e del regista, tagliato, scomposto, ricomposto in qualcosa di irricognoscibile.

Si dirà: questo non è *con*. È *contro*.

Non lo credo.

Le opere d'arte sono caratterizzate dal fatto che la vita pervade ogni loro livello di organizzazione, ogni loro porzione, ogni loro cellula. Non solo l'organi-

simo intero di una poesia, ma anche i piccoli nodi di parole, immagini e suoni conservano la traccia sapiente della mano che li ha resi densi e li ha intrecciati. Ne consegue che la poesia può essere suddivisa nelle sue piccole “azioni verbali”, grappoli di parole, immagini, sonorità che non si riducono, per ciò, a frammenti degradati.

Sono i mille dettagli delle azioni fisiche e vocali dell'attore che rendono credibile e suggestivo per lo spettatore il comportamento di un personaggio. Nello stesso modo, la lingua di una poesia diventa credibile e suggestiva, per chi la legge o l'ascolta, perché è costituita da “azioni verbali”, cioè dei dinamismi significativi più ricchi e sorprendenti di quelli della lingua quotidiana. Lavorare con il testo vuol dire anche la capacità di scomporlo nelle sue azioni verbali per scoprire nuovi dettagli e creare nuove relazioni.

Esiste una *vita* che pervade tutti i livelli d'organizzazione del testo-tessuto e che determina la semplicità complessa che integra in modo non ovvio le sue diverse componenti. Rispetto alle forme quotidiane del discorso, la poesia procede per *deformazioni*; accostamenti inusuali di parole; tensioni sonore, ritmiche e semantiche; salti dall'uno all'altro dei piani di realtà; interferenze fra logiche che nel pensiero “normale” sono fra loro incompatibili; agglomerati surreali; ossimori e sinestesie. Si tratta di una serie di procedimenti che nella terminologia della tecnica letteraria vengono raccolti sotto le etichette della metafora, dell'anfibologia, della metrica, del simbolo, della sineddoche, dell'allegoria.

Tutto questo è pura tecnica letteraria, ma implica anche un modo di pensare, un modo di intrecciare i “sentieri del pensiero”.

Per questo, per limitarci ad un solo esempio, nell'Atelier di Dullin venivano indicate agli attori, come modelli, la pittura giapponese e la poesia di Poe, Baudelaire e Mallarmé. Non erano modelli per l'imitazione, ma per l'allenamento del pensiero. Artaud parlava dell'arte dell'attore come di qualcosa che consisteva, alla lettera, in una “poesia nello spazio”.

Che un testo poetico possa essere tagliato, scomposto, ricomposto in qualcosa di molto lontano dal suo punto di partenza non è affatto diverso dal lavoro di scomposizione, decontestualizzazione e ricomposizione dei frammenti della partitura fisica di un attore; o dal montaggio di un regista cinematografico quando lavora su due distinte sequenze di immagini, ciascuna in sé compiuta, per intrecciarle e farle interagire.

Lavorare con il testo vuol dire trattarlo da attore.

### **Come ho lavorato con le poesie di Henrik Nordbrandt**

Sottoporre i testi letterari allo stesso lavoro cui si sottopone l'attore appartiene alla tradizione dell'Odin Teatret. Ho lavorato in questo modo, in particolare

per *Kaspariana* (1967), quando Ole Sarvig ci dette non un testo drammatico, ma una serie di poesie liberamente ispirate alla figura di Kaspar Hauser. Anche per *Ceneri di Brecht*, nel 1980, ho evitato le opere drammatiche brechtiane e mi sono concentrato sulle sue poesie. In questi, come in molti altri casi simili, continuo a svolgere il mio normale artigianato di regista: il montaggio delle azioni.

Nella primavera del 1996, ho letto il libro di Thomas Bredsdorff *Med Andre Ord* (In altre parole) appena pubblicato a Copenaghen da Gyldendal, dedicato al «linguaggio poetico» di Henrik Nordbrandt. Thomas risaliva alla teoria aristotelica della metafora ed a quella platonica del simbolo per analizzare il “linguaggio paradossale” di Nordbrandt. Conoscevo alcune delle sue poesie. Ma ora i *détours* a cui Thomas sottoponeva la mia attenzione facevano brillare la densità e l'efficacia di quei versi di una luce nuova.

Finito di leggere il suo libro, decisi che il prossimo spettacolo si sarebbe basato sulle poesie di Nordbrandt.

Henrik Nordbrandt vive poco in Danimarca. Ha piantato le sue tende in Grecia, Turchia, Spagna. Non è certo una persona “facile”. Quando gli proposi di scrivere qualcosa per noi, rispose che per lui era difficile collaborare. Anche per l'Odin è difficile collaborare con gli autori. Convenimmo che eravamo fatti l'uno per l'altro. Rimanemmo d'accordo che avremmo potuto usare le sue poesie già pubblicate e farne quel che volevamo. Ad una sola condizione: che vedesse prima un nostro spettacolo. Vide *Kaosmos* a Holstebro e firmò il contratto. Era la fine del 1996, e da allora non ha più dato sue notizie. Anche la collaborazione - come l'arte scenica e il linguaggio della poesia - può essere paradossale.

Abbiamo preso le 29 raccolte delle sue poesie che amavamo. Amare significa lottare. Non sono rimaste intatte. Così come loro non hanno lasciato intatti noi, nel nostro lavoro di molti mesi sullo spettacolo.

Un mare di versi è penetrato fra le nostre intenzioni e le nostre azioni teatrali. Si è adattato ad esse. Ne ha preso la forma ed ha dato loro forma. Non si è perso nulla. Tutto si è trasformato, inabissandosi o alzandosi in onde poderose.

Se mi fossi basato sui miei gusti di lettore, non avrei mai osato toccare una poesia di Nordbrandt. È stato il mio lavoro di regista che ha determinato la loro metamorfosi. È stata la necessità di integrarle nel nuovo organismo che cominciava a prender forma attraverso i salti di pensiero incorporato che sono le azioni degli attori.

Poesie d'amore e di vagabondaggio, riflessioni esistenziali beffarde e disperate, visioni personali atroci e luminose sono diventate parole di Edipo e Cassandra, di Odisseo e Medea, di Dedalo e Orfeo, o di un soldato brasiliano che marcia fra gli insorti della “colonna Prestes”.

