

COMPASSION



ODIN TEATRET

ODIN TEATRET

COMPASSIONE

Dedicato alle palestinesi Khalida Jarrar e Ahed Tamimi
che difendono la speranza

Attrice: Julia Varley

Regia: Eugenio Barba

Testo: Eugenio Barba, Julia Varley

Oggetti e costumi: Julia Varley

Assistenti alla regia: Antonia Cezara Cioază, Jakob Nielsen

Manifesto: Antonella Diana

Grafica: Rina Skeel

Eros, la divinità dell'antichità, aveva molte nature, oltre a quella della passione amorosa: l'amicizia e la tenerezza, l'affetto e la solidarietà, la simpatia e la stima. *Compassione*, lo spettacolo solo dell'Odin Teatret con Julia Varley e la regia di Eugenio Barba, presenta tre situazioni di Eros sotto forma di compassione. È un trittico, tre storie grottesche, dolenti ed emblematiche che provengono dalla quotidianità del presente e dalle tenebre del mito.

Primo episodio: un monaco yazida, per far tornare gli uccelli, pianta un albero nel deserto. L'albero cresce morto.

Secondo episodio: l'amore di una rifugiata cecena per suo marito scomparso in guerra.

Terzo episodio: Tiresia, cieco e veggente, ricorda il destino di Edipo e di sua figlia Antigone.

Odin Teatret ringrazia: CATA, Fondazione Fo Rame, Franco Fancellu, Kathryn e Poul Erik Birkholm, Teatret OM, Valentina Venturini

Primo spettacolo: 28 agosto 2023, Teatro La Candelaria, Bogotá



Compassione di Dorthe Kærgaard

COMPASSIONE

TESTO DELLO SPETTACOLO

PRIMO EPISODIO

Protagonista: Serafino, il monaco yazida che pianta un albero nel deserto

*Agni partene despina
Akran de teotooke
Kaire nimfi anim fete
lipsilon tera iuranon
Akti non lambrotera
Kaire nimfi anim fete*

I villaggi bruciano. Le famiglie si rifugiano sulle montagne, le donne sono prese come schiave. È guerra in Siria. Un monaco yazida pianta un albero nel deserto. Re celeste! Né parole per giustificarsi, né maschere per velarsi, né travestimenti per nascondersi, né pretesti per mentire, né piedi per fuggire: davanti a Te, mio Signore, è nudo ciò che è coperto, ed esposto alla luce ciò che è invisibile. Tu che hai avvizzito in un solo colpo il fico di Giuda, pianta in me l'albero vivificante delle buone opere.

*Ankanim haraji go
Lekandre choboio kancharaze bos
lerontesare...*

Sentite? Ci hanno lasciato. Non sentite? Gli uccelli sono volati via. Non so perché ci hanno lasciato. So soltanto che sono volati via. Forse non c'era più cibo per loro. No, bisogna fare qualcosa. Sì, planterò un albero che innalzi i suoi rami in preghiera e faccia tornare gli uccelli.

*Kristos i mei chenate pavorena fatapasava
Ahavusa patravosave potrove romovera
Otosoié pjalosa poion ioion retemerá iasata io ion
Tuja rumatare sumatra ion.*

Questo è l'albero che farà tornare gli uccelli. Aspetto il ritorno degli uccelli quando l'albero fiorirà. Perché questo albero crescerà, fiorirà e darà frutti anche in questo deserto. Un monaco non conosce molto della vita, ma un giorno ascolterete una voce che vi libererà dalla vostra pena.

Signore, Tu che spargi la luce, svegli l'alba e predisponi il domani: fortifica questo albero con la Tua mano che ha creato i cieli. Affrettati, oh Signore. Se dimentichi questa terra, essa sprofonderà nell'abisso.

Marmin terunaakan
Marmin terunaakan remonuka...

Ricordo gli uccelli: colombe, pappagalli, cinciarelle, usignoli, corvi, zigoli, verdoni, cinciallegre, upupe, merli, cardellini, lucherini, capinere, scriccioli. La memoria è ciò che resta quando abbiamo dimenticato. Una rondine sotto il tetto annuncia la primavera. Una colomba con un ramoscello d'ulivo annuncia la fine del diluvio. No, l'albero non è morto. Ha solo bisogno di tempo e di cura. Presto innalzerà i suoi rami al cielo e si piegherà sotto il peso dei nidi di passeri e beccacce.

Hankanim haraji go,
lekandre choboio kancharaze vo
lerontesare baha sajasbini.

Alagyaz armender
Falei ndere
Falei ndere
Almandera vita rmandera
liva gli gheggia
liva gli gheggia
Nenghere nefiti inti gheggia
Nenghere nefiti glio gheggia.

Mi è venuta un'idea: coprirò l'albero di frutta per attrarre gli uccelli. Guardate l'albero. Quanto è stabile, com'è profondamente radicato nella terra. L'albero fiorirà e si coprirà di tante tante pere. E voi, uccelli, tornerete e mangerete a sazietà.

Sono turbato. La mia anima trema. Mi sento solo in questa oscurità. In questo momento Dio mi è accanto con la Sua assenza. Sentite? Sentite il Suo silenzio? Perché Dio tace? Perché non risponde alle mie preghiere? Sono confuso. Non capisco perché gli uccelli siano volati via. Qual è il senso della loro improvvisa scomparsa? Continuo a chiamare gli uccelli.

Sono solo un monaco. Ti sto pregando. Fai tornare gli uccelli. Dall'oscurità, conducimi alla luce.

Valmara afosara
lesora gia ajche gheggia
O jorobe horinori nara nari

*Jorobe horinori nara nnori nara
Darmalache zorez mains
Pieno marchan achbe chan.*

*Kemava polin kovin
Ha ha ha ha ha ha ha
Tarino iare eva
Tarino iare eva.*

*Marmin terunaakan
Marmin terunaakan
Remonuka chapan koronami
letro li fado giu laneveuus
letre iero telenavanis
lor tor io ior sor soor technor ior io.*

*Hankanim haraji go,
lekandre choboio kancharaze vo
lerontesare baha.*

Una brigata di allodole. Una congrega di pavoncelle. Una processione di pettirossi.
lerontesare baha...
Una banda di picchi. Un plotone di fringuelli.
Sajajasbini...
Una combriccola di colibrì.

Mi stai ascoltando? No, non mi stai ascoltando.
Gli uccelli battono le ali e volano per portare messaggi alle altre creature del Regno dei Cieli.
Uccelli portatemi un messaggio.

