

# AVE MARIA

La Morte si sente sola. Cerimonia per l'attrice María Cánepa

*Trecento scalini in pochi istanti.  
Pelle di pietra sopra la mia testa.  
I morti e le mosche trasparenti  
che sono? Ed io che conto?  
Forse la morte non porta via tutto.*

Questi versi del poeta italiano Antonio Verri riassumono lo spettacolo. L'attrice inglese Julia Varley evoca l'incontro e l'amicizia con l'attrice cilena María Cánepa. È la Morte a celebrare la fantasia creativa e la dedizione di María che seppe lasciare una traccia dopo la sua partenza.

**Attrice:** Julia Varley

**Testo e regia:** Eugenio Barba

**Assistente alla regia:** Pierangelo Pompa

**Montaggio sonoro:** Jan Ferslev

**Odin Teatret ringrazia** Luciana Martuchelli e Cia. YinsPiração di Brasilia, Aderbal Freire e il Teatro Poeira di Rio de Janeiro, il Teatro Laboratorio Isola di Confine di San Venanzio, il Teatro Potlach di Fara Sabina, Marilyn Nunes e i partecipanti del seminario per registi tenuto a Holstebro in ottobre 2012.

**Odin Teatret:** Eugenio Barba, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Claudio Coloberti, Chiara Crupi, Jan Ferslev, Elena Floris, Lene Højmark, Nathalie Jabalé, Donald Kitt, Søren Kjems, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Sofía Monsalve, Augusto Omolú, Annelise Mølgaard Pedersen, Pierangelo Pompa, Fausto Pro, Sigrid Post, Iben Nagel Rasmussen, Francesca Romana Rietti, Anne Savage, Mirella Schino, Pushparajah Sinnathamby, Rina Skeel, Ulrik Skeel, Nando Taviani, Valentina Tibaldi, Julia Varley, Frans Winther.

Primo spettacolo: Holstebro, 22 ottobre 2012.

Eugenio Barba

## Le origini di Ave Maria

Quando Julia Varley ha espresso il desiderio di fare uno spettacolo su María Cánepa mi ha trovato subito d'accordo. Avevo conosciuto María e suo marito Juan Cuevas nel 1988 durante la prima visita dell'Odin Teatret in Cile, e da questo incontro era nata un'amicizia profonda. Questo legame affettivo si nutriva anche delle comuni radici italiane, dell'esperienza dell'essere ambedue emigranti e della consapevolezza che il teatro era la nostra vera patria.

Confesso che avevo anche una domanda professionale, una curiosità che apparteneva al mestiere. Era una sfida, e consisteva nel voler evocare María attraverso uno spettacolo che fosse una cerimonia che esprimesse l'emotività della sua vita professionale e al tempo stesso il mistero della morte. Ho scelto Mr Peanut, il cui viso è una testa di morto, un personaggio già presente in altri spettacoli di Julia Varley. Volevo che questo personaggio si rinnovasse e incarnasse il mistero della trasformazione della vita in morte, mentre la voce di María risuonava nello spazio come il canto di un torrente tra mille farfalle.

Alla fin fine volevo aiutare la mia attrice a dichiarare il suo affetto a un'altra attrice riportandola in vita attraverso il teatro. Personalmente, io volevo pagare il mio debito di gratitudine verso María e suo marito Juan.



Foto: Rina Skeel

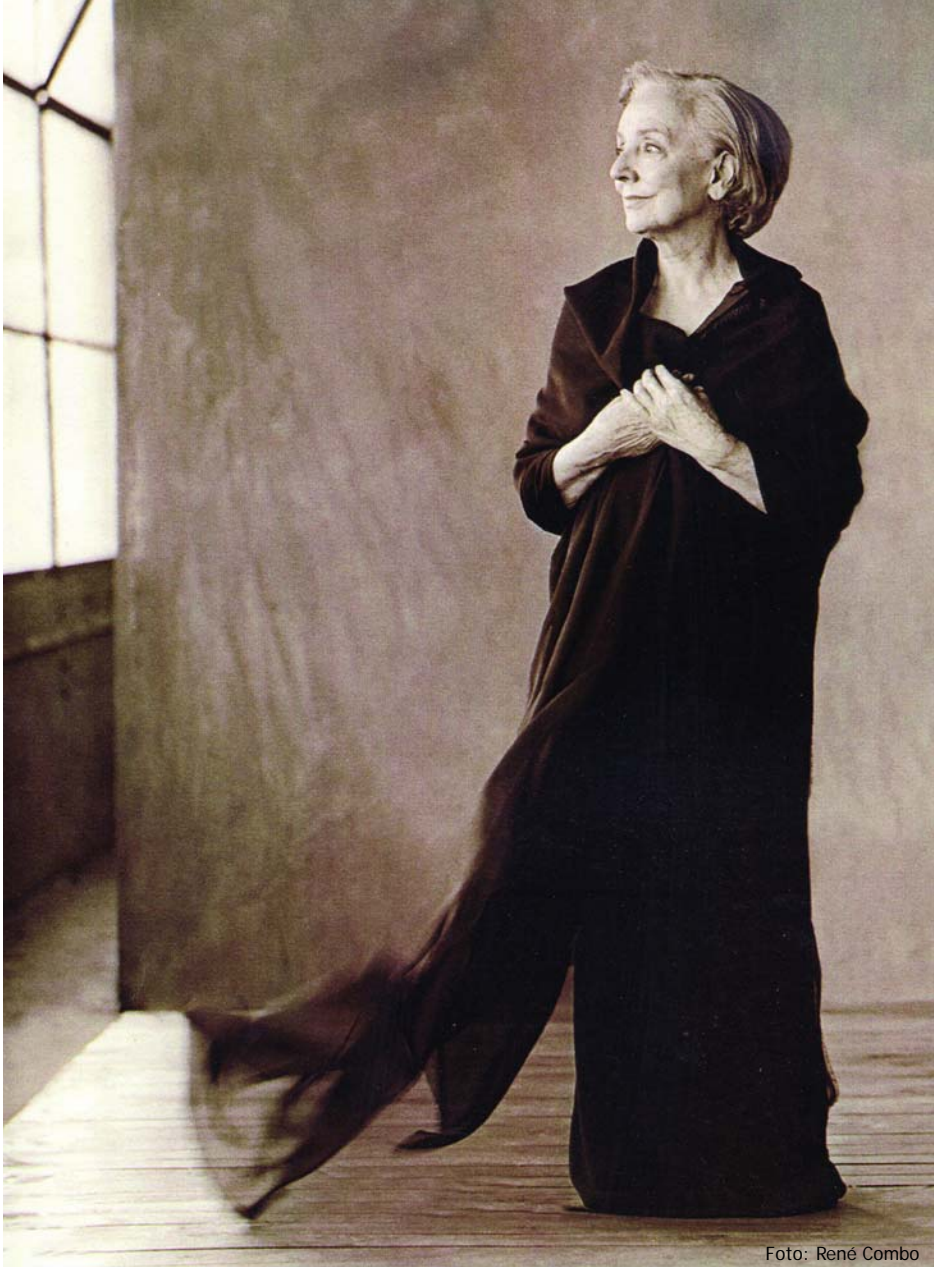


Foto: René Combo

# María Cánepa - Biografia

La nota attrice cilena María Cánepa muore il 27 ottobre 2006 a Santiago affetta da Alzheimer. Nata il 1° novembre 1921 nel Nord Italia, a quattro anni segue i suoi genitori che emigrano in Cile.

A scuola ha modo di mostrare il suo talento recitando e cantando. Affronta i suoi primi ruoli d'attrice al Teatro Experimental dell'Università del Cile e vi recita in più di 50 spettacoli, spesso come protagonista. Lavora allo stesso tempo come assistente sociale, fino a quando il suo primo marito, il regista Pedro Orthous, non la convince: "Ci sono molte buone assistenti sociali, ma poche buone attrici." Desidera dei figli, ma non ne può avere, anche se per sei anni si sottopone a vari trattamenti.

Nel 1971 María e suo marito Pedro fondano il Teatro del Nuevo Extremo che si presenta ai lavoratori delle *poblaciones* della periferia di Santiago. L'arrivo della dittatura militare nel 1973 li costringe a smettere. Alla morte del marito nel 1974, María è ingaggiata dalla compagnia teatrale dell'Università Cattolica. Tre anni dopo incontra Juan Cuevas, un attore di 30 anni più giovane di lei. Juan diventa il suo nuovo compagno. La madre di María, più che ottantenne, appoggia la coppia mentre molti amici, scandalizzati, voltano loro le spalle.

Nel 1982 fonda il Teatro Q con Juan Cuevas, Héctor Noguera e José Pineda, e nel 1992 un centro culturale che porta il suo nome e prepara giovani dei quartieri poveri come animatori culturali. Riceve il Premio Nacional de las Artes nel 1999. A 78 anni, dopo vent'anni di convivenza, accetta di sposare Juan Cuevas che aveva chiesto più volte la sua mano. Adora cucinare e nel 2003 apre un ristorante italiano, La Cánepa.

Il suo personaggio preferito era Laurencia in *Fuenteovejuna*, uno spettacolo del Teatro Municipal con più di cento attori. Era invece critica della sua Lady Macbeth, perché non le sembrava abbastanza appassionata. Pensava che il teatro dei giovani scarseggiava di emozione, e che il distanziamento di Brecht corrispondeva a una frustata emotiva.

L'ultimo *coup de théâtre* di María Cánepa avviene d'intesa con l'Oceano Pacifico. Durante il suo funerale, mentre suo marito e gli amici spargono le sue ceneri nel mare, un'onda si solleva e inzuppa tutti i presenti.



Foto: Rina Skeel

# L'abbraccio dell'illusione

## L'illusione

Il mio viso non si vede mai durante lo spettacolo *Ave Maria*. In buona parte dello spettacolo sono nascosta sotto la maschera di Mr Peanut, un teschio, e durante il resto sono coperta da un velo e un grande cappello nero. Rappresento la Morte. Non si deve vedere la mia pelle viva, mi spiega il regista. Gli spettatori non incontrano mai il mio sguardo e mi capita spesso di chiudere gli occhi, concentrandomi nello sforzo di orientarmi senza vedere. È uno spettacolo che mi sfinisce, eppure è animato da una necessità vitale. Che cosa resta di un'attrice quando non c'è più? La sua impronta nella storia dura solo il tempo dei suoi spettacoli? Come posso lottare contro l'oblio e mantenere in vita persone che hanno significato qualcosa per me, come per esempio María Cánepa? Nello spettacolo a un certo punto dico: "Può darsi che la figlia morta di quella donna sconosciuta abbia ritrovato una nuova vita. Io non lo so. Chi potrebbe saperlo? Forse è solo un'illusione!" Ogni volta che presento lo spettacolo ho l'illusione di trovare una risposta a queste mie domande.