In molti casi, le composizioni del poeta rimangono sostanzialmente nella loro forma originaria. A volte s'adattano cambiando il tempo di un verbo, o passando dalla prima alla seconda persona, un nome proprio si aggiunge o si perde.

Ma i casi più interessanti sono quando la trasmutazione è profonda e la vita che pervade ogni singola cellula delle poesie di Nordbrandt mostra in pieno la sua forza.

A volte, per esempio, differenti frammenti di poesie possono divenire le battute che si scambiano due o più personaggi, oppure una stessa poesia può distillarsi in dialogo, come è successo per *Hvis du kunne se dig selv* (Se tu potessi vederti):

*Se tu potessi vederti nei miei sogni  
scapperesti via urlando,  
ti graffieresti il viso a sangue  
ti cospargeresti di benzina  
e chiederesti del fuoco.  
Attraverso le sere della mia infanzia,  
degli autunni, delle piogge,  
ti trascini ora come un fantasma del futuro  
oppressa da una pena più grande  
di quella che credevi sopportabile:  
le catene che trascini  
pesano il doppio di te,  
sono lunghe due volte il tuo tempo,  
e i fantasmi di coloro a cui ho tolto la vita,  
furiosi, notte dopo notte ti fanno paura:  
gli orridi spettri dei miei parenti,  
dei compagni di gioco,  
del mio primo amore.  
Da tutte le porte  
spuntano ossa e capelli.  
Dagli alberi che il tempo  
non ha ancora abbattuto  
pendono morti bruciati dal sole.  
Unghie crescono dalla terra.  
Quello su cui stai camminando è cartilagine.  
Grido il tuo nome  
ti richiamo dai morti  
ma tu non senti, non sai  
che cammino al tuo lato  
e che solo tu mi puoi svegliare  
- anche con il tocco più leggero  
lo strofinio delle tue ciglia.*

Nello spettacolo è diventato un dialogo tra diversi personaggi:

DEDALO: *Medea, se ti potessi vedere nei miei sogni  
scapperesti urlando.  
Ti graffieresti il viso a sangue  
ti copriresti di benzina  
e chiederesti del fuoco.*

CASSANDRA: *Da tutte le porte  
spuntano ossa e capelli.*

MEDEA: *Orfeo,  
chiamo i miei morti,  
ma non mi sentono.*

ORFEO: *Camminano al tuo lato  
i fantasmi di coloro  
a cui hai tolto la vita  
notte dopo notte.*

A volte è come se la poesia fosse sottoposta a un processo di evaporazione. Sono rimaste solo alcune gocce in sospensione, aggregate come in una solitaria costellazione di stelle. Dei primi 6 versi di *Ud til havet* (Al mare):

*Siamo infine arrivati al mare!  
Si stende davanti a noi  
profondo dieci chilometri e pieno di segreti.  
Ma dalla spiaggia piatta dove siamo  
si vede solo la superficie.  
Vi scintilla la luce del sole di luglio, ma non è tutto.*

è rimasto solo una sorta di haiku:

*Il mare davanti a noi  
profondo, segreto.  
La superficie scintilla.  
Non è tutto.*



Tage Larsen. Foto: Jan Rüz.



Frans Winther. Foto: Tony D' Urso.

Iben Nagel Rasmussen. Foto: Jan Rüz.



Julia Varley. Foto: Jan Rüz.



Kai Bredholt. Foto: Tony D' Urso.



Torgeir Wethal. Foto: Jan Rüz.



Roberta Carreri. Foto: Tony D' Urso.



Jan Ferslev. Foto: Jan Rüz.

A volte, invece, la poesia è distillata, intrecciata alle azioni dell'attore e rilavorata dai ritmi della scena. Così una riflessione di Odisseo:

*Qui è la tomba dove si dirige il corteo,  
e dove la bara sembra racchiudere un segreto.  
Il morto sa  
quel che c'è fra le assi sconnesse,  
ma il suo cadavere solo noi possiamo descriverlo.  
Noi siamo i vivi, siamo i becchini, i soli a sapere.  
Molti che non hanno mai sentito la brezza della sera,  
né osservato i raggi della luna,  
solo nella bara imparano a conoscersi.  
Sei un corpo in putrefazione,  
ti portiamo in una bara alla tomba  
fra alti sarcofagi.*

viene da una condensazione della poesia *Ligbærerne* (I becchini):

*Guarda il cimitero con gli alti sarcofagi  
dove in eterno movimento avanza il corteo  
ed ogni bara sembra che racchiuda un segreto  
di cui neanche la morte è informata.  
Credi forse che il morto sappia cosa ci sia  
fra le assi sconnesse?  
Forse conobbe se stesso, ma il suo cadavere  
resta per lui qualcosa di estraneo  
che solo noi possiamo descrivere: un corpo  
che proprio ora viene portato via in una bara  
da noi, noi che teniamo le maniglie d'ottone  
e che per questo siamo i suoi becchini.  
Guardaci, con i nostri visi afflitti  
mentre portiamo via segreto dopo segreto  
sotto rami di alti cedri che sussurrano.  
Siamo i becchini, i soli a sapere i tuoi pensieri nascosti  
dopo la morte, quando giaci rigido nella bara.  
E molti che mai hanno sentito la brezza della sera  
e non hanno mai guardato il riflesso della luna piena  
solo allora imparano a conoscersi  
quando lo descriviamo: come corpo putrefatto  
che proprio ora viene portato via in una bara*

*da noi, noi che teniamo strette le maniglie d'ottone  
al cimitero, fra alti sarcofagi.*

In altre occasioni, frammenti provenienti da composizioni diverse sono aggregati perdendo la loro logica originaria e creandone un'altra, esattamente come le partiture di azioni di attori diversi, elaborate indipendentemente l'una dall'altra, possono distaccarsi dalle intenzioni originarie e interagire creando un nuovo senso. Ad esempio, dei versi della poesia *Gobi*:

*A sette passi dalla primavera le domande diventano risposte.  
Il tuo viso nel buio si copre di polvere di viole.  
A nove notti dalle montagne. A tredici bocche dalla follia.  
Dio ci masturba con la sua matematica schifosa.  
Il desero del Gobi conta le sue cellule con sabbia  
noi con lacrime, quando guardiamo il cielo di primavera.*

di *Barberblade* (Lamette da barba):