Questo albero è solitario; cresce solo tra pietre grigie. Implora: vola, vola, vola, vola. Le tue foglie rinasceranno in primavera. Quest'albero piange e sorride; racconta storie di città distrutte. Ricorda: vola, vola, vola, vola. Le tue radici crescono sotto la polvere. Quest'albero notte e giorno vaga come un sogno stanco. Canta: vola, vola, vola, vola. Dio è un usignolo pronto a morire.
Grazie, mio Signore, per l'albero che è cresciuto. Grazie per aver ridato una casa agli uccelli. Tornate creature divine. Tornate uccelli, è primavera, tornate!

Signore, abbi compassione di me.

SECONDO EPISODIO

Protagonista: Nikita, la rifugiata cecena

Anche a 4000 chilometri dalla Siria è primavera. Una rifugiata sogna di tornare alla sua casa in Cecenia e sedersi a tavola con la sua famiglia.

*Allah aikbar, Allah aikbar
Ashadua lah ela ha ellalah
Ashadua noha madem razul Allah
Hayallah saleh, hayllah faleh
Allah aikbar, Allah aikbar
Lah elaha ellalah
Vassalet vassalamo aleik
la shaiedano razul Allah
Uala ashobika taiebin vataherim.*

Tiem tiach deshy mach bu hina.

L'acqua è oro in tempo di guerra.

So ianicha mochka sel dukha hanh tom hilla, masher hand agar joash steg vatzar tziga.

Il paese dove sono nata è stato in guerra così tanti anni che non ho conosciuto nessuno che si ricordasse di giorni di pace.

San dananie,

I miei genitori,

San danoig, tzera da nanoig,

i miei nonni,

Tzera da nanoig,

e anche i miei bisnonni,

Ghinardara valar asap ha

hanno solo conosciuto morte, lutto e distruzione.

Yukira steg astar,

Esilio,

Vieddelilar wuochuor,

Deportazione,

Tranzer,

Rifugiati.

San nerøst.

San dananie tza leera suona tiach ai asap lattita, tsuoduch so Yusupoga marie daya jellar tsar.

I miei genitori non volevano che lo stesso succedesse anche a me, così mi hanno dato in moglie al figlio dei vicini, Yusuf.

Yusupa bera bohka tǝrmeg buzzana haz kadjesh doulush, massua jetzar l kadjesh dohkush vera its, tza nia jetzar.

Yusuf aveva una borsa piena di stoffe pregiate che vendeva bussando a ogni porta. Non una porta, non dieci porte, centinaia di porte.

Haz kadge du dohka, Haz kadge du dohka.

Bobo bochelibo, o la iwan, o la iwan, deit amanta kamarada deit amanta lo ho ho.

Haz kadge du dohka.

Stoffe pregiate in vendita! Stoffe pregiate in vendita!

Haz kadge du dohka.

Ma la guerra scoppiò di nuovo.

Amma tom iuch veerá, Allah akbar.

Yusuf è stato costretto ad andare a combattere, *Allah akbar.*

Ho perso mio marito. La mia casa è stata bruciata.

So daiehá iezara, so iedara.

Sono scappata via.

Yusuf haz steg vatzar, solla lochach a vera iz, duk liush a vatzar, amma tranzer san dananie iuchechach hottor du elar tsuor.

Amma tom iuch veera, Yusup tom ba vøha vizar, san mair tepaz waierá, san tza degara, so daieha iezara, so iedara.

So saieer hokka izbalie hazach a mohka, hassua hila rertach, kuzach ium iuá botsuch hi mǝla haga a botsuch. So saieer hokka izabalje hazach a mohka.

Ho attraversato dieci, no, venti città distrutte, e sono arrivata alla frontiera del paese delle meraviglie. Qui la gente mangia senza avere fame, e beve senza avere sete. Qui tutti sembrano felici.

Niamoná, niamoná, niamoná kergile,

Ollemehe, ollemehe, ollemehe rododivá

Amokølle iedivé, amokølle iedivé.

Satiem tza teer shunnah...

Nel paese delle meraviglie la normalità non bastava alla gente. La normalità era tutto ciò che Yusuf e io abbiamo sempre sognato.

Yusuf, Mohammed, Ahmed, Fatima, Ali, Hassan...

Sinuckasho, alla magra, umprai dunava.

Pusesheta rernaiuva, sara lazara.

Motudide shokodiza, peria sharena.

Itallaie pernaiuda, sara lazara.

Tajanie deilla, sa kornie! Tajanie deilla, sa kornie!
Sinuchkasho, alla magra, umprai dunava.

So shyina marie yesha, Yusuf hergerá uggar.

Quando ci siamo sposati, Yusuf ha scelto la sua stoffa più pregiata per il suo vestito di matrimonio

Louzar dehdelerá oirie hillantza.

La festa di nozze è durata tutta la notte, e tutti hanno cantato e ballato, ballato, ballato.

Niamoná, niamoná, niamoná kergile,

Ollemehe, ollemehe, ollemehe rododivá

Amokølle iedivé, amokølle iedivé

L'ultima volta che ho visto mio marito indossava un'uniforme. Mi ha detto: "Tu sei l'unico paese al quale voglio appartenere e che voglio difendere." Maledetto paese, maledetto paese, maledetto paese.

Hinza esherlaka, hinza esherlaka, esherlaka. Tajanie deilla, sa kornie, sa kornie!

Yusuf, eravamo così felici,

San mair ho tza dagar joash.

Yusuf, mi sogni ancora? Ogni volta che chiudo gli occhi, ti vedo. Canta, amica mia, canta.

Sinuchkasho, alla magra, umprai dunava.

Puseshta rernaiuva, sara lazara.

Motudide shokodiza, peria sharena.

Itallaie pernaiuda, sara lazara.

Aposnoga ibidem, miga nesnamo.

No, non voglio ricordare. Ma la memoria si nasconde nel fondo dell'oblio.

Shikta, salti, sakeshara, kuzach daguor. Douda! Douda!

San bepaq dizdelara, sa du iza, sa du iza.

Sono arrivati!

Doukush teach doush.

Mia sorella!

Ho hila lea suna, ho leraie lea suna.

Sul suo corpo!

San yisha a a hecha.

Hanno ballato! Ballato! Ballato!