## María Cánepa

Conobbi María Cánepa durante una tournée dell'Odin Teatret in Cile nel 1988, al tempo della dittatura del generale Augusto Pinochet. Alcuni attori cileni ci avevano invitato approfittando di una nostra permanenza in Perù. Organizzarono il nostro spettacolo *Talabot* in una chiesa e ci ospitarono nelle loro case. Io abitavo al centro di Santiago, nell'appartamento di María e del suo giovane marito, il regista Juan Cuevas. Mangiavo con loro ogni giorno prima di andare al lavoro. Si prendevano cura di me. María era un'attrice del Teatro Nazionale Cileno, abituata a creare i suoi personaggi a partire da un testo. Era cattolica, ordinata, esile, delicata, emotiva, bionda, attrice dalla testa ai piedi: molto diversa da me.

In Cile, fra il 1973 e il 1989, il teatro era un precario isolotto di libertà. La censura del regime non chiuse tutte le sale teatrali per evitare una reazione internazionale: in fondo uno spettacolo coinvolgeva poche persone. Il teatro non aveva la forza di combattere frontalmente la repressione, ma era in grado di garantire una cultura parallela come spazio di incontro, memoria e dialogo. María

partecipava attivamente a queste attività, aprendo scuole, insegnando, fondando gruppi, dando spettacoli.

Era già anziana quando la conobbi eppure tutto di lei mi faceva pensare a una bambina. La rividi molte volte da allora, in Cile e in Danimarca. Nei suoi ultimi anni, per avere sue notizie, mantenevo una corrispondenza con suo marito Juan.

## Il matrimonio di María

**From:** Juan Cuevas  
**Sent:** 04 July 2006 00:45  
**To:** j.varley  
**Subject:** María

Cara Julia,  
in questi mesi presenta María presenta un quadro di Alzheimer piuttosto avanzato. Non si ubica nel tempo né nello spazio, non riconosce le persone, ma ogni tanto mi riconosce. Ad ogni modo abbiamo preso le precauzioni necessarie: abbiamo un'impiegata che vive con noi e un'infermiera che la aiuta. Tutte cose di tipo pratico che raccomandano i medici per renderle più sopportabile questa parte della vita. Cara Julia raccontalo a Eugenio affinché ne sia informato perché María vi ha avuto sempre nel suo cuore. Voglio che sappiate che anche se questa malattia di María a volte mi angoscia, riesco a sopportarlo e le mie energie si dedicano perché lei possa stare nel miglior modo possibile. Vi abbraccia con l'affetto di sempre  
Juan

**From:** Julia Varley  
**Sent:** Wed, 5 Jul 2006 15:55:08 +0200  
**To:** Juan Cuevas  
**Subject:** RE: María

María e tu ci siete stati e siete sempre molto vicini. So che deve essere molto duro vivere con una persona cara che è la stessa ed è un'altra allo stesso tempo. La cosa importante è che non soffra, e che sia dolce come fu sempre. Iben giusto quest'anno ha finito lo spettacolo *Il libro di Ester* in cui parla di sua madre, una scrittrice che alla fine della sua vita era senile e non ricordava più. È uno spettacolo commovente che spero potrai vedere un giorno. Scrivici se



possiamo fare qualcosa. Una volta mi parlasti di un'alunna che voleva fare delle interviste a María. Le ha finite? Mi piacerebbe tradurle in inglese. Vorrei che anche in Europa molte donne possano conoscerla.

Sperando di vederci presto, un grande abbraccio da Eugenio e Julia

**From:** Juan Cuevas

**Sent:** 07 July 2006 00:33

**To:** j.varley

**Subject:** RE: María

Cara Julia,

Grazie per la tua pronta risposta. Domandi se potete aiutare in qualche modo e credo di sì. Per esempio si può pregare per lei, si può pensare a lei per aiutarla ad allontanare le paure che a volte non le conciliano il sonno, e le si può scrivere una lettera che stampo e lei legge. Benché non ricordi esattamente né associ correttamente, questo le rallegra il cuore e da qualche parte percepisce da dove viene e ne sente l'affetto. È curioso, dici che conservi la sua dolcezza e così è in gran parte. Tutto il tempo parla della sua infanzia, ma la cosa più curiosa è che anche il poeta Neruda la chiamava "dolce María". In questi giorni è stata più tranquilla e perfino divertente. Il prossimo sabato 15 ci sposeremo con una cerimonia religiosa, qui in casa con due o tre parenti e lo farà un sacerdote amico da anni. (Mangeremo antipasto e ravioli fatti in casa come vuole la tradizione, ah! e una torta di ananas.) I medici mi hanno avvertito che questa parte della vita è incerta, che il suo stato di deterioramento progredisce, non si sa quanto tempo ci vorrà, potrebbe durare settimane o anni. È vero quello che dici, è tutto molto difficile, ma per me è un regalo averla vicino.

Con l'affetto di sempre,

Juan

**From:** Julia Varley

**Sent:** Fri, 7 Jul 2006 14:56

**To:** Juan Cuevas

**Subject:** RE: María

Cara María,

ti ricordi quando abbiamo improvvisato assieme? Tu eri Sancho Panza in triciclo ed io Don Quijote. Ti divertisti molto. Fu durante il seminario di Eugenio a Puangue, organizzato da Rebeca Ghigliotto e Raúl Osorio. Ho sempre ammirato la tua

incredibile capacità di attrice combinata alla tua umiltà. Una lezione così importante per le giovani. Una di loro, un'australiana che parlava solo inglese, uscendo dalla tua lettura di poesie in spagnolo al Festival Transit qui a Holstebro, mi disse: "D'ora in poi farò sempre il mio meglio e baderò a ogni dettaglio". Racconto spesso ai gruppi di teatro che si dedicano al training che la tua preparazione per lo spettacolo fu andare dal parrucchiere. Le giovani si innamorarono di te. Ti divertisti tanto durante l'ultima notte del Festival, giocando a *Pumpel og Pimp* con Geddy e Juan, che ti dimenticasti di mangiare. Accompagnata dal tuo Juan tanto più giovane di te, diventasti un mito. Così deve essere!

Ho tanti ricordi che mi legano a te e mi piacerebbe poterti stare vicino per abbracciarti e raccontare. Siete stati tu e Juan a trasformare Santiago in una città conosciuta e amata, dove mi piace ritornare. La prima volta mi hai accolto nella tua casa, passavamo tante ore assieme sedute a tavola a parlare. Hai invitato tutto l'Odin e abbiamo festeggiato tutta una notte. Tu ci hai fatto conoscere Padre Mariano Puga, il prete in jeans che viveva e officiava messa in una baracca di un quartiere periferico, con la sua chiesa così semplice e il suo impegno così grande. Tu ci hai accompagnato alla tomba dove era stato seppellito segretamente Salvador Allende sotto falso nome. Sulla tomba c'erano dei garofani rossi: ne abbiamo messi altri. Assieme siamo andate a vedere la tomba di Pablo Neruda quando ancora non era stato trasferito a Islas Negras accanto a Matilde.

Mi hai fatto piangere in un'intervista che mi hai mandato per posta su un nastro parlando degli anni duri della dittatura e della morte del Poeta, Pablo Neruda. Nell'intervista raccontavi anche del tuo lavoro per insegnare alle donne delle *poblaciones* a parlare a voce alta e sicura, davi classi di dizione affinché loro potessero imparare a prendere la parola in pubblico e fare discorsi, mentre i loro mariti erano in prigione. Vorrei tanto che altre donne potessero conoscerti. E la tua nuova avventura aprendo un ristorante che porta il tuo nome? Non ho ancora potuto mangiare lì, ma posso immaginarmi com'è.

Ascolto la tua voce qui in Danimarca con le poesie del CD che ci hai mandato. Devi sapere che dall'altro lato del mondo ci sono persone che ti vogliono un bene immenso, che ti pensano, che desiderano che tu possa essere sempre serena, che tu possa dormire tranquilla vicina a tutti coloro che ti amano e che ami, che ti pensano e proteggono. Devi sapere che il tuo modo di fare tanto dolce ci accompagna, e che tutto il tuo lavoro continua a vivere dentro molte persone in giro per il mondo. Tanti auguri a te e Juan per una bella festa sabato, saremo lì anche noi a gustare i ravioli e la torta.  
Un grande, grande abbraccio,  
Julia ed Eugenio

**From:** Juan Cuevas  
**Sent:** 11 July 2006 00:54  
**To:** j.varley@odinteatret.dk  
**Subject:** RE: María

Cara Julia

María ha letto la tua lettera molte volte, a voce alta. Il suo commento è stato di ringraziare coloro che sono così importanti, che se vengono potranno conoscere la nostra Mamiña (la nostra gattina e il suo nome in aymará vuole dire "la bambina dei miei occhi"). Ha anche commentato che lei non era una grande attrice, e l'unico che faceva era obbedire al regista. Dopo queste brevi osservazioni è tornata al tema della gattina e non riusciva a ricordarsi che eravamo stati in Danimarca. Grazie! Con il tuo permesso leggeremo la tua lettera sabato alla cerimonia.

Un abbraccio e saluti a Eugenio e successi con i vostri eccezionali spettacoli.  
Juan e María

**From:** Julia Varley  
**Sent :** Fri, 14 Jul 2006 13:19:34  
**To:** Juan Cuevas  
**Subject:** RE: María

Caro Juan,  
certo che potete leggere la lettera. Vi penso, un abbraccio forte forte,  
Ju

**From:** Juan Cuevas  
**Sent:** 18 July 2006 15:27  
**To:** j.varley  
**Subject:** RE: María

Cara Julia,  
ti racconto: eravamo in tutto circa quindici persone tra familiari ed amici, il prete, la nostra Mamiña e tanti fiori, fiori per María... María riceveva gli invitati, non sapendo bene chi erano, ma il suo modo riservato bastava per trasformare la situazione domandando secondo i casi: "come va il lavoro?" o "come sta la sua signora?" oppure commentando "così vanno le cose nel nostro paese". Tutto era ben concordato, l'entrata del sacerdote con il suo abito fu cerimoniale e questo mise un po' di trepidazione con un silenzio di vari secondi,

poi ci ha chiesto di sederci. Le parole del sacerdote erano affettuose e accoglienti per tutti i presenti fino a quando è arrivato il momento in cui ha domandato a tutti: "Cosa direste voi a María e Juan?"