*La primavera è arrivata e mi ha tagliato la vita  
come una scatoletta di lamette da barba  
che non ho il coraggio di tenere, né di buttar via  
sottili, piccole lamette  
che hanno il riflesso dei laghi dell'Asia.  
L'idea che si arruginiscano  
senza venire usate mi tormenta tanto  
quanto il pensiero di usarle.  
E quando a volte cerco di dimenticarle  
negli uffici o nei bar  
mi tornano indietro da posti dai nomi esotici  
dove mai ho messo piede.  
Ma dove posso posarlo, il piede, con tante lamette intorno  
senza tagliarmi e senza spezzarle?  
Sono così belle, così piccole.  
È perché siamo in primavera e il cielo è blu.  
E io sono qui che chiamo e chiamo  
rigido come un ghiacciolo, con gli occhi chiusi  
fino a quando cado.*



e di *Om foråret bygger de et hospital* (Di primavera costruiscono un ospedale):

*Di primavera costruiscono un ospedale intorno a me  
perché possa avere una camera azzurra in cui gridare.  
Non so chi siano. Non so cosa grido.  
Conosco solo le risposte, risposte, risposte...*

si sono fusi in una visione di Cassandra:

*A sette passi dalla primavera le domande diventano risposte  
e il viso della notte si copre di polvere di viole.  
A nove notti dalle montagne e a tredici bocche dalla follia  
ti svegli nel labirinto ed il cielo è blu.  
Non sai cosa gridi, rigido come un ghiacciolo,  
con gli occhi chiusi, fino a quando cadi.*

Sono ben cosciente dei rischi che corre questa esemplificazione. Scegliendo solo quattro casi fra cento può dar l'idea di un meccanico bricolage. Ciò che è essenziale, invece, è una sorta di *stato di necessità*, che emerge nel corso del lavoro e che deriva dal contesto preciso costituito dalle azioni dell'attore; dalle sue relazioni con gli altri personaggi in quella scena; dalla posizione della scena nel ritmo drammaturgico complessivo; dalle azioni immediatamente precedenti e da quelle seguenti. Questo è lo *stato di necessità* di cui parlo, e che non si può esemplificare.

Trasposto sulla carta, il processo fisico per cui i testi vengono trattati come le azioni degli attori, rischia di assomigliare ad un gioco letterario, che più che irrispettoso sarebbe sciocco e arbitrario.

Eppure m'è sembrato giusto dare qualche notizia delle peripezie attraverso le quali il *fare* del poeta, il suo *poiein*, si è prolungato nell'agire del processo teatrale.

### **L'energia nascosta**

Scrivo queste note quando Henrik Nordbrandt non ha ancora visto il risultato della nostra collaborazione paradossale e tacita. Non so immaginare che cosa ne penserà.

Ma una cosa è sicura: dopo tutte le trasformazioni cui è stata sottoposta, a me ed ai miei compagni la sua poesia sembra più viva che mai. Vorrei dire: indistruttibile, se non sapessi che "tutto muore".

E mi chiedo se la *poesia* non sia caratterizzata proprio da questa energia nascosta che ci obbliga a lavorare *per* lei, anche quando ci battiamo *contro* di lei o la usiamo come un semplice materiale per costruire un'opera diversa.



Jan Ferslev, Iben Nagel Rasmussen, Tuge Larsen, Kai Bredholt. Foto: Jan Rüz.



Roberta Carreri, Kai Bredholt. Foto: Jan Rüz.



## UNA NOTTE SENZA LUNA

Frammenti del discorso di Eugenio Barba agli attori alla prima prova di *Mythos*, 20 gennaio 1997

La Terra del Fuoco è un'isola. Quando Magellano discese lungo la costa dell'America Latina, alla ricerca di una via verso l'Oriente, passò dall'Atlantico nel Pacifico non attraverso capo Horn, ma attraverso lo stretto canale che separa la fine del continente da un'isola immensa, la Terra del Fuoco.

L'isola era abitata da due tribù: gli Ona e gli Yamana.

Questa parte dell'America del sud era coperta da un'unica vasta foresta, e gli Ona vivevano lì; non erano buoni navigatori e non si avvicinavano volentieri al mare. Gli Yamana, invece, erano pescatori, e vivevano in imbarcazioni su cui era acceso un fuoco costante: le fiammelle che i marinai di Magellano vedevano brillare la notte e che dettero il nome all'isola.

Fino al 1870 la Terra del Fuoco non destò l'interesse dei coloni cileni e argentini, né degli emigranti europei. Nel 1840 l'Inghilterra inviò alcune navi da guerra ad occupare le Isole Falkland. L'Argentina ed il Cile si resero conto che, se non intervenivano, tutto il sud del continente sarebbe stato in mani europee. E così il Cile mandò una fregata al comando del tenente Gonzalez, ad occupare l'estrema parte meridionale del continente. Sedici ore dopo di lui arrivavano cinque navi da guerra francesi, anche loro pronte a prender possesso di quel territorio, ma ormai era troppo tardi.

Una volta stabilito il possesso, bisognava pensare a sfruttare le terre, a farle abitare, ad attirare i coloni. Il governatore cileno ebbe una idea: andò alle Falkland, comprò trecento pecore e le portò nella Terra del Fuoco. Così ebbe inizio la prosperità dei *ganaderos*, le grandi famiglie proprietarie di greggi immense, di migliaia e migliaia di capi. In quei tempi privi di fibre sintetiche la lana era essenziale, e redditizia, specialmente in Inghilterra, nel Belgio e nelle Fiandre.

Nel giro di dieci anni quelle trecento pecore erano diventate 4 milioni. Ancora oggi chi visita la Terra del Fuego ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un luogo spazzato da un cataclisma: distese sterminate d'erba, necessarie al pascolo di migliaia di ovini, e numerosi resti di immani alberi carbonizzati. I *ganaderos*, infatti, cominciarono ad appiccare fuoco alle foreste per procurare prati alle loro pecore. Gli Ona, che vivevano nelle foreste, videro l'avvicinarsi dei bianchi e il loro territorio diminuire sempre più. Avevano degli dèi. Erano grassi e pigri, non intraprendenti come quello degli ebrei, che interveniva continuamente, faceva scommesse col diavolo, impartiva ordini ai suoi profeti. Quelli degli Ona erano del tipo che nella storia delle religioni si chiama degli "dèi oziosi", e se ne sta-

vano lì, pingui e paghi, nel più fitto della foresta. Gli Ona, ad un certo punto, si resero conto che presto il fuoco li avrebbe raggiunti. Allora li presero e li portarono sulla riva dello Stretto di Magellano. Lì, costruirono una grande barca, una sorta di arca all'incontrario, per salvare gli dèi, e non gli uomini o gli animali. Però gli Ona erano pessimi costruttori di barche, e così, appena iniziò la traversata dello Stretto, l'arca affondò.