Allah aikbar, Allah aikbar

Ashadua lah ela ha ellalah

Ashadua noha madem razul Allah

Hayallah saleh, hayllah faleh

*Allah aikbar, Allah aikbar
Lah elaha ellallah
Vassalet vassalamo aleik
la shaiedano razul Allah
Uala ashobika taiebin vataherim.*

Yusuf, Mohammed, Ahmed, Fatima, Ali, Hassan, Tarik, Rashid, Nazir, Selim, Abder, Nehad, Hussein, Ibrahim, Aziz, Mehmet, Abdullah, Maysa, Kalil, Rafik, Idris...

Guriah dere iz, suan san dadas nanas, guriah dere iz.

Era primavera quando i miei genitori mi hanno presentato il mio futuro marito Yusuf per la prima volta. Ero seduta sotto l'albero di noce a parlare con mia sorella come facevo ogni pomeriggio. Io ero timida. Lui era timido. Mi ha sussurrato: ti costruirò una casa vicino ai tuoi genitori e ti tratterò meglio del mio unico cavallo.

Yusuf haz steg vatzar, solla lochach a vera iz, duk liush a vatzar, amma tranzer san dananie iuchechach hottor du elar tsuor. Amma tom iuch veera, Yusup tom ba vøha vizar, san mair tepaz waierá, san tza degara, so daieha iezara, so iedara.

Yusuf, eravamo così felici. Torna, Yusuf, torna!

Sinuchkasho, alla magra, umprai dunava.

San mair ho tza daga joash.

Yusuf, tu eri il mio re.

Sinuchkasho, alla magra, umprai dunava.

Vorreita sho dagasa. Yusuf, Yusuf, so marayellash tsum keraj aj, Yusuf, boulush ketar tsuna; Yusuf soi zizak senna lila.

Yusuf abbi compassione di me, oh Yusuf, abbi compassione.

TERZO EPISODIO

Protagonista: Tiresia, il veggente cieco

Ta'vro na si inanti'sume

Lulu'dia natu chari'sume

Mili'chios keee pra'os

Tin a'gria thalasa damazi

Omorfes kopeles arpazi.

Sette sono le porte della città di Tebe, e sette volte sette, la città di Tebe sarà distrutta. Così dice Tiresia cieco e veggente. È il giorno dopo l'ultima battaglia. La guerra tra i due figli di Edipo per il dominio della città di Tebe è terminata. La ribelle Antigone è stata punita per aver profanato la legge della nostra città. Le famiglie seppelliscono i loro morti.

Harishan tila haldan, tila haldan! Oh!
Frolmadir hali parishaunn, aah! Oh!
Kadinna daredashtu golmaton tathbeer darmaooon. Oh!
Honna tash haru jazaram. Balami tchezem jezayaron.
Jazum jonum afandem seviemdev nahro sultaaan maoww.
Yaana, yaaquina, yonkalla, baniva!
Asheyl, rei tami ashkin all alii. Asiri taami eshkin all ali, sandam mafo jalmal.
Shani halyamda youlm. Shalii halyam dayolm saan, Ahali dardaa ashwinai jalmeu.
Hej! Jozum nam dam badam baurum azir ya shemshemi jethmaaaan!
Baigo, gulle, mitu, berti.
Sahlidil chahrbi-il mayal hawdon tayal hun tholma maw.
Kwadi duli chan! Kwadi duli chan!
Sah-lidil chahrbi il mayal hawdon tayal hun tholma maw.
Haw-diii firma eshtadal hun tholma maw ando nadir.
Kwadi duli chan! Kwadi duli chan!
Jur-jhan al na sun-ma deir loaw gulgul hu vo mal hali.
Tshulgolu-yol goshtabul gul hela mauw zoro nadir... hu ha ei dai.

Finito è il rituale che purifica la nostra città. Le famiglie hanno seppellito i loro morti e per noi tutti è primavera, tempo di innamorarsi.

Ev ga na diston
O-ura no-o il io-os pos foti zi ke
Sta su na-fcharisti-this.
O-ti-i zoi chari zi
Mou aresi i o mor fia sou
Ketak-seple ka ma lia sou.

Tante e tante vite sono vissute e tante tante parole sono state dette. Nessuno conosce l'ultima parola, solo la Sfinge, madre del mistero, la pronuncia come un enigma.

Sfinge: qual è l'enigma oggi?

Ogni cosa per essere capita, richiede profonda riflessione. Siamo avvolti nel buio. Creonte, signore di Tebe, ha condannato a morte sua nipote, Antigone, figlia di Edipo, e di sua sorella Giocasta. Povero Creonte! La vita gli ha strappato la sorella, e poi anche la nipote, Antigone!

Sapete cosa dice il popolo? Il popolo mormora e sussurra: Antigone non è morta. È sopravvissuta e si è rifugiata sulla montagna.

Guardate sta passando Aglaia, la madre che ha perso i suoi due figli nella guerra civile. Sta cercando i suoi figli per seppellirli. È impazzita e crede di essere Antigone.

A Tebe è tempo di tumulti. Creonte perché non parla, non spiega, non dà ordini? Dono

degli dei è la pazzia. La pazzia affranca dalla legge. Antigone era pazza. La sua pazzia è contagiosa. E dalla morte conduce all'immortalità.

Il popolo di Tebe è inquieto. Alcuni giorni fa, mi hanno raccontato che in città avevano bastonato a morte un noto malfattore. Alcuni poi gli avevano strappato il cuore e il fegato, li avevano fritti nell'olio e se li erano mangiati. Lo avevano fatto per sembrare più coraggiosi. Se gli abitanti di Tebe mangiano esseri umani perché non potrebbero mangiare anche me? Ora capisco il riso tagliente degli abitanti di Tebe che mette in mostra i loro denti di un candore abbagliante. Gli abitanti di Tebe sono mangiatori di carne umana. Non so chi sia.

Creonte deve stare in guardia. Hanno appeso il ritratto della ribelle Antigone sui muri di Tebe. Antigone!

Antigone eri la nipote preferita di Creonte. Il suo cuore ha sanguinato quando non hai rispettato la legge e ha dovuto condannarti a morte. A cosa è servito seppellire tuo fratello che ha rivolto le armi contro la nostra città? Antigone, Creonte ti vuole bene. Ti abbraccia ancora una volta e ti aiuta a diventare mito.

Antigone, ti piangeranno, ma poco. La vita asciuga presto le lacrime, quando uno non le versa per sé stesso.

La Sfinge dominava la nostra città e i suoi enigmi seminavano terrore. Edipo ci salvò dalla Sfinge. Ma inspiegabilmente scoppiò la peste. Povera Tebe sconvolta dalla peste e dilaniata dalla guerra civile.

Quanti di noi, si salveranno. E quanti di noi saranno dannati?