Tu conosci il carattere del cileno, non è uno da mettersi subito a parlare, cosicché il sacerdote dovette insistere: "Io so quello che devo dire a loro, ma voi cosa direste? Così cominciarono le testimonianze fino a quando lo stesso sacerdote ha chiesto a uno dei suoi assistenti di leggere la vostra lettera. In quel momento stavate veramente lì con noi e María ed io ci siamo presi per mano e lei mi ha detto all'orecchio "sono i nostri amici più cari, Julia ed Eugenio". Julia, non ho potuto contenere le lacrime, anche se sono stati pochi secondi. Questo vostro regalo è stato meraviglioso.

Poi il sacerdote ha fatto brevemente le domande del caso e nuovamente María si è messa a rispondere: "Sì, prometto di prendermi cura e di amare Juan per il resto dei miei giorni. E che continueremo a fare cose insieme, sempre a patto che siamo d'accordo!" Questa aggiunta ha scatenato un applauso, il sacerdote ha concluso la cerimonia e ha invitato tutti a gustare i ravioli e la torta. Poi abbiamo raccontato aneddoti, chiacchierato, riso, e passato un giorno davvero pieno di felicità.

Grazie, Julia, e il nostro affetto a Eugenio.

Juan

## La voce di María

Mi ha sempre colpito in María la combinazione d'ingenuità e scaltrezza, dolcezza e decisione. In particolare mi commuovevano l'intonazione, il ritmo e il calore della sua voce che esprimevano queste caratteristiche. Aveva la voce sicura di un'attrice che credeva nel valore del teatro. Sentivo un legame profondo con lei, ammirando la semplicità con cui mi spiegava fatti storici del suo paese e con cui dedicava una registrazione di poesie ai suoi cari e ai suoi amici.

In scena, la sua voce aveva un che di retorico, come le voci degli attori di altri tempi, eppure le credevo. Sapeva convincere e far accettare l'illusione del teatro, trasfigurando l'esaltazione dei sentimenti e gli eccessi della teatralità. Enunciava con sincerità sconcertante frasi trasudanti affetto e passione che io non avrei il coraggio di pronunciare. Affermava di avere fede nell'essere umano, mentre io spesso mi rifugio nello scetticismo generale che mi circonda. Il prodigio di María era di permettere a noi che ascoltavamo di credere in un futuro migliore, almeno per il tempo che durava la sua declamazione.

Ogni volta che ascolto il suo particolare accento spagnolo ritorno in Cile, ricordandomi lo shock del colpo di stato militare dell'11 settembre 1973. Mentre

María recita poesie d'amore, io penso agli anni della disperazione, della speranza, della vittoria e della disillusione che mi avevano anche spinto nel 1974, attrice appena principiante, a fare uno spettacolo a Milano con il Teatro del Drago, prima di unirmi all'Odin Teatret. Poi mi vengono in mente i tetti di metallo colorati di Valparaíso, la moglie di Allende, il grande amore dei versi del *Capitán*, le canzoni di Violeta Parra, le donne delle *poblaciones* che piantano fiori davanti alle loro casupole dal pavimento di terra battuta, le scuole di teatro popolari per i giovani, le chiese disadorne dei sacerdoti della teologia della liberazione, i murales variopinti, i fenicotteri rosa del deserto di Atacama, i paesaggi patagonici di Torres del Paine, l'uccello che sfama i suoi piccoli su un nido attaccato alla scogliera nello stretto di Magellano, le sculture di terracotta e di raffia del mercato di Temuco, il ghiacciaio a forma di chiocciola che scivola sul lago Grey, il silenzio della Valle della Luna, la funivia sul monte San Cristobal, i gioielli di lapislazzuli che usavo in *Talabot*, i canti Mapuche, la storia della donna torturata che, scendendo le scale che portano alla cantina della sua nuova casa, riconosce la prigioniera in cui aveva sofferto sempre bendata...

María morì il 27 ottobre 2006. Un anno dopo, mentre ero in tournée a Montevideo, Juan arrivò da Santiago e mi consegnò il tailleur grigio-perla che María aveva indossato per ricevere il Premio Nazionale delle Arti in Cile, per recitare poesie al Festival Transit, e per sposarsi per la seconda volta pochi mesi prima di morire. Mi sentivo responsabile verso questa eredità, ma non avrei mai potuto indossare il vestito: María era molto più piccola di me.

Avevo avuto la fortuna di sperimentare il fascino di María come attrice, la sua generosità e dedizione al mestiere, la sua presa di posizione che si rivelava in piccole azioni. Come fare perché la sua bellezza continuasse ad esistere e la sua saggezza a ispirare? Decisi di preparare uno spettacolo su di lei. Il tailleur grigio-perla sarebbe diventato il primo oggetto di questo spettacolo.

## Ammazzando il tempo

Emilio Genazzini, regista di Abraxa Teatro, mi aveva invitato a un festival che organizzava in un parco di Roma nel settembre 2009. Nello stesso periodo un altro amico, Bruno Bert, un critico e regista argentino che vive in Messico, mi aveva chiesto delle scene con il mio personaggio dalla testa a teschio Mr Peanut per il Festival di teatro di strada che dirigeva a Zacatecas. Mi misi al lavoro durante le vacanze estive.

Presi lo spunto da una sfilata che avevo curato per la *Festuge* (settimana festiva) di Holstebro. Durante il percorso Mr Peanut cambiava il suo costume. Da donna diventava uomo e poi sposa: da rosso a nero e a bianco, da allegro a



spaventoso e a ritualisticamente solenne. Pensai anche a uno spettacolo del Theatrum Mundi, *Ego Faust*: Mr Peanut, vestito da sposa, porgeva a Margherita un sasso per uccidere il suo bambino. Avevo ancora nel mio armadio tutti i vestitini che riapparivano nell'ultima scena.

Preparai una sequenza con frammenti registrati dell'opera *Faust* di Charles Gounod, usando i cambiamenti di costume della sfilata della *Festuge* e la pietra e i vestitini dell'*Ego Faust* alternati a varie danze di Mr Peanut. Mostrai questo montaggio di circa mezz'ora a Eugenio Barba. Mancavano due settimane al festival di Emilio Genazzini a Roma e avevo bisogno che mi aiutasse con la regia.

Eugenio reagì alla musica: non si capiva il testo dei cantanti, non aveva ritmo, non destava associazioni in lui. Uscì dalla sala e chiese a Donald Kitt, attore dell'Odin Teatret che passava per caso, di portargli subito alcuni campioni della sua musica preferita. Uno dei CD di Donald era con Miles Davis. Ascoltammo alcuni brani ed Eugenio ne scelse uno. Cominciò ad adattare i passi di una mia danza al ritmo di questa nuova musica. Tutto doveva essere lentissimo. Inoltre, dopo ogni passo, dovevo inserire delle pause: una novità assoluta per me. Con l'abitudine di trasformare peso in energia e di valorizzare variazioni e cambiamenti di tensione, mi riusciva difficile trasmettere la sensazione di stanchezza che il regista mi richiedeva. La Morte è esausta, ripeteva. Non riesco a pensare al carico di lavoro

della Morte, ma solo ai miei compiti di attrice. Era ovvio che il regista non inseguiva una fatica spenta, interruzioni inanimate e un non-fare passivo: dovevo creare un'aspettativa impegnando tutto il corpo. Ma dovevo arrivarci in tutt'altro modo del solito.

Il primo giorno di lavoro assieme, oltre alla musica del *Faust*, Eugenio aveva anche eliminato il costume rosso di Mr Peanut che avevo presentato in una scena con valzer: somigliava a scene già viste prima. Invece, per la scena in cui Mr Peanut era vestito da sposa, scelse l'*Ave Maria* di Schubert. Anche con questa musica avrei dovuto sforzarmi per raggiungere la lentezza estrema di ogni minimo movimento, dall'allacciare la gonna al mettere il velo, dal modo di camminare a quello di sedermi; dall'uso degli oggetti al lasciar scorrere un lungo filo dorato. Per salvare la donna in rosso e la sua danza veloce, riuscii a convincere Eugenio con una musica del Penguin Coffee Orchestra come contrasto a Miles Davis e Schubert. Così mi fece improvvisare una sequenza di lavori domestici - stirare, lavare piatti, spolverare, ramazzare - mantenendo sempre una camminata ancheggiante e scherzosa.

Dopo aver cambiato la musica, Eugenio volle appendere uno dei vestitini da bambino dell'*Ego Faust* che, nella mia proposta, avevo colpito con una pietra. Mi fece tendere una corda e appendere il vestitino con delle mollette. Non sapevo quale necessità cercava di appagare e a cosa stesse pensando. Forse voleva solo andare nella direzione opposta verso la quale lo guida il suo intuito quando non sa cosa fare: trasformare la serietà della mia storia di Faust e Margherita in qualcosa di divertente. Così sono stati introdotti il filo per appendere la biancheria, le mutande da uomo e da donna, un ferro e un tavolo da stiro, e poi anche un bambolotto e una piccola bara.

Negli spettacoli dell'Odin Teatret, Mr Peanut si presenta spesso con uno scheletrino: la Morte accompagnata dal suo bambino. È una convenzione che i nostri spettatori conoscono. Nessuno si aspetterebbe che appaia una bambola dalle fattezze umane che il tempo trasforma in scheletro. Così Mr Peanut dovette imparare a comportarsi da madre, coccolando la bambola, giocando con lei, vestendola e mettendola a letto nella piccola bara. Non era facile: mi concentravo per non impigliare il costume nel tavolo da stiro, il tavolo da stiro nei veli, i veli nelle dita, le dita nel coperchio della bara, il coperchio della bara nel filo dorato che lasciavo scorrere fra le mani. Sempre con estrema lentezza e senza vedere quasi niente.

Dopo una settimana, il nuovo montaggio delle tre scene - l'uomo in nero, la donna in rosso e la sposa in bianco - è diventato lo spettacolo *Ammazzando il tempo - 17 minuti della vita di Mr Peanut* pronto a partire per Roma. Non avrei mai potuto immaginare che era anche l'inizio di un altro spettacolo, *Ave Maria*.

## Angeli

Molto prima, nell'inverno del 2008, durante le prove per lo spettacolo del gruppo *La vita cronica*, Eugenio aveva chiesto agli attori di preparare una scena dal titolo "la lotta con l'angelo". Decisi che il mio angelo era María Cánepa. Non lottavo con lei. Anzi avevo la sensazione che lei mi proteggesse come un angelo custode sempre alle mie spalle. Lo faceva con delicatezza, come quando mi offriva da mangiare nella sua sala da pranzo ordinata di Santiago, o facendo finta che era lei che aveva bisogno di protezione come quando lavoravamo insieme.