Gli dèi andarono a picco.

La ricchezza dei *ganaderos* era enorme, la si può paragonare a quella dei grandi baroni del nitrato del nord del Cile, o dei grandi commercianti di caucciù, dell'Amazzonia. Anche i *ganaderos* protessero le arti, costruirono nelle loro remote pianure teatri, musei, palazzi e sontuosi cimiteri.

Assoldavano cacciatori per uccidere gli Ona, perché la loro esistenza ostacolava l'uso utile della terra. E quando i cacciatori tornavano dalla loro missione, portavano indietro mani mozzate. Per ogni mano che consegnavano ricevevano un compenso.

Gli Ona sono tutti scomparsi, non ce n'è più nessuno. L'ultima morì negli anni Settanta. Aveva ottant'anni. Una baleniera francese la trovò su una barchetta nello Stretto di Magellano, in procinto di buttarsi in acqua. Era il modo in cui si suicidavano gli Ona, come i missionari Salesiani hanno scritto nelle loro cronache: si annegavano nello Stretto per ricongiungersi con i loro dèi.

Quando ho letto del modo in cui sono scomparsi gli Ona mi è venuto in mente un libro che avevo letto negli anni Cinquanta, *Le radici del cielo*, di Romain Gary. Penso che sia stato il primo romanzo ecologico e raccontava di come allora, in Africa, si uccidessero più di trentamila elefanti all'anno.

Era la storia di Morel, un uomo bianco che, tra il sarcasmo generale, aveva creato un movimento per la protezione degli elefanti. Quando gli si chiese se non fosse patetico mettersi a difendere gli animali mentre vi erano esseri umani che soffrivano e morivano tra mille stenti, Morel rispose: "Sì! Ma questa è la mia battaglia. Voglio che gli elefanti non scompaiano. Voglio che oltre alla giustizia, alla bellezza, alle ideologie rivoluzionarie, alla democrazia, all'amore, a tutto quello che dà un senso al mondo, ci sia anche un piccolo spazio in cui gli elefanti possano correre in libertà senza rischiare di buscarsi una pallottola".

Un giorno Morel attacca il deposito di un commerciante di avorio, entra nel recinto, e crede di avere una allucinazione: vede centinaia di elefanti invisibili e pure presenti. Di questi elefanti invisibili apparivano solo i piedi. Le parti inferiori delle zampe erano state segate, vuotate, essiccate per essere vendute ai turisti e all'estero, come grandi portaceneri, o contenitori per ombrelli. Ma a Morel era sembrato di vedere non portaombrelli, ma elefanti invisibili, di cui si erano materializzate solo le estremità.

Questi piedi segati di elefanti mi hanno ricordato le mani tagliate degli Ona.

Quando sono stato in America, ultimamente, sfogliando dei libri sulle popolazioni autoctone, ho visto dappertutto, intagliate nella roccia, contorni di mani, solo di mani. E queste mani tagliate hanno cominciato ad accompagnarmi.

Mani tagliate: ed ecco, ricordo un altro libro. Negli anni Trenta André Gide andò in Africa e tra i molti episodi terrificanti della realtà coloniale che descrive, parla di grandi cesti, pieni delle mani mozzate dei negri che non producevano abbastanza nelle piantagioni.

E sempre, ancora mani tagliate: mi sono ricordato una mostra sulla cultura Nazca a Santiago del Cile. La cultura Nazca è fiorita in Perù, tra il 300 a.C. ed il 300 d.C. Ha lasciato delle immense incisioni sul terreno, che si chiamano geoglifi, disegni che è possibile vedere solo dall'alto, alcuni hanno persino affermato che potevano essere state prodotte solo da extra-terrestri di passaggio. I Nazca avevano una raffinatissima arte della ceramica, ed uno dei motivi ornamentali ricorrenti è quello delle teste e delle mani tagliate. Vi sono vasi decorati con teste tagliate, con corpi senza testa, con mani che portano teste mozzate. È come se questa cultura fosse ossessionata dalle teste e dalle mani disgiunte dal corpo, e vi vedesse un segno, un valore, o forse un presagio.

Allora mi sono chiesto: cosa è che caratterizza questo millennio?

Ancora un'altra storia, ma forse non è vera, forse sono io che comincio a colorare i fatti storici con le mie ossessioni. Nella guerra tra Bogumil, re della Bulgaria, e il Basileus di Costantinopoli, Bogumil prese più di diecimila soldati nemici, e li accecò tutti, meno un centinaio. A quelli accecati tagliò anche una mano, ma i cento privilegiati conservarono la vista e le mani, perché potessero riportare i loro compagni di fronte al loro re.

Il nostro millennio, che ora sparisce, è un millennio di mani tagliate, di umanità mutilata.

\*\*\*

Nel prossimo spettacolo celebreremo la morte di un mito.

Cos'è un mito? Può essere un'affermazione diffusa ma poco veridica. Può essere invece un racconto che racchiude un nocciolo di verità senza tempo, un esempio problematico, una ferita che non cessa di sanguinare in una zona d'ombra nei singoli individui, nelle singole epoche.

Forse il mito è l'arbusto ardente che illumina una faccia della nostra esperienza, quella più intima, più segreta, inintelligibile anche a noi stessi.

Quale è questa verità che può venirci incontro come un arbusto ardente?

\*\*\*

Il mito può essere una narrazione da cui è assente la verità, oppure può essere un distillato pesante di verità. C'è un'altra possibilità: può essere un fatto storico che è diventato un mito.