Thōksa ston Krēonda poo iperaspistike tin pōli mas ke katathikase tin Antigōni. Ītan nēa ke atithasi, thāvondas ton athelfō tis. I athelfi tis i lsmīni ēkleve mēra nīhta. O Krēon prospāthise na tin parigorisi, ma aftōs ĩtan poo tin ēfaye.

Amore irresistibile,
amore che depredi le umane fortune,
che vegli notturno sulle giovani fanciulle,
tu che vaghi oltre mare
che visiti le case dei pastori -
nessuno può salvarsi da te.
Tu porti lo scompiglio alla mente di chiunque possiedi.
Anche l'animo giusto, tu sai rendere ingiusto
e condurlo a rovina.
Ora mi sento io stesso trascinato lontano dalle leggi.
Non riesco a frenare le lacrime. Rivedo Antigone
avviarsi ad altra camera nuziale:
al freddo letto che tutti addormenta.

Le colpe dei padri ricadono sui figli. Quale colpa aveva commesso il padre di Antigone, Edipo?

Non era stato lui a salvare Tebe dalla crudeltà della Sfinge? Io Tiresia, non ho dimenticato.

Edipo era di fronte alla Sfinge. La sfinge domanda: “Quale essere avendo la stessa voce, va su quattro piedi il mattino, due a mezzogiorno, e alla sera su tre?” Edipo risponde: “*Anthropos*, l’essere umano”.

Case e templi cadranno, ma il nome di Edipo resterà in vita nei secoli!

Edipo. Giocasta. Demetrios e Kostas, i figli di Aglaia, la madre impazzita.

Straniero che visiti Tebe, la città che ha condannato Antigone, traditrice della patria. Straniero, cammina sicuro nel buio perché Creonte ha mille occhi, e colpisce con peso di pietra perché ha mille mani. La sua voce risuona sulle rive di tutte le terre... e sul silenzio di tutti coloro che non parlano più, che non cantano più. E tu sei la loro voce, straniero che visiti Tebe.

Sette volte sette, Tebe sarà distrutta, e sette volte sette, più una, Tebe risorgerà. Per questo Edipo uccise suo padre.

*Tra gú di semikri
Antigoni
Tragou di see
Tragou di semikri
Antigoni.*

Chi avrà compassione di voi?

*De sou mi lo
Gia peras mena
Milo giatin agapi
O pios potetou
Den agapi se
Thaga pisistofos.*



Terzo episodio: il cieco veggente Tiresia. Foto: Francesco Galli



Primo episodio: il monaco yazida Serafino. Foto: Francesco Corbetta

Semi alati

Il 28 settembre 2023 un sicomoro è stato abbattuto con una motosega. Aveva circa 300 anni ed era cresciuto nel Northumberland, nel Regno Unito. I sicomori sono alberi grandi e resistenti che diffondono semi alati. Questa notizia, riportata nel primo necrologio di un albero pubblicato da *The Economist*, mi ha ricordato una dura realtà: ci vuole molto tempo per costruire e pochissimo per distruggere. In un'epoca di guerre continue, questo diventa ogni giorno più evidente. Accade nella storia del mondo, come anche nelle nostre piccole storie quotidiane.

In *Compassione* un monaco yazida dice: “Questo è l'albero che farà tornare gli uccelli. Aspetto il ritorno degli uccelli quando l'albero fiorirà. Perché questo albero crescerà, fiorirà e darà frutti anche in questo deserto.” Lo spettacolo *Compassione* è come un piccolo albero che ha bisogno di tempo e cura per crescere. È un regalo a Eugenio Barba, regista dell'Odin Teatret. Nasce dal desiderio di mantenere vivi gli spettacoli, la memoria, le intenzioni e i valori del nostro gruppo di teatro. È un atto di resistenza ostinata. Un modo per sostenere il fondatore di una piccola tradizione che mantiene accesa la fiamma.

Alla fine di *Compassione*, il cieco Tiresia chiede agli spettatori: “Chi avrà compassione di voi?”. Quando ho presentato lo spettacolo in Argentina, nel dicembre 2023, il giorno dopo le elezioni e la vittoria di Javier Milei, il profondo silenzio che seguì la domanda di un veggente cieco mi fece capire che anche il teatro può essere un albero resistente che diffonde semi alati di speranza, memoria e cambiamento. Semi che cadono su di me come attrice, sul regista con cui collaboro, ma soprattutto sugli spettatori ignoti in cerca di un sostegno emotivo che li incoraggi a opporsi alla distruzione. Uno spettacolo teatrale diventa un atto politico senza esprimere opinioni o parole di protesta. Le conseguenze sono i messaggi segreti coltivati dai singoli spettatori. Il compito che mi do è offrire energia e speranza.

Il 19 novembre 2022, l'ensemble dell'Odin Teatret ha presentato per l'ultima volta *Tebe al tempo della febbre gialla*. Eravamo al Théâtre du Soleil a Parigi. Avendo debuttato solo nel settembre 2022, *Tebe al tempo della febbre gialla* era

uno spettacolo giovane. Troppo giovane per morire, almeno secondo me. Mi sono ribellata a quel destino e ho deciso di dargli un futuro, anche se dovevo farlo da sola.

Un mese prima, al Residui Teatro di Madrid, avevo fatto la mia dimostrazione di lavoro, *Il tappeto volante*, in cui presento testi tratti da spettacoli precedenti dell'Odin Teatret. L'ultimo spettacolo che cito è *Il sogno di Andersen*. Dicendo il titolo e la data della première (2004), mi sono improvvisamente resa conto che erano passati vent'anni. Mentre continuavo la dimostrazione, chiedevo a me stessa cosa fosse successo di tutto quello che avevo fatto in quel periodo. Un altro senso di ribellione nasceva in me alimentato dal timore che la mia esperienza di attrice degli ultimi vent'anni potesse scomparire.

All'inizio del processo di creazione, *Compassione* era intitolato *Ricordando Tebe*. La mia ambizione, sproporzionata rispetto alle mie possibilità, era quella di fare, da sola, l'intero spettacolo. Dopo cinque anni di prove continue anche se intermittenti, *Tebe al tempo della febbre gialla* era rimasto in scena solo tre mesi. Mi sembrava ingiusto che non andasse in tournée per anni, come gli altri spettacoli dell'Odin Teatret. Prima sono stata triste, poi infuriata. Poi ho dovuto reagire. Questo mi ha dato la volontà di fare l'impossibile: rifare, da sola, le azioni, le canzoni e i testi dei cinque attori di *Tebe al tempo della febbre gialla*.