Nei suoi scritti Eugenio a volte chiama l'attore "angelo", forse proprio per sottintendere un essere con cui deve lottare per lasciare emergere la forma di uno spettacolo. Molti aneddoti compongono questo confronto e scontro fra attore e regista. Per esempio, Eugenio mi aveva detto che se volevo raccontare la storia di María, dovevo dare a un altro personaggio questo compito e non rappresentarla direttamente in scena. Così, durante le prove della *Vita cronica*, raccontavo la vita di María attraverso lo Zio d'America, adattando a questo personaggio maschile che avevo creato alcuni degli episodi che suo marito Juan aveva scritto per me. Lo Zio d'America parlava di un'emigrata in Cile, nata in Italia e patita di teatro. Nella mia nuova proposta, María era la testa bionda di una marionetta che si trasformava in un piccolo teschio.

Ogni giorno portavo con me in sala due borse piene di fotografie di María, articoli di giornale, poesie, testi di canzoni in spagnolo, le lettere di Juan, il CD di poesie recitate da María con la dedica finale agli amici, biografie scaricate da internet, miei articoli, vecchie idee di spettacolo che trattavano della voce, di donne velate e fili dorati. Le carte si mescolavano alle stoffe, alle forbici, alle carte da gioco e ai racconti dello Zio d'America che ogni tanto parlava anche della grande attrice cilena. I materiali per quello che sarebbero diventati due spettacoli diversi si confondevano fra loro. Alla fine, sviluppando una sceneggiatura del personaggio per *La vita cronica* e la scena della lotta con l'angelo, avevo circa un'ora di materiali. Non furono mai usati. Per *La vita cronica*, lo Zio d'America si è trasformato in donna, ha dimenticato ogni riferimento al Cile e allo spagnolo, e ha imparato a parlare ceceno. In *Ave María* fu utilizzata solo la registrazione in cui María racconta la sua vita e declama due poesie, e le pagine di un giornale di Santiago con due articoli, uno sul suo matrimonio e l'altro sul suo funerale dal titolo: "Finale di partita".

È rimasto anche un ricordo: riferendomi al giorno in cui le ceneri di María sono state lanciate nell'Oceano Pacifico, alla fine della scena della lotta con l'angelo, tagliavo un nastro, mi versavo sui piedi delle gocce d'acqua salata e terminavo sdraiandomi per terra. Questa posizione la rammento ancora oggi ogni volta che in *Ave María* mi adagio accanto a Mr Peanut coperto dalle pagine di





giornale. Ora il grande cappello mi obbliga a tenere alzata la testa, senza poter stendermi e riposare sul fondo del mare.

Come conseguenza di questo lavoro, Eugenio si era convinto che una motivazione profonda mi spingeva verso uno spettacolo su María Cánepa. Avevo espresso questo desiderio molte volte, ma durante i tre anni in cui ci siamo accaniti come gruppo per completare *La vita cronica* altri compiti avevano preso la priorità. Al momento Eugenio non mi disse niente, ma ha poi raccontato varie volte in pubblico che la mia motivazione aveva seminato in lui come regista la necessità di affrontare ancora una volta il confronto con l'attore. Appena fu possibile mi propose di rimetterci al lavoro.

La sorpresa fu che il punto di partenza per lo spettacolo su María Cánepa non era la scena che avevo preparato, ma il montaggio delle tre versioni di Mr Peanut in *Ammazzando il tempo*. Faticavo a credere che uno spettacolo su María potesse avere a che fare con la Morte che si trasforma da uomo in donna e in sposa, ma continuai a fare del mio meglio per seguire ed esaudire le richieste del regista. Prendevo esempio da María che nella parte finale della registrazione di

poesie, raccontando della sua vita, aveva affermato che l'affetto ricevuto si ricambia solo con affetto, che lei ha sempre lavorato, obbedito al regista e interpretato i suoi ruoli, e che, dopo sessant'anni come attrice, se glielo avessero chiesto, avrebbe rifatto tutto uguale.

Credo che Eugenio fosse in realtà affascinato dalla sfida di misurarsi con il personaggio della Morte. Sarebbe stato capace di sorprendere se stesso e gli spettatori? Oppure è stata la qualità della voce registrata di María a convincerlo? Sentivo che María continuava a proteggermi come un angelo custode.

## Neti-neti

Un altro processo di lavoro si metteva in moto, ma le caratteristiche dell'inizio continuavano a perseguitarmi. Fin dal primo giorno in cui Eugenio voleva che seguissi il ritmo della tromba di Miles Davies con una lentezza esasperata, era iniziata la sua sequela di *neti-neti* che mi hanno accompagnato fino alla fine delle prove per lo spettacolo che tre anni dopo si intollererà *Ave Maria*.

Per fissare la relazione con la musica, le diverse sequenze di improvvisazioni, il modo di dire il testo, il regista mi ha guidato movimento per movimento e parola per parola. Ripetevo, ma quello che facevo non andava mai bene e dovevo cambiare: una nota della musica e un passo, tre note e un altro passo, un tono alto e alzo il braccio, una sequela di note basse e giro la testa per guardare... Alzo il braccio e dico tre parole del testo, piego un dito e una parola... La prima frase in tono basso, la seconda verso l'alto, la terza lenta, la quarta con una pausa... Molte istruzioni per scene di pochi secondi, molti *neti-neti* del regista ai miei tentativi di attrice.

**From:** Julia Varley

**Sent:** 15. juli 2012 13:02

**To:** Eugenio Barba

**Subject:** prova aperta

Volevo raccontarti delle reazioni alla prova aperta di *Ave Maria* al festival Vertice qui in Brasile. Trovo divertente che ora, a differenza della prova aperta a Cardiff in agosto dell'anno scorso, tutti pensano che lo spettacolo tratti veramente di María Cánepa. Specialmente le cilene si emozionano e si sentono orgogliose. Verónica Moraga mi ha detto che era bello vedere la scena della signora in rosso, era come se María ora avesse un bambino e si potesse divertire con lui. Molte mi chiedevano di María, che cosa mi legasse a lei. L'immagine finale colpisce sempre, ma nessuno menziona la Morte, né come tema, né come personaggio.

**From:** EB  
**Sent:** 30. juli 2012 18:11  
**To:** Julia Varley  
**Subject:** RE: prova aperta

Soffro vedendoti afflitta mentre lavoriamo su *Ave Maria*, ma l'angelo bendato dentro di me (o il cavallo cieco) sa la direzione giusta, anche se io non so dirtela a parole. Ci guidano verso uno spettacolo zen, e alla fine l'attrice vorrà di nuovo bene al regista.

**From:** Julia Varley  
**Sent:** 31. juli 2012 15:54  
**To:** EB  
**Subject:** giardini zen

Io ti voglio sempre bene, solo che il lavoro è veramente duro. Purtroppo non basta che lo spettacolo sia buono per volerlo fare! Un altro pensiero mi è venuto stamattina, mentre ripetevo i testi in inglese di *Ave Maria* prendendo il sole: se lo spettacolo deve diventare un giardino zen, è proprio necessario seminare, far crescere, curare un ricco giardino tropicale per poi sradicare tutte le piante? Non sarebbe meglio raccogliere sassolini? È veramente la sofferenza dello sradicamento che dà la qualità al giardino zen?

**From:** EB  
**Sent:** 31. juli 2012 19:06  
**To:** Julia Varley  
**Subject:** RE: giardini zen

Non parlo di giardini zen, ma di spettacolo zen. Comprendo il tuo dolore nel processo di quello che chiami sradicamento. Ma se devo guidarti verso qualcosa di ineffabile, difficile da spiegare e che si vive come preghiera, poesia e amore, possiamo solo seguire la via del NETI NETI, non questo, non quest'altro.

**From:** Julia Varley  
**Sent:** 1. august 2012 16:00  
**To:** EB  
**Subject:** RE: giardini zen

Neti Neti? Puoi spiegare all'ignorante?!

From: Eugenio Barba  
Sent: 1. august 2012 19:43  
To: Julia Varley  
Subject: RE: giardini zen

NETI (sanscrito) significa NO, nell'induismo è il percorso da seguire concettualmente per arrivare all'esperienza dell'Essere Supremo. Dio è un cavallo? NETI. Dio è un non-cavallo? NETI. Dio è un asino? NETI. Dio fa del bene? NETI. Dio fa del male? NETI. Julia fa questo. NETI. Julia fa quest'altro. NETI.

## Seminari

Da alcuni anni Eugenio ed io teniamo ogni dicembre un seminario nella boscaglia fuori di Brasilia. Ha come titolo "L'arte segreta dell'attore" e lo organizza la regista Luciana Martuchelli con il suo gruppo YinsPiração. Ogni anno cerchiamo di svelare a noi stessi e ai partecipanti le particolarità della finzione teatrale, quello che chiamiamo "pensare per azioni". Eugenio ricorda le invenzioni tecniche fondamentali che abbiamo usato nel nostro lavoro: la segmentazione di Stanislavskij; un comportamento che non corrisponde al testo di Meyerhold (lo sviluppo autonomo di una partitura fisica e di una vocale da montare assieme successivamente); e il processo di ridurre le azioni dell'Odin Teatret.

Durante una sessione ho esemplificato il processo di segmentazione sollevando una sedia. La successione di azioni era suddivisa in abbassarmi, avvicinare le braccia alla sedia, prendere le gambe della sedia con le mani, stringere le dita, guardare di lato, ritornare alla posizione conveniente per alzare il peso, sollevare la sedia mettendomi in piedi. Fissai la sequenza con la sedia, poi la eseguii senza l'oggetto mantenendo le variazioni e le tensioni delle poche azioni che la costituivano.

Per dimostrare la potenzialità espressiva di questa semplice sequenza, Eugenio mi chiese di improvvisare di fronte ai partecipanti. Improvvisare nel senso di variare: dovevo cambiare l'ampiezza delle azioni, il loro ritmo, rimanendo sul posto, usando l'intera stanza, rivolgendomi a differenti punti nello spazio, esplorando tutte le direzioni, andando avanti nella sequenza, tornando improvvisamente indietro e poi continuando la successione delle azioni, ripetendo a volte alcune di loro, eseguendo le azioni solo con il torso, il viso o le mani, ballando con un atteggiamento estroverso o introverso, seguendo diverse associazioni. L'improvvisazione durò una ventina di minuti e fu registrata in video. Tra lo sconcerto dei partecipanti, Eugenio mi chiese di impararla a memoria.