Mi sono messo a cercare tutte le notizie che si ramificano intorno a quello che per me è diventato un vero mito: la vita di Guilhermino Barbosa. La sua storia mi ha accompagnato in questi ultimi anni, e, pur avendone parlato spesso, pur avendola discussa e raccontata innumerevoli volte, non si è banalizzata, ai miei occhi, al contrario, ha acquistato ancora più fulgore.

Per arrivare a Guilhermino Barbosa bisogna partire da Rio de Janeiro e da San Paolo dove, nel 1924, alcuni giovani tenenti dell'esercito brasiliano, in nome dell'onore che caratterizza - o dovrebbe caratterizzare - un ufficiale, rifiutarono la politica corrotta del Presidente e dei generali che lo assecondavano, e insorsero contro di loro. La loro rivolta, chiamata "tenentismo", non fu fatta in nome del proletariato, o di una giustizia sociale. Si ispirava a un valore proprio alle forze armate, l'onore. Noi, gli ufficiali dell'esercito, non possiamo permettere la corruzione.

Immediatamente fu mandata contro di loro la maggior parte dell'esercito rimasto fedele al Presidente. Intanto altri ufficiali, in altre guarnigioni del Brasile, si sollevarono e furono schiacciati dall'esercito brasiliano. Nel Rio Grande del sud, un giovane capitano del genio, Luiz Carlos Prestes, di ventisei anni, si ribellò, insieme al suo battaglione e decise di raggiungere gli ufficiali insorti a San Paolo. Si mise in cammino, sconfinò nel Paraguay, rientrò in Brasile, si congiunse infine con gli altri ribelli. Aveva percorso 1500 km a piedi.

Uno dei suoi uomini era Guilhermino Barbosa.

Gli ufficiali insorti, consapevoli di quanto disperata fosse la loro situazione, decidono di rinunciare, e di rifugiarsi in Argentina. Luiz Carlos Prestes rifiuta, vuole continuare, è sicuro che in altre città altri ufficiali si ribelleranno, sapendo che qualcuno lotta ancora. Nasce così la "Colonna Prestes". Prestes e i suoi soldati cominciano una marcia, che inizia nel marzo del 1924 e finirà nel luglio del 1927. In trenta mesi percorreranno 17 stati del Brasile, dal sud al nord e di nuovo sud. È una delle campagne militari più incredibili, il primo esempio di "guerra di movimento", la più lunga marcia dopo la conquista dell'India di Alessandro Magno. Percorsero 25000 km a piedi e a cavallo.

Per avere un termine di confronto: il litorale del Brasile è di 7000 km, con la Lunga Marcia cinese vennero percorsi 12000 km, e la circonferenza della Terra è di 42000 km.

Sono inseguiti giorno e notte dall'esercito militare e dai *cangaceiros*, i banditi che il Presidente brasiliano rifornisce di armi e provvigioni e trasforma in esercito regolare. Le gesta della Colonna Prestes diventano leggendarie, fuoriescono dal Brasile e dal Sudamerica, raggiungono l'Europa. Le imprese di queste poche centinaia di uomini che riescono a sfuggire agli accerchiamenti ed all'inseguimento di forze ben maggiori appassiano il mondo.

Nel 1927 Prestes decide di cessare la marcia e di rifugiarsi in Bolivia. Constatata: "Non abbiamo vinto, ma non siamo stati sconfitti".

Con tutti i suoi uomini, 630, armati solo di 90 fucili, passa la frontiera e consegna le sue armi all'esercito boliviano. Aveva preso accordi per essere ingaggiato da una compagnia francese che stava costruendo una ferrovia, purché fossero ingaggiati con lui anche tutti i suoi soldati. E così Luiz Carlos Prestes passa un anno in Bolivia, lavorando insieme ai suoi soldati. È diventato famoso, e si reca a visitarlo anche il segretario del Partito Comunista brasiliano. Rimane pochi giorni e lascia dei libri: Marx, Lenin, Engels.

Prestes e la sua Colonna, che venivano dal sud del Brasile, avevano ricevuto uno shock arrivando nel Nord Est brasiliano, dove i grandi proprietari tenevano la popolazione in condizioni quasi di schiavitù. L'incontro con la parte ignorata della sua terra aveva rapidamente sensibilizzato Prestes ai problemi sociali. Quando lui e la sua Colonna entravano in un abitato, per prima cosa si recavano all'archivio del Comune e bruciavano nella piazza principale i documenti che comprovavano la proprietà dei latifondisti, e i registri dei debitori. Quindi aprivano le prigioni e liberavano i prigionieri, per lo più contadini poveri in attesa di processo. Anche di queste azioni si nutreva la leggenda di Prestes, "cavaliere della speranza".

In Bolivia, dopo aver letto i classici del comunismo, Prestes decide di andare a Buenos Aires dove nel 1931 un emissario del Komintern gli propone di recarsi a Mosca per essere addestrato a dirigere la futura rivoluzione in Brasile. Prestes andò e dedicò il resto della sua vita a questa missione. Ormai tutti i suoi uomini erano tornati ad una vita normale, in Brasile. Guilhermino Barbosa rimase a vivere ai bordi della foresta boliviana.

\*\*\*

Tutte queste notizie le ho raccolte nel corso degli ultimi cinque-sei anni. Molti dettagli su Prestes e la sua Colonna li devo a Domingos Meirelles, un giornalista brasiliano che fin dall'infanzia ne aveva sentito narrare le gesta nella casa dei suoi genitori. Negli anni Settanta, divenuto adulto, rifece il percorso della Colonna di Prestes, intervistando coloro che, cinquanta anni prima, vi avevano partecipato o ne erano stati testimoni. E su questo suo pellegrinaggio ha scritto *Le notti dei grandi falò*, un libro di più di settecento pagine, in cui una mezza pagina e una fotografia sono dedicate a Guilhermino Barbosa.

Vi si racconta di questo soldato analfabeta che sin dall'inizio aveva lottato con Prestes. Quando la Colonna si era sciolta, Barbosa era rimasto nella foresta boliviana. Man mano che passavano gli anni, ed il governo della Bolivia gli sembrava divenire sempre meno affidabile, aveva cominciato ad addentrarsi nella giungla. Negli anni Settanta viveva ancora lì, insieme a sua moglie e a dodici figli. Non si era mai arreso.