Il processo creativo di quello spettacolo era iniziato con una domanda, "dove vanno a finire le lingue quando muoiono?", e con una scelta di storie d'amore felici. Avrei dovuto essere un personaggio che seppellisce le lingue prendendo ispirazione da Madre Teresa, ma ho preferito danzare seguendo melodie brasiliane e turche. Ho costruito una sequenza di scene usando un lenzuolo e un piccolo pupazzo giallo messicano ricavato da un guscio di cocco. Poi, durante il Covid, ho lavorato a casa al racconto di Lu Hsun, su un pazzo che immagina che gli esseri umani siano cannibali. Nel mio salotto e in giardino, fissavo partiture e modi di dire i testi in italiano e in inglese. Poi lo spettacolo si è indirizzato verso la storia della città di Tebe dopo la peste e verso la guerra tra i due figli di Edipo, e ho dovuto imparare tutte le mie battute e le canzoni in greco antico. Mi è stato assegnato il ruolo di Tiresia, cieco e veggente, e i personaggi degli altri attori sono diventati il fantasma errante di Edipo, la Sfinge, Aglaia - una donna impazzita che crede di essere Antigone - e Creonte, signore di Tebe.

Durante il periodo delle prove due attori hanno lasciato lo spettacolo; si è aggiunta un'attrice; una è rimasta incinta; Eugenio Barba ha lasciato la direzione del Nordisk Teaterlaboratorium per concentrarsi sull'Odin Teatret, sull'ISTA e sull'Archivio dell'Odin; io ho lasciato la mia responsabilità di Coordinatrice Artistica del Nordisk Teaterlaboratorium e ho fondato l'associazione Transit Next Forum

per continuare autonomamente le mie attività del Magdalena Project. Nel 2020, Eugenio ed io abbiamo creato la Fondazione Barba Varley in Italia, continuando allo stesso tempo ad immaginare un futuro per l'Odin Teatret in Danimarca. Abbiamo preso contatti per future tourné senza alcuna garanzia che potessero realizzarsi. Le esperienze che hanno accompagnato *Tebe al tempo della febbre gialla*, e che ci hanno cambiato la vita, sono sufficienti a riempire un libro che un giorno scriverò. Alla fine del 2022, quando il Nordisk Teaterlaboratorium non ha rinnovato il contratto ad Eugenio, così come il mio e quelli della maggior parte degli attori, l'Odin Teatret ha perso anche lo spazio in cui ogni giorno lavoravamo. Non avevamo più una sede fissa. Eravamo diventati girovaghi. La nostra casa era nel mondo, dove altri gruppi teatrali e amici ci invitavano e ci accoglievano.

Il primo passo verso la creazione di *Compassione* l'ho fatto nel dicembre 2022, durante un seminario residenziale organizzato dal Centro di Antropologia Teatrale in Argentina (CATA) dove Eugenio ed io insegnavamo con Ana Woolf e Silvia Pritz. Mi sono concessa il privilegio di non seguire il lavoro degli altri insegnanti al mattino, per provare da sola e ricostruire una sequenza completa di *Tebe al tempo della febbre gialla*. Ho usato due lenzuola macchiate di sangue rosso dipinto provenienti dallo spettacolo originale, ho accompagnato le mie partiture con i suoni e i canti che prima erano degli altri attori, ho ristretto lo spazio di azione e ho ricordato tutti i testi in greco antico. Dello spettacolo originale mi mancavano il toro che dondolava, i dipinti moderni che rendevano giallo il pavimento, e le assi di legno che servivano per costruire una casa per la Sfinge e che poi cadevano a terra con un tonfo. Malgrado ciò, ho continuato. L'ultimo giorno ho mostrato il risultato del mio solo. Eugenio Barba, il regista, non ha reagito negativamente. Questo mi ha dato la speranza di poter riuscire. Credo che siano emersi la mia determinazione e il mio impegno, anche se era evidente che un solo non avrebbe potuto reggere una storia raccontata in una lingua incomprensibile, senza il supporto di un montaggio più complesso di musiche e immagini.

Qualche giorno dopo ho lavorato, con Eugenio, nel salotto di una casa di amici in riva al mare in Uruguay. Eravamo lì con Lisa Block de Behar. Le abbiamo mostrato alcune scene. Poi ho ripetuto l'intera sequenza in occasione di un incontro di gruppi di teatro a São Paulo, in Brasile, organizzato a casa di Mundu Rodá, la compagnia diretta da Juliana Pardo e Alício Amaral. Erano presenti anche Juliana Capilé e Tatiana Horevicht di C.ia Pessoal de Teatro. Loro due avevano seguito molte prove di *Tebe al tempo della febbre gialla* a Holstebro, in Danimarca, e avevano assistito ai primi spettacoli pubblici. Sapevano cosa si nascondeva dietro il mio folle tentativo e i loro volti esprimevano il loro stupore. Come potevo avere l'ambizione di fare tutto lo

spettacolo da sola? Alla fine di ogni prova-ero sfinita. Ciononostante, ho continuato. A São Paulo divenne evidente che non potevo ricostruire la varietà canora dell'intera scena iniziale con le lenzuola macchiate di sangue dello spettacolo originale.

Era la prima volta che la mia motivazione per un solo era quella di mantenere vivo un intero spettacolo. In altre occasioni, come per *Il castello di Holstebro* (1990), avevo voluto mostrare il processo di trasformazione del mio materiale d'attore in una struttura drammaturgica, per *Le farfalle di Doña Musica* (1997) seguire l'imposizione di un personaggio che aveva ancora qualcosa da dire, per *Ave Maria* (2012) creare un memoriale per l'attrice cilena María Cánepa, per *Un personaggio che non può morire* (2019) raccontare la storia e le avventure di Mr Peanut, il personaggio con la testa a teschio. Questa volta sembrava diverso; ed era anche la prima volta che realizzavo un solo senza Mr Peanut.

Nel gennaio del 2023, Eugenio ed io avevamo impegni di lavoro in Messico e ci siamo presi qualche giorno di pausa sull'Oceano Pacifico per sviluppare il processo di ricostruzione che avevo iniziato il mese prima. Partii con la determinazione di includere altri due miei personaggi che appartenevano agli spettacoli di gruppo dell'Odin Teatret: Nikita, la rifugiata cecena di *La vita cronica* (2011), e Serafino, il monaco yazida di *L'albero* (2016). Questo compito mi richiese del tempo per ricordare le partiture che non ripetevo da alcuni anni e per adattare le azioni a uno spazio che ora era frontale e non aveva gli spettatori sui due lati, come nel consueto spazio fiume dell'Odin Teatret.