Non fu per niente facile e mi prese molto tempo. I cambiamenti di tensione erano continui e minimi, dettati dalla ricerca di variazione del qui e ora, ma quello che facevo era solo sollevare una sedia. Non avevo nessuna immagine che mi aiutasse a ricordare. Leggevo nei miei appunti "alzo braccio sinistro e poi destro", "mi piego a destra e guardo", "faccio alcuni passi e mi piego", senza riuscire a distinguere la parte dell'improvvisazione alla quale mi riferivo. Ero incapace di annotare i cambiamenti che erano già difficili da riconoscere sul video. Dopo aver quasi rinunciato, ho risolto il compito imparando per sommi capi l'improvvisazione e aggiungendo, ogni volta che la ripeteva, la tensione e l'energia particolare di un'improvvisazione eseguita per la prima volta. Trasformavo le azioni in reazioni a qualcosa che inventavo all'istante.

Nelle sessioni degli anni successivi del seminario "L'arte segreta dell'attore" in Brasilia e in altre occasioni di lavoro in pubblico, Eugenio si ostinò a lavorare sull'improvvisazione della sedia. Cercava di sviluppare miei materiali d'attrice in cui non ripetessi tendenze e manierismi, montandoli in scene per *Ave Maria*. Eravamo in mezzo a un intenso programma di tournée con *La vita cronica*. Sfruttammo i seminari in vari posti del mondo per ritagliarci delle ore e lavorare allo spettacolo. Eugenio ne approfittava per mostrare la "complicità" o il lavoro "reale" dell'attore con il regista.

Dovetti adattare l'improvvisazione della sedia alla musica di una marcia funebre, ripetendo all'infinito le numerose variazioni del modo di abbassarmi, fermarmi improvvisamente, guardare in direzioni diverse. Ricominciavo continuamente daccapo per avanzare di secondo in secondo e fissare ogni azione sulle note, inserendo pause e accelerazioni improvvise. Dopo varie fasi di elaborazione Eugenio mi mise in mano una fotografia di Maria e mi chiese di strapparla. Oltre a ricordare l'improvvisazione, come ogni azione era fissata sulla musica, a cantare alcuni brani con la musica un'ottava più alta, poi più bassa e poi ridendo, ora dovevo anche raccogliere da terra i numerosi pezzi della fotografia che avevo stracciato. Cinque passi un pezzo di carta, otto passi due pezzi... Li dovevo lanciare in aria, farne due pallottole da tenere nei pugni, calpestarle, tenerle nascoste dietro la schiena... Tutto ciò mentre l'unica immagine che mi accompagnava era sollevare una sedia: una vera tortura!

Per esemplificare ai partecipanti la creazione di azioni partendo da un testo, ho anche trasformato ogni parola di un brano scritto in una sequenza fisica, poi ogni azione fisica in azione vocale, e ogni azione vocale in modo di dire il testo. Alla fine dovetti danzare la partitura al ritmo di un'allegria musica brasiliana ricordando tutte le azioni che si susseguivano velocissimamente. Creai nuove scene partendo da altri testi e presi ispirazione da immagini per trovare azioni vocali. Il tutto era improvvisato, fissato, ripetuto, montato ed elaborato con



Foto: Tommy Bay

oggetti e costumi nel corso di poche ore per dimostrare ai partecipanti del seminario tutto un percorso creativo dai primi passi fino ai primi possibili risultati. Lavorare in pubblico è utile, ma estenuante. Quello che durante le prove può prendere mesi per essere incorporato ed elaborato, in situazioni pubbliche deve coagulare in pochi giorni per dare la sensazione a chi osserva che, nonostante l'asprezza, il cammino apre prospettive inaspettate.

Durante un'altra sessione dell'"Arte segreta", sempre fuori Brasilia, il *Requiem* di Mozart fu il punto di partenza di una serie di improvvisazioni. Qui il regista richiese violenza e forza. Cercava soluzioni per la scena in cui mi toglievo la maschera di Mr Peanut. Per molto tempo questa scena spaccava lo spettacolo in due. Cambiava la convenzione teatrale e c'era bisogno di creare continuità. Eugenio iniziò, invece, cercando di sottolineare la rottura. Il regista mi suggeriva immagini come "la morte di San Sebastiano", "cavalli selvaggi", "lotta fra gladiatori". I risultati che fissai mi lasciavano senza fiato a cause dallo sforzo. L'anno dopo il regista mi ha chiesto di trasformare queste sequenze separate in un'unica scena: la tenerezza di una madre che protegge il suo bambino. "Puoi ridurre e cambiare il ritmo", mi incoraggiava il regista. Come spiegargli che tutto si può cambiare, meno l'essenza dell'azione?

Dopo la fatica di creare, imparare e cambiare, finivo con l'affezionarmi al materiale incorporato, ma ogni volta dovevo accettare di ricominciare da capo, quando quasi tutto era buttato via. Dopo tanti anni di spettacoli da sola e con il gruppo, mi misuravo con la necessità di non ripetermi, ma l'equilibrio fra il bisogno di trovare qualcosa di nuovo e il sentire la propria personalità cancellata è sottile. Per *Ave Maria* la collaborazione fra attrice e regista è stata difficile, spinosa, spesso dolorosa. Invece di stimolo reciproco si è instaurata una mancanza di fiducia da ambo le parti. Il regista si entusiasmava proponendo soluzioni tecniche e sempre più oggetti, mentre io opponevo resistenza pensando a un futuro di tournée. Il regista protestava contro questa censura che limitava la sua creatività, io lo accusavo di essere diventato impaziente e di voler prendere delle scorciatoie.

Dietro il velo che cancellava il mio viso piangevo cercando di contenere il bisogno impetuoso di protestare. Ma ero anche felice che il velo e il cappello nascondessero la mia espressione, specie per gli spettatori che seguivano il processo. Come attrice con i soli *Il castello di Holstebro* e *Le farfalle di Doña Musica* avevo conquistato la mia autonomia. Con *Ave Maria* tornavo a essere principiante. Era come se lo spettacolo si costruisse frammento per frammento mediante le indicazioni minuziose del regista, in un processo che mi ricordava il mio primo spettacolo con l'Odin Teatret, *Ceneri di Brecht*. Era come se la maturità dovesse rivelarsi accettando di tornare agli inizi.

## L'abbraccio

I miei inizi in teatro sono marcati dal Cile. Da adolescente ho cominciato a fare teatro in Italia a fianco di latinoamericani esiliati. Da loro ho imparato le prime tecniche del mestiere e insieme a loro mi sono avvicinata all'Odin Teatret. A quei tempi, quando ancora vivevo a Milano, uno dei miei primi spettacoli fu per protestare contro il golpe militare in Cile dell'11 settembre 1973. Salvador Allende, Augusto Pinochet, Victor Jara, gli Inti Illimani, Pablo Neruda erano nomi familiari al mio impegno di giovane militante della sinistra extraparlamentare.

Anche Mr Peanut si ricorda bene del Cile: andò per dare un pezzo di pane a forma di cuore agli uccelli davanti alla Moneda, il palazzo dove il giorno del colpo di stato nel 1973 morì Salvador Allende e dove si era installato Augusto Pinochet. Mr Peanut scavalcò il recinto del prato: teneva in alto il cuore di pane, cominciò a sbriciolarlo. Non sapevamo che quella stessa mattina c'era stata una manifestazione e che per questo i reparti antisommossa della polizia erano stati chiamati al palazzo presidenziale del dittatore. Mr Peanut fu buttato a terra, colpito e trascinato via. Cercarono di strapparmi la maschera legata sotto il mento e mi caricarono sollevandomi dai capelli e dai trampoli. Eugenio corse in mia difesa e fu portato via anche lui. Solo l'intervento di alcuni attori cileni nostri amici, fra cui la conosciuta attrice di televisione Rebeca Ghigliotto, e dell'Ambasciata della Danimarca, ci tirarono fuori dalla stazione di polizia. Riuscimmo a riavere la maschera e il costume. Dopo la paura, la Morte ritornò a sorridere fra le mie braccia. Era il 1988 e il regime militare era ancora al potere.

Nello spettacolo del Teatro del Drago sul golpe in Cile nel 1974 a Milano, a un certo punto portavo una maschera della morte per rappresentare la Democrazia Cristiana di quel paese che appoggiò lo sciopero dei trasportatori che sabotavano il governo di Salvador Allende. Oggi, quasi quarant'anni dopo, *Ave Maria* mi riporta in Cile con un'altra maschera della morte.

Chi racconta la storia di María? Può la Morte essere un personaggio che racconta la vita e le sue trasformazioni? Mentre i primi spettatori di *Ave Maria* si commuovono per la dolcezza e l'allegria di María, io chiudo gli occhi sotto il velo e il cappello. Il mondo si restringe attorno a me e diventa scuro. Cerco di lavorare, obbedire al regista e interpretare il mio ruolo ascoltando le parole di María. Spero che gli strati di *neti neti* tessano il velo dell'illusione teatrale e che gesti, silenzi e parole facciano ridere e alla fine rimanere in silenzio gli spettatori. So che un giorno aprirò gli occhi di nuovo e riprenderò energia dallo spazio attorno a me.

Nell'estate del 2012 ho assistito a una conferenza dello scrittore italiano Erri de Luca. Raccontava tra l'altro di un poeta di Sarajevo a cui era morta la moglie.



Nelle poesie d'amore che le aveva dedicato vi è questo verso: "tre miliardi di donne nel mondo e non sei tu". E anche "lascia che ti abbracci con questa poesia". Se la poesia è un abbraccio, anche uno spettacolo lo può essere.

Nello spettacolo *Ave María* rivivono in me Salvador Allende e Pablo Neruda, Rebeca Ghigliotto e María Cánepa. Mi abbracciano e io abbraccio loro. L'abbraccio è un'illusione perché dura solo il tempo di uno spettacolo che sparirà con me. Ma l'illusione è l'arte del teatro: rendere vivo quello che non c'è; dare suono e presenza a parole sulla carta; far parlare e agire chi è solo ricordo. Fare uno spettacolo per tenere in vita María è la mia illusione vitale del momento, fino a quando toccherà anche a me essere abbracciata da una signora dal volto velato che porta un elegante cappello nero.



Foto: Rina Skeel



Foto: Rina Skeel

# María Cánepa

Quando arrivai alla chiesa il giorno del funerale di María, Juan Cuevas mi sorprese con la strana richiesta fatta dalla sua sposa deceduta (giacché in generale era molto distratta, ma molto precisa nel particolare, come si addice a un'attrice del suo livello): che io fossi l'unico oratore in questa sua ultima apparizione davanti al pubblico. "E perché, Juan?" domandai. "Per la verità non lo so", fu la sua breve risposta mentre entravamo in una chiesa stipata di gente importante.