Vorrei chiudere gli occhi, coprirli con una benda nera e aspettare una notte senza luna. Allora vorrei salire sul tetto della mia casa, e fissare al parapetto una corda che mi porti dall'altro lato della strada, fino al campanile della chiesa. E poi voglio camminare in equilibrio su questa corda, nel buio, ed arrivare all'altro lato: per scoprire che il campanile non c'è, e che già da molti anni è stato demolito.

Ho sempre avuto un'immagine precisa di cosa fosse, per me, preparare uno spettacolo: scalare una montagna. Non sono solo, ho dei compagni, siamo legati insieme da una corda. Ognuno di noi ha un suo ritmo di cammino, se uno indugia, tutti dobbiamo rallentare, e tutti dobbiamo accelerare se il capo-cordata riesce a trovare un passaggio migliore, un sentiero che permetta di avanzare più spediti. Ogni scelta deve essere presa in modo da non far precipitare l'intero gruppo. Ogni passo, ogni sosta, ogni minima azione individuale ha conseguenze per tutti.

Durante questa scalata a volte potrà capitare di dover tornare indietro, per ritrovare il cammino verso l'alto, a volte sembrerà di allontanarsi dalla vetta - e invece è solo una deviazione per poter trovare un punto più solido sulla parete, un appoggio più sicuro al tuo scarponcino, un appiglio migliore alle tue mani, per andare avanti, ancora più in alto.

La scalata comune era la visione che in passato mi accompagnava nel costruire uno spettacolo.

Negli ultimi anni l'immagine della montagna è mutata. Ora, all'inizio di un nuovo spettacolo, vedo l'orlo di un grande vulcano, un monte con un grande buco nero. E io mi ci getto dentro. E mi rendo conto che anche i miei compagni, i miei attori, saltano dietro di me. Precipitiamo nel buio e io non so più se riuscirò a salvarli, se riuscirò a salvarmi.

Quali certezze ci accompagnano nel vuoto per il nostro nuovo spettacolo, nella nostra caduta?

Ci accompagnano i volumi di poesie di Henrik Nordbrandt.

Ci accompagna il destino di Guilhermino Barbosa che fece 25000 km a piedi e incarnò le parole di Prestes: non abbiamo vinto, ma non siamo stati sconfitti. È la storia di un viandante, di un pellegrino, *Homo viator*. Mi ricorda un altro uomo, in un altro millennio, che si mise in cammino per cercare la sua vera identità, e la propria origine - Edipo.

So che Barbosa sarà sepolto come vengono sepolti i miti: per poi risorgere. Per questo muoiono i miti, per tornare a nuova vita.

Vedo Barbosa seppellito da personaggi del mito: Medea, Cassandra, Dedalo, Orfeo, Edipo, Ulisse, Sisifo. E lo vedo risorgere, come una luna che gronda sangue. Ma le gocce di sangue sono le note di una canzone di rivolta che la gente credeva non sarebbe più stata cantata. E le note attraversano lo spazio ed il tempo al di là di un orizzonte nascosto da montagne sempre più alte di mani tagliate.





*Tage Larsen, Torgeir Wethal, Roberta Carreri, Frans Winther, Iben Nagel Rasmussen.  
Foto: Tony D' Urso.*



*Roberta Carreri, Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen.  
Foto: Tony D' Urso.*

## TUTTO MUORE

(Frammenti dallo spettacolo)

ODISSEO: Qui è la tomba dove si dirige il corteo,  
e dove la bara sembra racchiudere un segreto.  
Il morto sa quel che c'è fra le assi sconnesse  
ma il suo cadavere solo noi possiamo descriverlo.  
Noi siamo i vivi, siamo i becchini, i soli a sapere.  
Molti che non hanno mai sentito la brezza della sera  
né osservato i raggi della luna  
solo nella bara imparano a conoscersi.  
Sei un corpo in putrefazione  
ti portiamo in una bara alla tomba fra alti sarcofagi.

[...]

MEDEA: Su tutti i muri era sceso il tramonto  
su un solo muro bianco  
su cardini arrugginiti e duri  
che furono verdi  
era aperta la porta  
sul buio.  
Il mio grido risuonò per la valle  
e un corvo gridando volò via.  
E nel mondo intero  
a non rispondere  
furono solo i miei figli.

[...]

EDIPO: Sempre più spesso qui non ci sono mai stato  
e ricordo soltanto quel che ho dimenticato.  
Il tempo è in ognuno di noi. Cieco.  
Per chi vede, il tempo è visibile  
la sua mano sottile tesa  
la scintilla dei suoi occhi  
il suo fiato nello specchio.  
Io so tutto del tempo  
e lui sa tutto di me.  
Il tempo ed io siamo ambedue ciechi  
e ambedue abbiamo paura  
di incontrare lo sguardo dell'altro.  
Il tempo è la via.

ODISSEO: Cancella le tue tracce.  
Fra molti anni qualcuno incrocerà le tue tracce  
in luoghi dove tu non sei mai stato.

[...]

MEDEA: Dedalo, ti ho visto in sogno.  
Ti sei girato verso di me con un sorriso.  
Poi hai continuato in punta di piedi nel labirinto,  
una stanza al chiaro di luna e abbandonata.

DEDALO: Medea, se ti potessi vedere nei miei sogni  
scapperesti urlando.  
Ti graffieresti il viso a sangue,  
ti copriresti di benzina  
e chiederesti del fuoco.  
No, il labirinto non è una stanza al chiaro di luna,  
solo porte,  
tutte le porte che devi attraversare una dopo l'altra  
per sentirti in esilio come un popolo intero.

CASSANDRA: Vorrai ombra  
e ti daranno un chiodo arrugginito.  
Vorrai un letto  
e ti daranno una strada di pietre.  
Vorrai morire  
e ti daranno dell'oro per restare.  
E resterai.

[...]

GUILHERMINO: Davanti alle case bombardate  
ci riscaldiamo  
attorno ad un falò dove bruciano i letti  
in cui abbiamo dormito ed amato.  
I bambini che abbiamo concepito lì  
ora sono nelle strade  
hanno in mano i nostri mitra  
puntati ai quattro angoli del mondo.

[...]

ORFEO: D'inverno, nel cuore della tempesta, le insegne dei morti cantano  
e a nessuno mostrano il cammino solo a te.

CASSANDRA: Dalle porte delle case  
Le donne chiamano nel buio  
i bambini che giocano  
tra le rovine di una chiesa.