Nell'entroterra dell'Oceano Pacifico visitammo il nostro amico sardo Franco Fancellu la cui casa, al secondo piano, aveva una sala di allenamento circense nella quale lavoravano suo figlio e sua moglie. Ci andavamo tutti i giorni nel tardo pomeriggio. Eugenio trascorreva ore ad ammirare i cactus sulla terrazza di Franco mentre io ricostruivo le scene dai miei quaderni. Fu qui che uno dei lenzuoli macchiati divenne un pupazzo per rappresentare il marito di Nikita, Yusuf, al posto dell'abito maschile che usavo in *La vita cronica*, e un altro lenzuolo macchiato divenne la borsa di Yusuf, piena di panni da vendere, e che, una volta aperta, si trasformava in un pezzo di stoffa preziosa da offrire agli acquirenti. Iniziai a usare i testi in italiano e tutte le canzoni del mio personaggio Serafino ne *L'albero*, in una sequenza, mentre Eugenio mi faceva fissare passi da uccello e movimenti delle braccia ispirati dai miei tentativi di sbarazzarmi delle zanzare che apparivano a frotte al tramonto.

In Messico iniziai anche a pensare a come avrei potuto realizzare un albero trasportabile. Avevo bisogno di un posto dove appendere le carte da gioco illustrate che rappresentavano i ritratti di famiglia di Nikita. In *La vita cronica* servivano anche per marcare il contorno di uno stipite di porta su un fondale nero che non

avevo più. Eugenio suggerì di appendere le carte alla mia gonna, ma rifiutai perché le spille mi pungevano le gambe.

Mentre continuavo a viaggiare e a presentare altri spettacoli, continuavo ad essere assalita da pensieri in ricerca di soluzioni. Nikita ne *La vita cronica*, Serafino ne *L'albero* e Tiresia in *Tebe al tempo della febbre gialla* indossavano costumi molto diversi. Abiti, copricapi e scarpe erano fondamentali per presentare le loro caratteristiche e rendere le loro qualità drammaturgiche. Come cambiarmi di fronte agli spettatori? Dove tenere i costumi? Come creare una continuità tra un personaggio e l'altro? Chi ero io, tra un personaggio e l'altro? Cosa avrei detto o fatto per occupare il tempo durante i cambi di costume? I personaggi raccontavano una storia? Cosa avevano in comune fra loro?

In Danimarca di nuovo, come per magia, apparvero soluzioni. Appena tornata, mi misi la gonna e la camicia di seta rossa di Tiresia e, invece di indossarci sopra la sua giacca nera con ricami dorati, misi il mantello palestinese grigio di lana di cammello tessuto a mano che Serafino indossava nell'*Albero*. Guardandomi allo specchio, rimasi piacevolmente sorpresa: la seta rossa si adattava meglio al mantello grigio dei pantaloni e della gonna corta che usavo ne *L'albero*. Poi, sopra la gonna di seta rossa, provai i numerosi strati di abiti e scialli di Nikita. La gonna era coperta abbastanza da non dare fastidio, quindi anche questa combinazione funzionava. Nel mio entusiasmo, mostrai i nuovi abbinamenti a Eugenio. Lui annuì. Poi, con l'aiuto di grosse spille da balia, unii tutti gli strati del costume di Nikita in modo da poter indossare tutto in due movimenti. La gonna e la camicia di seta rossa di Tiresia, e le sue scarpe coperte da calze nere, divennero il costume base a cui aggiungere la giacca di Tiresia, il mantello di Serafino e l'abito di Nikita quando cambiavo personaggio, aggiungendo i copricapi caratteristici per ciascuno di loro.

Andai in un negozio di arredamento economico alla ricerca di un ripostiglio dove tenere i costumi in scena. Sapevo di non volerli lasciare visibili su un appendiabiti, come ho visto in molti altri spettacoli solo. Sapevo anche che, qualsiasi soluzione avessi trovato, questa avrebbe dovuto entrare in una valigia per poter essere portata in tournée. Sono stata fortunata. Nel reparto campeggio del negozio, ho trovato un armadio pieghevole che stava in una borsa. Era abbastanza robusto da mantenere la cassa su cui appoggiavo il supporto per la parrucca giapponese di Tiresia. Aveva tre ripiani che mi permettevano di separare facilmente i tre costumi. Il compito successivo fu di coprire il brutto armadio da campeggio verde scuro. Delle stoffe che avevo comprato anni prima in un *suk* di Damasco erano della misura perfetta.

Tiresia possedeva un piccolo sacchetto fatto con un pezzo di lenzuolo macchiato. In *Tebe al tempo della febbre gialla* questo conteneva molti metri di taffetà giallo con cui riempivo lo spazio mentre gli altri attori sistemavano i dipinti sul pavimento.

Il sacchetto mi piaceva. Lo misi sul supporto rotondo della parrucca giapponese. Sembrava una testa misteriosa che poteva evocare l'associazione della Sfinge. Rimaneva nascosta, coperta dalla giacca e dalla parrucca di Tiresia, fino a quando, indossandole, non le toglievo rivelando la testa all'improvviso.

Ho sempre usato i leggiì per creare oggetti di scena. Si piegano inserendo un pezzo nell'altro, quindi sono facilmente trasportabili e adattabili. Ho immaginato che un leggio potesse essere la base del mio albero. Per creare altri rami, ho aggiunto pezzi di un metro pieghevole in legno. Poi ho ricoperto l'intero albero con pezzi di lenzuolo macchiato di rosso. Il risultato non era certo robusto e resistente come un sicomoro, né realistico come l'albero dello spettacolo di gruppo dell'Odin Teatret, ma aggiungeva vulnerabilità all'ingenuità di Serafino. Potevo appendere le carte ai suoi rami e trasportarlo come una croce. Per dargli più altezza, l'ho messo sopra una valigia coperta da un altro lenzuolo macchiato. Dopo aver assistito a una prova, Antonella Diana e Sandra Pasini del Teatret OM mi hanno detto di aver riconosciuto l'albero bianco che cresceva dalla roccia posta davanti all'ingresso dell'Odin Teatret a Holstebro. Erano convinte che l'immagine fosse stata creata apposta. Da allora in poi, ogni volta che guardo il mio fragile albero sulla valigia, vedo anche io un segno dell'edificio teatrale che è stato la nostra casa per 56 anni.