Conoscevo María dal giorno in cui la scuola mi portò a vedere *Fuenteovejuna* di Lope de Vega, uno spettacolo in cui lei era la protagonista. Ancora conservo quell'esperienza nella mia memoria e nei miei sogni: fu la causa per la quale più tardi avrei abbandonato i miei studi di psicologia per studiare teatro. Cominciò lì la mia vicinanza a questa donna meravigliosa, una vicinanza che continua nel tempo, anche dopo la sua morte. María era sposata con quello che è stato il mio maestro, l'amatissimo ed eminente regista e fondatore del Teatro Experimental, Pedro Orthous. Morto Pedro, María si sposò con Juan Cuevas, allievo stimatissimo, assistente alla regia e mio compagno in importanti avventure culturali durante il regno di Pinochet.

La mia storia con le Arti della Comunicazione, come le chiamano adesso, cominciò con l'inaugurazione del Teatro Antonio Varas dell'Università del Cile, una sala ottenuta dopo una lunga lotta per il consolidamento di un progetto artistico del quale facevano parte Pedro e María. Avevano già ottenuto che lo Stato, attraverso l'Università, finanziasse un ensemble di attori, registi, scenografi e tecnici con un salario che permettesse loro di vivere dedicandosi al proprio mestiere. Nella sala si sarebbero presentati spettacoli dal martedì alla domenica, questo in un paese in cui una persona colta non poteva partecipare a una cena o a una riunione sociale, o prendere parte a una conversazione tra amici, se non aveva visto gli spettacoli del Teatro Experimental, del Teatro de Ensayo, o delle compagnie teatrali commerciali. Il teatro, a quel tempo, importava davvero. Quando entrai alla Scuola del Teatro Experimental ero un adolescente. Fui selezionato per lavorare nella *Dodicesima notte* di Shakespeare, diretta da Pedro Orthous, opera con cui si inaugurò la sala.

La relazione con il maestro era, a quei tempi, di tipo quasi medievale: gli

apprendisti non avevano un orario prestabilito. Io pranzavo spesso a casa di Pedro Orthous, che abitava in un appartamento nei paraggi. Lì c'era María che, oltre ad essere una grande attrice e una persona bella e generosa, era anche una grande maestra di cucina piemontese. Pedro, che era regista quarantotto ore al giorno così come lei era attrice a tempo pieno, la rimproverava quando i colori dell'insalata non si combinavano bene. Le diceva: "María, la lattuga non va accanto alla barbabietola. Puoi metterci la carota, perché..." e faceva una lezione di estetica che io andavo annotando nella mia memoria. Lei rispondeva: "Sì, Pedro" e mi guardava in modo eloquente, come per dire: "Non sempre è la forma la cosa più sostanziale".

María nasce con una vocazione al servizio, e difatti studia Servizio Sociale all'Università del Cile. Quando però si accorge che esiste un servizio sociale molto più importante che può essere offerto alla comunità, decide di arruolarsi nel teatro. E così spicca il suo primo salto mortale, un'acrobazia che ripeterà molte volte e che sarà una delle sue caratteristiche essenziali: reinventarsi costantemente in cerca di un eterno perfezionamento. María è una donna già anziana quando il colpo di stato trasforma la cultura e l'arte, e soprattutto il teatro, in qualcosa di sospettosamente sedizioso, malsano e antipatriottico. Sono molti i teatranti che lasciano il paese; lei resta, fonda un teatro indipendente, conosce Juan Cuevas come compagno di scena e con lui ricomincia la propria vita. Riparte da zero con questo nuovo amore e, senza dimenticare quello precedente, ritrova l'esperienza e il coraggio per amare una persona molto più giovane di lei. Insieme creano il Teatro Q, che sarà un'importante trincea contro la dittatura. Ecco qui María, che si reinventa di nuovo con un'energia che solo la morte saprà estinguere.

Perché María voleva che io fossi l'unico oratore al suo funerale? Perché, ne sono sicuro, non voleva saluti ufficiali, discorsi pomposi. Voleva che si parlasse di lei come persona, con sincerità e affetto. E così ho cominciato con il confessare ciò che non le ho mai detto quando era ancora viva, che nella mia adolescenza l'ho amata teneramente... Però lei era sposata con il mio maestro, come nei melodrammi del Novecento. E più tardi non potevo permettermi di amarla "perché ero sposata con il tuo allievo - avrebbe detto lei - come nei vaudeville di quello stesso secolo". E saremmo morti dal ridere!

María aveva la santa capacità di ridere di se stessa. Soprattutto delle proprie distrazioni, che erano fenomenali. Una volta entrò in un grande magazzino di moda e si trovò di fronte a una signora sulle scale. Lei si è spostata da un lato e la signora si è spostata sullo stesso lato, lei si è mossa dall'altra parte e la signora ha fatto la stessa cosa. Passa così un bel po' di tempo, finché María domanda: "Signora, passa lei o passo io?" e insiste a chiedere finché si rende conto che sta parlando con uno specchio.

Alla fine della sua vita, in lei la realtà si confonde poeticamente con il teatro. Trasforma un soggiorno in ospedale in lavoro di ricerca per uno spettacolo, durante il quale deve studiare il proprio personaggio "sul campo" ed è molto contenta perché ha imparato moltissimo per il suo personaggio di infermiera.

Le ultime uscite di María fanno tenerezza. Mentre tutti erano preoccupati perché non sapevano dove era andata, né a che ora era uscita, arriva un tassista che la riporta a casa: era uscita molto presto perché aveva "una prova molto importante di uno spettacolo meraviglioso al Teatro Antonio Varas". Erano anni che il Teatro Experimental, la compagnia teatrale con cui aveva lavorato e che aveva sede là, aveva smesso di esistere.

Finita la messa, si avvicinò Raúl Osorio, attuale direttore del Teatro Antonio Varas, e mi disse: "È bello quello che hai detto, però devi sapere che dei trenta alunni che hanno partecipato a un corso di María, eravamo tutti perdutamente innamorati di lei". "Che cretini siamo stati tutt'e due - gli risposi - María avrebbe riso tanto e sarebbe stata così adorabilmente contenta di saperlo da viva".

Dicembre 2012

Traduzione dallo spagnolo di Pierangelo Pompa

Gustavo Meza (Cile) è drammaturgo, regista fondatore del Teatro Imagen, membro dell'Accademia delle Belle Arti e Presidente di ATN (Autori di Teatro, Cinema e Televisione). Ha ricevuto il Premio Nazionale per le Arti in Cile.



Foto: Tommy Bay

# Metà umano, metà fantasma

Tecniche che si apprendono e tecnica di eludere le tecniche

Quando dico “metà umano, metà fantasma”, l’attenzione è attratta dalla parola fantasma. In uomini e donne, infatti, ci imbattiamo in continuazione. Ma non ci capita spesso di vedere fantasmi. Che cosa indica allora l’immagine di un essere umano che sia per metà anche fantasma? La risposta è semplice: è uno dei modi per definire l’attore.

Per chiarire questo pensiero, dobbiamo inoltrarci in un mondo nel quale i fantasmi sono il punto di partenza, e gli esseri umani appaiono cangianti ed effimeri.

Subito dopo la seconda guerra mondiale, la Corea ha vissuto un conflitto sanguinoso negli anni della cosiddetta “guerra fredda”. Seoul, la capitale della repubblica della Corea del Sud, è oggi una delle metropoli più popolate del mondo. Il paese è una delle potenze industriali del pianeta, avamposto dell’alta tecnologia con una ricchezza che si sviluppò dopo il 1953, alla fine della guerra in cui si erano affrontati Unione Sovietica e Stati Uniti dietro lo schermo della Corea del Sud e della Corea del Nord. La temuta apocalisse atomica planetaria si materializzava in dosi omeopatiche e in una guerra ancora all’antica, senza l’uso di armi di sterminio di massa. Seguirà, con maggior efferatezza, ma sempre nei limiti dei massacri all’antica, il Vietnam. Ma a differenza di questo paese, la Corea del Sud ne uscì insanguinata, certo, ma più forte e più ricca.

Una delle conseguenze dell’apertura al mondo occidentale e a uno sviluppo materiale fu la ricerca delle proprie radici culturali. Il fondamento della propria identità spirituale e nazionale, calpestata in passato dalle grandi potenze asiatiche e occidentali, fu la tradizione sciamanica: le pratiche, i rituali e le credenze che regolano le relazioni fra i morti e i vivi. Questa tradizione, che aveva anche alimentato la resistenza durante l’occupazione giapponese durata quasi mezzo secolo, era ancora vitale e diffusa tra la popolazione.

Nel 1962, venne fondata l’Associazione per la protezione dei *beni culturali*



*intangibili*, con l'intento di porre un argine al processo di occidentalizzazione. Lo sciamanismo venne identificato come un efficace antidoto di massa per opporre resistenza alla cultura e alle espressioni artistiche importate dal mondo occidentale. Nel 1988, l'Associazione per la conservazione dello sciamanismo iniziò una serie di attività per trasmettere il pensiero sciamanico con le sue danze, musiche, canti e rituali. Il processo di classicizzazione, che in altri paesi



asiatici aveva nobilitato danze e teatri raffinatissimi, qui si applicò direttamente ad una cultura che stava a diretto contatto con le credenze popolari e con il mondo dei morti. I teatri si popolarono di canti e danze sciamaniche.

Ne derivò un'interessante forma drammaturgica basata sulla struttura dei rituali sciamanici. Spettacoli così concepiti occuparono spazi aperti e chiusi, persino come agit-prop nel corso delle violente proteste degli studenti per la democrazia. Nel 1988, in occasione delle Olimpiadi a Seoul, furono messi in scena innumerevoli spettacoli di danza e teatro con queste caratteristiche.

Tre fasi distinguono questa particolare forma drammaturgica: all'inizio dello spettacolo, un attore canta e danza secondo la ritualità sciamanica ed evoca i personaggi dello spettacolo (che sono altri attori). Questi ultimi appaiono sulla scena dei vivi, recitano la propria storia per poi, nell'ultima parte, essere congedati ritualmente da un attore che li rinvia nel mondo di tenebre dal quale li aveva fatti sorgere.