1 I vecchi tornano a casa ubriachi  
uccidono le loro figlie melanconiche  
con una bottiglia rotta.  
Cavalli neri, con occhi iniettati di sangue,  
galoppo impazziti per le strade.  
Dal suono degli zoccoli si accorgono  
che i cavalieri sulle selle d'argento  
sono morti da tempo.

[...]

DEDALO: Questo mare sembra sereno  
perché il ricordo lo falsifica.  
Dovunque io sia  
una parte di me rimarrà qui.  
E posso vedere nello specchio calmo delle acque  
un essere mostruoso,  
mio figlio e le sue ali,  
come rami contorti di un vecchio ulivo.

[...]

MEDEA: Ascoltatevi amici: buio e crudele  
il tempo morde adesso con denti aguzzi.  
I fianchi della vita danzano ingordi  
mentre il mare è mosso da mani di morti.

[...]

EDIPO: Qui l'aria è piena di polvere di statue  
che il tempo ha sbriciolato.  
Mi fanno male i polmoni quando respiro a fondo.  
Mi si oscura la vista. E vedo affollarsi le statue  
che prenderanno il posto che fu nostro.

[...]

CASSANDRA: Vedo qualcosa che si muove tra i morti.  
E' una bimba.  
La porto fuori sulla strada e le chiedo:  
Chi sei? Da quando sei qui?  
Non lo so, dice.  
Come mai sei qui in mezzo ai cadaveri? le chiedo.  
Risponde: tra i vivi non posso più stare.

ODISSEO: Non lo sopporto, e lo dico.  
E non sopporto di dirlo.  
Ma neppure sopporto di non dirlo. Dico:  
non lo sopporto. E lo penso davvero.  
Ma anche prendermi troppo sul serio, non lo sopporto.  
Così rido. Ma sto attento a non ridere troppo,  
perchè non lo sopporto.

[...]

EDIPO: Fatti cieco. Strappati gli occhi.  
Così vedrai la storia solo alla luce dei tuoi ricordi.

[...]

ORFEO: Ora ti posso vedere,  
come si vede un fiume  
che ha trovato il suo letto  
e se lo gode in ognuna delle sue correnti,  
in ognuna delle sue curve,  
in ognuno dei suoi pesci  
insieme ai petali che cadono  
e alle città dei minatori abbandonate,  
dove i tuoi amanti si ubriacano  
e affogano nel tuo chiaro di luna,  
e vengono gettati  
sulle rive di quelle terre lontane,  
dove noi ci incontriamo nei nostri sogni.

[...]

MEDEA: Questo è l'ospite che abbiamo aspettato.  
con tanta impazienza, voi ed io.  
Ci strapperà l'uno all'altro  
e ci condurrà alla casa di ognuno di noi.

[...]



Jan Ferslev. Foto: Tony D'Urso.



Jan Ferslev, Kai Bredholt. Foto: Tony D'Urso.



DEDALO: Oggi è il giorno del prodigio e del crimine  
quando lo uccideremo senza pietà,  
nello splendore della sua speranza  
mentre è pieno del desiderio  
di combattere chi vuole il male.  
Lo pugnaleremo alle spalle  
uccideremo l'uomo della rivolta  
con parole che confermano  
la tirannide cieca della gente onesta  
che sostiene: "l'uomo è buono per natura,  
e non si deve frustrarlo".

GUILHERMINO: Ricordo mia madre  
e le rondini che volavano basse  
sul campo dove la pioggia di aprile  
dava un po' di conforto agli assetati  
nella tregua della notte dopo la battaglia.  
Ricordo i lamenti d'addio  
e le preghiere di nemici morenti,  
gettati lì anche loro,  
nemici al mattino, amici la sera,  
indifferenti alla patria e alla gloria,  
disingannati dalla verità d'un proiettile.  
Adesso tutti noi giaciamo nel fango.  
Sopra di noi il volo basso delle rondini  
ed ovunque silenzio.

CORO: Pregate. Dopo la vittoria la preghiera  
è giusta per chi piange i propri morti ammazzati.  
Noi vivi toglieremo gli ormeggi e salperemo,  
ma l'ancora buia della morte si terrà i migliori.  
Devono esserci altre parole, più nobili,  
per coloro che nobilmente hanno dato la vita  
per la più giusta speranza del mondo  
legata al più folle crimine dell'uomo.

[...]

CORO: Tutto muore.  
Non solo gli alberi possenti, gli uomini e l'erba,  
anche le forme lucenti dei poeti passano

e le imprese solenni si sgretolano.  
La verità stessa decade  
e dalle sue ceneri amare cresce menzogna e pena.



*Frans Winther, Julia Varley. Foto: Jan Rüz.*



Torgeir Wethal. Foto: Tony D' Urso.

Thomas Bredsdorff

## MENZOGNE E VERITÀ

### Riflessioni su un processo di lavoro

Lo spettacolo si chiama *Mythos*, ovvero “mito” in lingua moderna. In genere questa parola ha due significati. Quando Georg Brandes, per esempio, parla dei miti del romanticismo, utilizza questo termine nel senso di menzogna. Quando lo scrittore premio Nobel Johannes V. Jensen, invece, osserva che diversi fenomeni - messi insieme in modo spregiudicato nella sua testa - sono diventati mito per lui, afferma esattamente il contrario. Crede di aver percepito la verità attraverso i propri sensi e nelle sue connessioni nascoste.

La peculiarità dei due significati di mito - menzogna e verità - è di avere la stessa origine. Provengono da racconto, storia e quindi, con le parole di Peer Gynt di Ibsen sono “tutte storie, maledette menzogne” che tuttavia contengono una verità.

Mica male per il titolo di uno spettacolo dell’Odin Teatret.

Ma qual è il *sensu* di quello che fanno, mi domando spesso, quando vedo gli attori dell’Odin Teatret dirigere la loro esorbitante energia verso un obiettivo oscuro. Vi sono spettatori che non sono soddisfatti se il significato che loro hanno carpito non ha *qualcosa* in comune con quello dei loro vicini. Altrimenti - affermano - non si potrebbe distinguere il teatro da un test di Rorschach.