Nel marzo 2023, Eugenio ed io, assistiti dai giovani attori dell'Odin Teatret, Antonia Cioază e Jakob Nielsen, abbiamo provato per due settimane in un salone da festa dello Stendis Lejren, a Vinderup, non lontano da casa mia, grazie all'ospitalità dei proprietari, Kathryn e Poul Erik Birkholm. Nonostante il freddo, è stato un lusso poter lasciare oggetti, scenografia e costumi nella stessa sala per diversi giorni di fila. Dopo le prove, trascorrevi ore a cucire e modificare costumi e oggetti, aggiungendo un'infinità di dettagli. Sapevo per esperienza che elementi apparentemente insignificanti possono improvvisamente rivelare connessioni e significati inaspettati. Mentre mi concentravo sugli oggetti e imparavo la successione delle scene, Eugenio e gli assistenti lavoravano su parole e frasi per chiarire e collegare le storie dei diversi personaggi. Parole come primavera, cibo, amore, rifugio e montagna sono diventate leitmotiv consapevoli nei tre episodi della nascente unità drammaturgica.

A differenza di Nikita e Serafino, Tiresia non era una vittima. Non creava automaticamente un sentimento di empatia negli spettatori. Alla ricerca della drammaturgia complessiva dello spettacolo, avevamo bisogno di superare la separazione nell'ultima parte del montaggio, quando Tiresia racconta la storia della città di Tebe. La parola compassione, che poi è diventata il titolo, ci ha aiutato a trovare una coerenza. Lentamente, aggiungendo o modificando leggermente i testi, punteggiando il ruolo di testimone della crudeltà della storia, arricchendo i cambiamenti di voce con momenti di esplosioni emotive in contrasto con la



Primo episodio: il monaco yazida Serafino. Foto: Francesco Corbelletta

stanchezza del narrare le conseguenze della guerra e la responsabilità del potere, Tiresia ha acquisito la stessa umanità degli altri due personaggi.

Ho presentato quello che era ancora *Ricordando Tebe* come una prova aperta in Italia. La vicinanza di altri amici ha contribuito a dare allo spettacolo la cura e il tempo di cui aveva bisogno. Matteo Fo, Stefano Berteà e Jacopo Fo della Fondazione Fo Rame sono stati spettatori incoraggianti durante la nostra permanenza ad Alcatraz per un incontro di gruppi teatrali nel 2023. Gigi Castelli di Arhat Teatro è venuto a vedere lo spettacolo a Ferrara al Totem Festival del Teatro Nucleo e poi ha invitato *Compassione* a Treviglio nell'ambito della prima celebrazione del 60° anniversario dell'Odin Teatret. Mentre assisteva allo spettacolo per la prima volta, Gigi si chiese disperato perché fossi sola in scena. Non riusciva ad accettare che gli spettacoli dell'ensemble dell'Odin Teatret non esistessero più. Flavio Cipriani e l'Unione Italiana Teatri Liberi (UILT) hanno ospitato lo spettacolo in diverse occasioni. Gli organizzatori della UILT hanno avuto una difficoltà: non riuscivano a capire perché alla fine dello spettacolo non volessi tornare sul palco per i discorsi e la consegna dei fiori. Li capivo, ma non mi sono arresa. La mia infinita stanchezza alla fine non mi permette di diventare subito una persona sociale normale.

La prima ufficiale si è tenuta in spagnolo nell'agosto del 2023 a Bogotá, in Colombia. Sofia Monsalve del Teatro de la Memoria aveva invitato Eugenio e me per una settimana di intense attività presso l'Università Javeriana, che si è conclusa l'ultimo giorno con *Compassione* al Teatro La Candelaria. È stato molto speciale per

me avere tra gli spettatori i nostri vecchi amici Miguel Rubio, Patricia Ariza e Carlos Satizabal, insieme ai giovani partecipanti ai seminari che scoprivano l'Odin Teatret per la prima volta. Ripensando a quando avevo iniziato il processo creativo, la prima sembrava essere arrivata velocemente, con solo poche settimane trascorse in sala prove. In genere, i miei soli richiedevano anni per maturare, e gli spettacoli di gruppo dell'Odin Teatret richiedevano sempre almeno nove mesi di lavoro. *Compassione* è nato senza sforzo, come per sua volontà. Certo, ho affrontato delle difficoltà, ma non ho attraversato i soliti momenti di crisi e i duri confronti con il regista.

Il mio corpo aveva assimilato tutti i comportamenti dei personaggi dell'*Albero*, *La vita cronica* e *Tebe al tempo della febbre gialla* durante anni di prove e spettacoli pubblici. Ricordavo ogni dettaglio delle azioni senza pensare ed esitare. Di solito, durante la creazione, le prove e le presentazioni di uno spettacolo teatrale, sono presenti in me diversi tipi di memorie che si aiutano e si contrastano a vicenda. L'esperienza mi fornisce riferimenti per la creazione. Durante le prove mi concentro su ciò che verrà dopo, sui cambiamenti richiesti dal regista, sulle leggere variazioni di ritmo nelle parole o nella sequenza delle azioni. Durante gli spettacoli, le immagini vanno e vengono e diverse storie mi visitano all'improvviso. La memoria è allo stesso tempo dimenticata e radicata in ciò che faccio, pronta a reagire a quello che accade intorno a me.

Durante le prove di *Compassione* ho riflettuto a lungo su queste diverse memorie scaturite dal fatto che i personaggi appartenevano a precedenti spettacoli di gruppo e che le loro azioni e i loro comportamenti erano stati incorporati durante anni di ripetizione. Allo stesso tempo, stavo imparando nuove successioni di scene e sequenze di azioni, un diverso montaggio di testi, canzoni e comportamenti. Nel bisogno di ricordare i nuovi cambiamenti, la mia mente lottava con il mio corpo che già sapeva cosa e come fare. La mia mente cercava di ricordare le nuove istruzioni, mentre il mio corpo agiva e reagiva immediatamente senza dover ricordare. Combinare queste due memorie era difficile. Ad esempio, mi è stato impossibile ricordare una nuova lista di diverse specie di uccelli fino a quando non sono riuscita a fissare i movimenti degli occhi con ogni nome.

Le frasi pronunciate dai miei personaggi - Serafino, il monaco yazida che pianta un albero nel deserto per far tornare gli uccelli; Nikita, la rifugiata cecena; e Tiresia, il veggente cieco - hanno significati diversi per ognuno di loro, così come per me. Quando penso a queste frasi, mi rendo conto che esisto grazie a una memoria sommersa nel mio corpo, nella mia anima e nella mia mente, senza che ricordi consapevolmente. La mia identità dipende da questa memoria. Poi rammento ciò che dico nello spettacolo: "La memoria è ciò che rimane quando abbiamo dimenticato" e "Non voglio ricordare, ma la memoria si nasconde nel profondo dell'oblio".