Benché molti coreani e stranieri apprezzassero questo ardito matrimonio fra il "pensiero selvaggio" ed il "pensiero razionale moderno", nella maggioranza dei casi la forza dello spettacolo risultava squilibrata. Tutto ciò che riguardava la cornice dello spettacolo - l'evocazione e il congedo - si svolgeva secondo le forme di una convenzione che si esprimeva con la lingua energica della danza e delle sonorità suggestive del rituale. Ma la parte centrale, in cui gli attori interpretavano le vicende di un testo teatrale contemporaneo o classico, soffriva del confronto ed esponeva quasi sempre la debolezza della tautologia: azioni sceniche di natura quotidiana che rappresentavano azioni quotidiane. Gli spettatori avevano la netta sensazione che, fuori dalla cornice sciamanica, il resto fosse teatro insipido e auto-referenziale. Joseph Conrad l'aveva chiamato *teatro dell'orrore* - l'orrore di vedere esseri umani che si fingono esseri umani.

Le parole che Conrad dirigeva contro il teatro londinese del suo tempo enfatizzano il vago malessere dello spettatore di fronte ad un teatro che si limita a *comunicare* rimanendo biologicamente inerte: l'attore non riesce a *informare*, a dar-forma-in-vita alla relazione con lo spettatore. Affinché la relazione fra attore e spettatore prenda vita, non basta che il suo oggetto sia riconoscibile o verosimile. Occorre che *metta in moto i sensi degli spettatori*, che permetta loro non solo di orientarsi sulle possibili narrazioni e orizzonti associativi della rappresentazione, ma di entrare in contatto con le proprie esperienze e con quelle della contemporaneità e con gli strati della biologia arcaica e di tempo immobile nella loro interiorità. Lo spettacolo diventa forma-in-vita attraverso una lingua d'attore di segni impregnati di energia ritmica, evocativa e narrativa che inducono un dialogo tra le diverse nature del pensiero di ogni spettatore. La



relazione teatrale diventa viva quando i segni della lingua dell'attore, come minuscoli punti di agopuntura, irradiano risonanze cenestetiche, mnemoniche, associative, istintive e concettuali. È quello che accade con la poesia nel momento che si distingue dalla prosa d'ogni giorno. Per il teatro potremmo chiederci: qual è questa *distinzione* nel comportamento umano che, sulla scena, lo trasforma in comunicazione estetica e artistica?

Il teatro sudcoreano ha tentato un innesto coraggioso, ma la sua buona volontà non si appoggiava a una tecnica attorale altrettanto efficace. Questo giudizio risulta dalla mia esperienza diretta. Durante le parti sciamaniche mi sentivo stimolato e guidato dal modo di agire degli attori, dal loro ritmo, dalla loro energia coniugata in forme precise di vita potenziata di cui a volte riuscivo a decifrare il senso, ma che risuonava in me anche quando non ero in grado di intendere. Quando poi gli attori passavano alla rappresentazione dei personaggi dello spettacolo, quasi sempre le vele si afflosciavano, intravedevo la rotta e la corrente, ma l'imprevedibile forza del vento si era dissolta.

La *presenza* del fantasma - del personaggio (o del morto) che ritorna - era tutta costruita con la precisione di una convenzione che la distingueva dalla prevedibilità del comportamento quotidiano. Quando poi l'attore lasciava il fantasma/personaggio interpretare avvenimenti e situazioni della realtà storica o della finzione artistica, io, come spettatore, non sentivo più la consistenza e l'ombra del mondo strettamente distante da cui era arrivato. Non era più un fantasma e non era ancora un attore. Finiva irrimediabilmente per divenire un essere umano che faceva finta d'essere umano.

## La perfezione con cui l'attore osserva

Gli spettacoli sudcoreani che utilizzano le convenzioni del rituale sciamanico mettono allo scoperto uno dei problemi nascosti dell'arte teatrale: prima viene il Fantasma, poi l'Attore. In altre parole, prima viene la forma, l'artificiale/artistico fantoccio, il vuoto modellato e pronto a essere *hanté*, abitato: la statua semovente del personaggio eroico o buffo. Poi, in questo fantoccio e in questa statua, deve inserirsi una *vita*: la forza animata della persona dell'attore che noi spettatori possiamo guardare come se fosse uno di noi. In realtà la persona dell'attore conserva il suo mistero, non lo esibisce: lo ha lasciato inghiottire dal personaggio. Così, mentre riconosciamo che l'attore è proprio simile a come siamo noi spettatori, dobbiamo anche riconoscere che non lo è affatto. Costatiamo la vita potenziata e il senso ampliato della sua azione. Ma vediamo anche le increspature di gesti, immobilità, intonazioni, azioni e pensieri che è come se ci restassero ignoti.

Il “come se” dell’attore è un processo reale solo se mette in moto un “come se” dello spettatore, altrettanto articolato e riconoscibile a-posteriori tanto quanto l’altro è costruito a-priori.

Ogni volta che tentiamo di definire l’arte genuina dell’attore ricorriamo a frasi aggrovigliate, spiegazioni scientifiche o formulazioni poetiche. La stessa cosa accade col vino genuino che, come sappiamo, non ha un sapore immaginario. È talmente reale da inebriare. Ma quando cerchiamo di descriverne il sapore, le parole si sentono inadeguate. Allora cominciano a galleggiare nell’aria come fumo, non perché indicano qualcosa di vago, ma perché vogliamo definire *un’esperienza talmente elementare* da non trovare parole elementari.

Chiunque si spinge verso l’indagine dell’interiorità dell’attore, si inerpica o sprofonda verso il suo *spirito*. Oppure, per reazione, nega che esista un problema *spirituale*, e afferma che quel che conta è la precisione del disegno e della partitura gestuale. Due equivoci speculari: la precisione degli orologi e la profondità degli scandagli sono elementi egualmente inerti. L’attore diventa un *corpo-in-vita* per mistero, tecnica e spirito d’osservazione.

Bertolt Brecht, nel suo *Discorso agli attori-operai danesi* l’ha detto con parole che potrebbero essere di Stanislavskij o di qualsiasi professionista sperimentato: l’attore, prima di ogni altra capacità, deve possedere l’arte dell’osservazione. Non ha importanza come è visto, quello che ha visto e che mostra. Merita d’essere conosciuto quello che sa. L’osserviamo per vedere la perfezione con cui lui ha osservato.

## Tecniche che si apprendono e tecnica di eludere le tecniche

L’esempio sudcoreano, sotto l’egida dello sciamanismo e del *p’ansori*, aiuta a chiarire quel che ha reso sempre problematico il tentativo di innestare la tradizione dei teatri-danza asiatici su quella del teatro di matrice europea. La difficoltà di questo innesto ha le sue radici in una contraddizione: la distanza che corre fra *le tecniche che si apprendono* e quella che potremmo chiamare *la tecnica di eludere le tecniche*.

Ripercorrendo la storia del teatro europeo, è facile costatare che esso si è spesso servito di comportamenti manierati, caratterizzazioni, cliché e *savoir-faire* scenico, ma i suoi attori hanno sempre rifuggito dalla creazione di tecniche del corpo codificate. Ha sempre evitato nel teatro che viene chiamato “di prosa” la messa a punto di tecniche precise del corpo come nel campo del canto, della danza, dell’acrobatica o delle arti marziali.

È difficile stabilire l'esistenza di una tradizione senza tecniche commisurabili. Queste tecniche debbono essere eguali per tutti coloro che aderiscono ad uno stesso genere di teatro, con la possibilità di essere differenziate in sottogeneri ben organizzati e di stabilire uno standard di qualità capace di definire una scala di valori per misurare le eccellenze e le accezioni. È aleatorio stabilire un dialogo senza tecniche obiettive. Due diverse tradizioni possono dialogare fra loro, possono trovare un punto di contatto, persino creare un intreccio o una simbiosi. Ma tutto questo è impossibile da ottenere se si tratta del confronto fra una tradizione tecnica commisurabile e un'altra che programmaticamente rifugge da ogni definizione.

Nel Novecento, attori e registi europei hanno spesso espresso questa impossibilità rammaricando l'assenza di solide tecniche recitative paragonabili a quelle della danza, del canto, della musica e dei teatri tradizionali asiatici. Hanno rimpianto l'esistenza di *forme* ben definite indipendentemente dagli attori che avrebbero dovuto abitarle.

Proviamo, però, a pensare l'assenza di tecniche paragonabili a quelle delle ben definite convenzioni sceniche come un'affascinante avventura, e non come il sintomo di una mancanza. Credo che finiremmo per trovare dentro il fantasma scenico - o il personaggio - la *differenza dell'attore*.

Dalla fine dell'Ottocento molti registi, a cominciare da Stanislavskij, realizzarono quel che in pratica non era mai avvenuto nella storia del teatro europeo: cercarono di definire in maniera dettagliata le tecniche basilari dell'arte dell'attore in vista d'una pedagogia altrettanto fondata di quella delle altre arti rappresentative (canto, danza, pantomima). A ben guardare, però, le tecniche dei riformatori europei erano completamente diverse dalle altre "tecniche", che una volta stabilito il punto d'arrivo - la forma eccellente cui mirano - cercano poi i mezzi atti a raggiungerlo. Le tecniche dei riformatori erano piuttosto tentativi di analizzare strategie e procedimenti personali. La domanda cui cercavano risposta era "*io che cosa faccio quando faccio quel che faccio?*" e non "*che cosa e come tu dovresti imparare a fare se vuoi aderire a questa o quella convenzione artistica?*"

La tecnica che elude le tecniche cerca piuttosto la sfida e l'avventura dell'artista solitario e trascura la nobiltà della Tradizione per scoprire la scossa di un'invenzione imprevista, non importa se circondata dall'esercizio d'un mestiere mediocre. Non è un'insufficienza del teatro d'Occidente, è diventata la caratteristica di ogni forma di teatro contemporaneo in qualsiasi continente. È anche la sua abnorme peculiarità - abnorme se vista nel contesto delle arti rappresentative codificate dalle differenti civiltà del pianeta.

La danza fra le due metà - la metà attore e la metà fantasma - è una sfida che può ogni volta portare a risultati insospettati. Questa sfida non consiste nella difficile ascesa per incarnare alla perfezione una forma d'arte. Assomiglia piuttosto alla lotta fra due provvisori avversari: il fantasma del personaggio e la persona dell'attore che lo affronta. Ricorda la lotta di Giacobbe con l'Angelo, uno dei miti di fondazione della cultura occidentale così come lo tramanda il Vecchio Testamento. Ma nel teatro contemporaneo non sempre l'attore può affermare dopo lo spettacolo: ho sfidato un fantasma e non sono stato sconfitto.