Lo spettatore che si preoccupa del significato potrà usare come freccia indicatrice quello che Barba scrive qui nel programma sul “secolo breve” e sul sogno della rivoluzione che muore. Il teatro si riferisce sempre a un mondo fuori del teatro. Benché si possa sostenere che il teatro è un evento che avviene qui e adesso, questo evento teatrale riceve un suo senso pieno nel momento in cui lo spettatore lo può mettere in relazione con un suo ricordo o una sua speranza, cioè con quella vita che si è vissuta o che si vivrà.

Ma non bisogna illudersi che qui vengano consegnate le chiavi per la comprensione. Rimangono sempre porte sbarrate che uno deve sfondare da solo.

\*

Circa trent’anni fa l’Odin Teatret organizzò ad Holstebro un seminario sul teatro politico. Era la stagione in cui i teatri di gruppo politici pullulavano. Fummo spettatori di innumerevoli esempi, sulla scena e sullo schermo cinematografico. Tutti avevano in comune due cose. Volevano cambiare il mondo. E nessuno di loro era ancora riuscito a cambiarlo.

L'unica eccezione - fece notare un partecipante - era un documentario sulla danza della pioggia in una landa esotica. I danzatori di questa tribù ottennero alla fine quello a cui miravano. Il film terminava con un acquazzone.

Non c'è niente di politico in questo. D'altra parte, nessuno dei gruppi teatrali presenti raggiunse lo scopo che si prefiggeva con tanto ardore. La maggior parte ha addirittura rinunciato.

Non è questo il caso dell'anfitrione e organizzatore di quel seminario, il testardo Odin Teatret che caparbio continua per la sua strada. Non ha mai definito se stesso un teatro "politico" quando tutti lo facevano, oggi, invece, si definisce così con orgoglio. Che cosa vogliono cambiare? Se è il mondo del teatro, possono pure fare le valigie. Gli altri teatri non diventeranno mai come loro. Il mondo? È rimasto intatto, come trent'anni fa. Cosa allora?

\*

Eugenio ed io ci siamo incontrati un paio d'ore in un aeroporto per discutere dello spettacolo quando *Mythos* era ai suoi albori. Tre cose mi erano chiare sin dall'inizio. Eugenio aveva letto alcune poesie di Henrik Nordbrandt e gli piaceva parlarne in modo tecnico allo stesso modo - e persino con gli stessi concetti - di cui parla del suo lavoro teatrale. Voleva usare l'energia di queste poesie per *qualcosa*. Aveva inoltre constatato, e non è certo il solo, che stava morendo quell'utopia decisiva per il nostro secolo, generatrice di speranze e di orrori, l'utopia di una società migliore creata attraverso l'azione cosciente. E infine aveva una visione, non precisamente di un'altra società, ma di un'altra scena, una scena dove è impossibile far teatro, e che tuttavia prende forma e vita davanti agli occhi dello spettatore e dalla quale si alza *Mythos*.

Questi erano i tre ingredienti di cui Eugenio mi parlò: la scoperta di alcune poesie; il mito della rivoluzione è morto ma risusciterà; e la visione di una scena *impossibile*. E poi mi chiese se volevo dargli una mano per il lavoro sulle poesie e osservare con occhio critico la loro trasformazione in azione nello spazio.

Per un anno ho potuto seguire come questi tre diversi ingredienti siano cresciuti insieme. Eccoli camminare sulle rive del mare, Edipo, Cassandra, Orfeo, Dedalo, Sisifo, Medea, Odisseo, comunque le si voglia chiamare tutte queste antiche finzioni, queste menzogne. E tra di loro si trova anche un coriaceo soldato rivoluzionario dal Sudamerica, l'unico personaggio, a quanto ci viene detto, della vita reale, benché anche lui potrebbe essere pura favola, dato che nessuno di noi l'ha mai sentito nominare prima. Queste figure si mischiano, crescono insieme ai testi in un nuovo mito, il mito dell'energia che risuscita, anche se sotto altra forma, quando ormai tutti la davano per finita.

Quando vedo i protagonisti di questo teatro presentare il loro mito collettivo, mi colpisce quanto sia solitario ognuno di loro. I personaggi mitici, insieme alle

poesie che parlano di incessanti separazioni e distanza, diventano un teatro della solitudine.

Forse questo è l'umile commento dell'Odin Teatret alla fine del secolo a proposito del moribondo mito della collettività: ognuno di noi, quando si arriva al dunque, si trova com'era quando nacque e come sarà quando muore: solo.

Per più di trent'anni l'Odin Teatret si è scagliato contro le false ideologie comunitarie e ha affermato la forza della solitudine. In comune.

Forse quello che in fin dei conti raccontano - ho spesso pensato durante le lunghe prove dove una scena veniva ripresa e rielaborata in continuazione - è la storia della capacità di resistere. Forse raccontano la loro propria storia - essere soli quando all'intorno si predica l'ideale comunitario; essere insieme quando gli altri predicano che ognuno basta a se stesso.

Un "mito" non è soltanto menzogna o verità. Un mito, almeno nella versione di questo teatro, è la verità che si oppone alla verità dominante e quindi, allo stesso tempo, menzogna e verità.



## TROIA

Sono ogni giorno un altro da quel che ero ieri  
e giorno dopo giorno indietreggio sempre più nel buio:  
mi osserva la lunga fila dei tanti che sono stato  
i più vicini quasi nel buio  
altri, appena oltre la luce, gettano ombra  
e i più lontani, del tutto trasparenti  
come corazze vuote di insetti o statue di cristallo  
cadute faccia in giù o spaccate  
che mostrano gli errori occulti e i difetti segreti.  
Dietro di me, i corpi che sarò,  
pronti a prendere il mio posto  
impacciati, rissosi, coscienti solo a metà:  
una fila di figure buie, indistinte,  
non so quanto lunga.  
Sono ogni giorno un altro, e ogni giorno lo stesso:  
sono la figura che sta in mezzo e ostruisce la vista  
e impedisce a quelli davanti di capire  
l'energia selvaggia e la nostalgia di luce di chi mi sta dietro  
e a questi non lascia vedere gli errori e i difetti di quelli davanti.  
Sono nello stesso tempo Elena e gli elleni  
sono i rematori che spingono le prue intagliate al sorgere del giorno  
sono il rematore incatenato al remo,  
che mai e poi mai, remando, dal suo posto s'allontana.

*Henrik Nordbrandt*