Foto: Rina Skeel

# Testo dello spettacolo

I

Oh che bello vederti! María Cánepa, attrice, nata il 1° novembre 1921, morta il 27 ottobre 2006.

Questa mattina è venuta a visitarmi una donna. Non era mia madre. Era una donna che si era messa i vestiti di mia madre per avvicinarsi a me. Mia madre me la ricordo bene: era differente, allegra come un passerotto che vola tra le rovine. Non piagnucolava tutto il tempo come la donna sconosciuta che mi fissava con occhi disperati per la morte di sua figlia.

Alla fine mi sono lasciata intenerire dalle lacrime di quella poveretta e mi sono divertita a consolarla. Le ho afferrato le mani, le ho accarezzato il viso e l'ho guardata con tenerezza.

Adesso sono sola in questa stanza, dove tutto è immobile. Sento dentro di me stanchezza per gli effetti della tragicommedia che ho recitato questa mattina. Può darsi che la figlia morta di quella donna sconosciuta abbia trovato una nuova vita. Io non lo so. Chi può saperlo? Forse è solo un'illusione.

II

Vi sono momenti in cui mi sento divisa in due. Una presenza estranea si muove dentro di me come se avessi una gemella, come se fossimo un corpo solo. Questa sorella sepolta in me è María.

María è la ragnatela e io sono la mosca. María va e viene tra quello che è e quello che non è. Sparpaglia pensieri nella mia mente, semina parole nella mia bocca, pensa con i miei occhi. La vedo, la tocco, l'abbraccio. E María svanisce. María fa sentire la tua voce. Di qualcosa, María. Fai la persona seria.

III

Cosa si ama quando si ama: la luce terribile della vita  
o la luce della morte?

Cosa si cerca, cosa si trova, cos'è questo: amore?

Chi è?

La donna con la sua profondità, le sue rose, i suoi vulcani,  
o questo sole colorato che è il mio sangue furioso  
quando entro in lei fino alle ultime radici?

O tutto questo è un grande gioco, Dio mio, e non c'è donna

né uomo, ma un solo corpo: il tuo,  
diviso in stelle di bellezza, in fugaci particole  
di eternità visibile?

In questo muoio, mio Dio, in questa guerra  
andando e tornando tra loro nelle strade  
e non posso amare trecento alla volta,  
perché sono condannato sempre a una  
a quest'unica che mi desti nel vecchio paradiso.

(Gonzalo Rojas : *Cosa si ama quando si ama?*)

## IV

Avvenne al tempo in cui gli animali parlavano, ed io ero pura di anima e di corpo. In una piccola piazza di periferia mal illuminata vi era un circo. Un bambino biondo lavorava al trapezio con i suoi genitori. Mi invaghii perdutamente di lui: il primo amore della mia vita. Un amore di madre. È questo amore che mi fa sopportare le prove a cui sono sottoposta ogni giorno in questo luogo.

Il primo amore della mia vita - il bambino biondo caduto dal trapezio - e la mia ultima figlia Maria mi hanno aiutato a dissipare la cortina di fumo che avvolge il mistero di questo hotel internazionale in cui abito. Non è un hotel a cinque stelle, ma una sala d'attesa, con elettricità e musica.

Questa mattina mi hanno portato in una stanza in cui c'era solo una sedia. Ho subito constatato che non era una sedia elettrica, ma un letto. Mi hanno fatto adagiare su questo letto, completamente nuda. Uomini e donne, elegantemente vestiti di bianco, mi hanno incoronato con un casco di acciaio da cui fuoriuscivano due lunghi fiori elettrici. E mi hanno legato.

Cosa potevo dire? Mi hanno messo un bavaglio tra i denti. Hanno girato un interruttore in un armadio nel muro. E una stella è scesa dallo spazio, ed è atterrata nel mio cranio. Mi sono trasformata in un corpo di ghiaccio. Ma morire non posso.

Mi sono ritrovata nel letto della mia stanza del falso hotel internazionale. Pensavo a te, Maria. Trecento scalini in pochi istanti. Pelle di pietra sopra la tua testa. Benvenuta. Ave Maria.

Ora domando: che segreto importantissimo vogliono strapparmi con la forza senza il consenso di un tribunale o il conforto di un confessore? Perché si accaniscono con tutta la loro tecnologia contro di me? Sanno bene che sono l'inviata di una potenza assoluta che mi ha affidato il compito di far cadere in un sonno perpetuo tutti: i bambini, gli adulti e i vecchi.

## V

María si è sempre dedicata al suo mestiere, prima come assistente sociale. Poi dedicò la sua vita al teatro. Fu attrice per sessant'anni. Capi che l'arte è un atto d'amore, un incontro con gli spettatori. Senza incontro non c'è né opera né artista. Il teatro fu la sua scelta di vita perché il teatro è generoso. Rischiò di morire. Nel suo delirio parlava sempre di teatro, ma non sempre. Perché il suo cuore batteva anche per due altri amori: Pedro, l'amato che le insegnò il rigore del mestiere, e il suo secondo marito, Juan, con la sua grande dignità. Ha lavorato, obbedito al regista e interpretato il suo ruolo. Se glielo richiedessero, tornerebbe a farlo. Aveva fede in una vita più armoniosa. Malgrado tutto continuò a credere nell'essere umano.

María ringrazia per l'affetto che l'ha circondata. I suoi genitori le avevano insegnato che l'affetto si ripaga solo con l'affetto. Ora María riposa nelle mie braccia. Mi vuole bene e me lo dice con una poesia di Pablo Neruda.

Mi piaci quando taci perché sei come assente,  
e mi ascolti da lontano e la mia voce non ti tocca.  
Sembra che gli occhi ti siano volati via  
e che un bacio ti abbia chiuso la bocca.

Poiché tutte le cose sono piene della mia anima  
emergi dalle cose, piena dell'anima mia.  
Farfalla di sogno, rassomigli alla mia anima,  
e rassomigli alla parola malinconia.

Mi piaci quando taci e sei come distante  
e stai come lamentandoti, farfalla turbante.  
E mi ascolti da lontano, e la mia voce non ti raggiunge:  
lascia che io taccia col tuo silenzio.

Lascia che ti parli col tuo silenzio  
chiaro come una lampada, semplice come un anello.  
Sei come la notte, silenziosa e costellata.  
Il tuo silenzio è di stella, così lontano e semplice.

Mi piaci quando taci perché sei come assente.  
Distante e dolorosa come se fossi morta.  
Allora una parola, un sorriso bastano.  
E sono felice, felice che non sia così.

## Poema 15

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,  
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.  
Parece que los ojos se te hubieran volado  
y parece que un beso te cerrara la boca.

Como todas las cosas están llenas de mi alma  
emerges de las cosas, llena del alma mía.  
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,  
y te pareces a la palabra melancolía;

Me gustas cuando callas y estás como distante.  
Y estás como quejándote, mariposa en arrullo.  
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza:  
déjame que me calle con el silencio tuyo.

Déjame que te hable también con tu silencio  
claro como una lámpara, simple como un anillo.  
Eres como la noche, callada y constelada.  
Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo.

Me gustas cuando callas porque estás como ausente.  
Distante y dolorosa como si hubieras muerto.  
Una palabra entonces, una sonrisa bastan.  
Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto.

*Pablo Neruda*





Foto: Tommy Bay



Foto: Rina Skeel

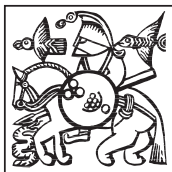
# ODIN TEATRET - NORDISK TEATERLABORATORIUM

Fondato ad Oslo, in Norvegia nel 1964, l'Odin Teatret si è trasferito a Holstebro, in Danimarca, nel 1966, diventando Nordisk Teaterlaboratorium. Oggi i suoi 25 membri provengono da più di dieci paesi e tre continenti.

Le attività del Laboratorio comprendono: spettacoli presentati nella propria sede ed in tournée; "baratti" con diversi ambienti a Holstebro ed altrove; organizzazione di incontri di gruppi di teatro; ospitalità verso compagnie e gruppi teatrali; corsi in Danimarca e all'estero; l'annuale Odin Week Festival; pubblicazione di riviste e libri; produzione di film e video didattici; ricerca nel campo dell'Antropologia Teatrale durante le sessioni dell'ISTA, International School of Theatre Anthropology; l'Università del Teatro Eurasiano; produzione di spettacoli con l'ensemble multiculturale Theatrum Mundi; collaborazione con il CTLS, Centre for Theatre Laboratory Studies dell'università di Aarhus con la quale organizza l'annuale Midsummer Dream School; Festuge (Settimana di Festa) di Holstebro; il festival triennale Transit dedicato alle donne nel teatro; spettacoli per bambini, mostre, concerti, tavole rotonde, iniziative culturali e progetti speciali per la comunità di Holstebro e dell'area circostante.

I 49 anni dell'Odin Teatret come laboratorio hanno favorito la crescita di un ambiente professionale e di studi, caratterizzato da attività interdisciplinari e collaborazioni internazionali. Un campo di ricerca è l'ISTA - International School of Theatre Anthropology - che fin dal 1979 è divenuto un villaggio teatrale in cui attori e danzatori di culture differenti incontrano studiosi per indagare, confrontare i fondamenti tecnici della loro presenza scenica. Un altro campo d'azione è costituito dall'ensemble del Theatrum Mundi che, fin dal 1981, ha presentato spettacoli con un nucleo permanente di artisti di tradizioni e stili diversi.

L'Odin Teatret ha creato 74 spettacoli rappresentati in 63 paesi in vari contesti sociali. Nel corso di queste esperienze, si è sviluppata una specifica cultura dell'Odin, basata sulla diversità e sulla pratica del "baratto". Gli attori dell'Odin si presentano con il loro lavoro artistico alla comunità che li ospita e, in cambio, questa risponde con canti, musiche e danze appartenenti alla propria tradizione. Il baratto è uno scambio di manifestazioni culturali ed offre non solo una comprensione delle forme espressive dell'altro, ma mette anche in moto un'interazione sociale che sfida pregiudizi, difficoltà linguistiche e divergenze di pensiero, giudizio e comportamento.



## **ODIN TEATRET**

### **NORDISK TEATERLABORATORIUM**

SÆRKÆRPARKEN 144 · POSTBOKS 1283

DK-7500 HOLSTEBRO · DANIMARCA

TEL. +45 97 42 47 77 · FAX +45 97 41 04 82

E-MAIL [odin@odinteatret.dk](mailto:odin@odinteatret.dk) · [www.odinteatret.dk](http://www.odinteatret.dk)

HOLSTEBRO · FEBBRAIO 2013