La scoperta più interessante è stata notare come le voci, la musica e le azioni di tutti gli altri attori nelle versioni di gruppo rimanessero in me, anche se ora ero sola. Sentivo ancora i suoni, i canti, gli strumenti di tutti i miei colleghi, anche se il contesto, lo spazio e, in parte, i costumi erano ora diversi. L'ordine delle scene era cambiato e tre diversi spettacoli si erano fusi in uno. Ma il ricordo del passato rimaneva per me in scena, e anche per gli spettatori che vedevano *Compassione* per la prima volta: vedevano e ascoltavano gli spettacoli di gruppo che vivevano nella loro memoria in modo così concreto che era come se vedessero dei fantasmi. Solo dopo aver visto o presentato *Compassione* molte volte, i fantasmi hanno iniziato a svanire sullo sfondo per lasciare che il presente prendesse il sopravvento, sia per me che per gli spettatori.

Nel settembre del 2023, ho sentito Parvathy Baul cantare *Karuna* durante il suo concerto ad Ayllón, in Spagna. Era lo spettacolo di chiusura del Magdalena Project Festival, organizzato da Viviana Bovino e Residui Teatro. Eravamo insieme in una piccola chiesa, illuminata da candele. Il bellissimo canto mi ha cullato e portato in un viaggio. Mentre Parvathy volteggiava all'infinito seguendo il ritmo regolare del suo tamburo, mi sono sentita pervasa da una nostalgia mista a ricordi. Parvathy cantava *Karuna* alla fine dello spettacolo di gruppo dell'Odin Teatret, *L'albero*, che abbiamo presentato per l'ultima volta nell'ottobre 2021 in Sud Italia. Mentre cantava, Parvathy prima scioglieva i lunghi capelli e li usava per accarezzare il pupazzo del cadavere del bambino-soldato che giaceva davanti alle teste mozzate di vittime e carnefici unite da un lenzuolo bianco, e poi volteggiava, muovendosi nello spazio tra gli spettatori e un grande albero artificiale spoglio. Io avevo appena terminato una scena di grida disperate di uccelli. Alla fine del brano, l'ultima parola di Parvathy era *Karuna*. La rivolgeva al cielo, come se dall'alto potesse giungere un aiuto. Poi, con calma, traduceva *Karuna* nella lingua degli spettatori. *Karuna* significa compassione. Il suo tono di voce trasmetteva speranza di fronte alla crudeltà della storia.

Ascoltando, mi chiesi come la voce di Parvathy potesse accompagnarmi nel nuovo solo *Compassione*. Comunicai il mio desiderio di essere accompagnata dal canto di Parvathy al regista. Mi domandavo se potessi usare una registrazione da far ascoltare agli spettatori. La soluzione per soddisfare la nostalgia di compagnia, speranza e musica era già stata trovata da Eugenio, con la parola compassione come titolo. Ci aveva permesso di capire la direzione da seguire mentre scoprivamo la vita del nuovo solo.

Compassione - la parola e lo spettacolo - è un seme alato che ha trovato terreno, ha messo radici e sta crescendo. Come un sicomoro, *Compassione* dovrebbe produrre altri semi alati, facendo attenzione a non attirare l'attenzione delle motoseghe.



Secondo episodio: la rifugiata cecena Nikita. Foto: Francesco Corbelletta

Una tazza rotta in un fiume di sangue

*La vita è una storia
raccontata da un idiota.*

Shakespeare, *Macbeth*,
atto 5, scena 5, 28.

Acqua che crea ostilità

La parola “rivale” viene dal latino *rivus*, fiume. Vi sono sempre conflitti tra popolazioni che condividono un corso d’acqua. Stranamente, i bellicosi Apaches e i loro vicini Yavapai ebbero rapporti pacifici pur abitando nei pressi del fiume Verde in Arizona. Gli Yavapai, che chiamavano sé stessi “gente del sole”, furono sterminati alla fine del 1870, un efficace genocidio causato dalle loro terre ricche di minerali, oro, e anche un fiume sul quale fu costruita una diga. Oggi ne sopravvivono un migliaio in tre riserve e appena trecento ne parlano la lingua che rischia di estinguersi. Tra i pochi resti della loro cultura vi è questo canto:

*Affinché tutto accada, balliamo.
Verrà la pioggia, la frutta e la selvaggina.
Mai mancherà il cibo, se balliamo.*

Il teatro è il nostro ballo sulle instabili onde di una corrente. Lo sappiamo tutti che la storia è un fiume di sangue e che lo storico e l’artista, quando non ne sono vittime, devono navigare le sue acque. Navigare, a teatro, vuol dire saper restare a galla, nuotare ostinatamente e testimoniare in prima persona. Il teatro non esiste. Io sono il teatro.

Tutto si può raccontare. Non c’è persona, mondo, sensazione, oggetto e avvenimento vero o fantastico che non possa essere evocato e descritto con parole, suoni, colori, movimenti e forme. Raccontare, a teatro, vuol dire creare relazioni e far emergere una realtà potenziata ed equivalente a quella che conosciamo o

immaginiamo. Senza dimenticare che, nella concretezza di ogni giorno, l'esperienza più triviale è inserita in una molteplicità di eventi e include simultaneamente elementi che si susseguono pur non essendo legati da una relazione logica.

È questa simultaneità e discontinuità che caratterizza lo spettacolo di Julia Varley, *Compassione*, il cui tema si snoda evocando una forma speciale d'amore. Eros, la divinità antica, aveva molte nature, oltre a quella della passione sensuale: l'amicizia e la tenerezza, l'affetto e la solidarietà, la simpatia e la venerazione, l'innamoramento e la devozione. *Compassione* presenta tre situazioni di *eros* che provengono dalla cronaca del presente e dalle tenebre del mito.

Nel primo episodio un monaco yazida, durante i massacri del suo popolo da parte dell'ISIS in Siria 2004-2009, pianta un albero nel deserto nella speranza di far tornare gli uccelli che sono scomparsi. L'albero cresce, ma morto. Il monaco non desiste. Il secondo episodio descrive l'amore di una rifugiata per suo marito scomparso nella seconda guerra cecena 1999-2009. La commemorazione di una vita normale che non ritornerà più. Il terzo episodio ha luogo in un'antichità senza date dove regna la guerra. I fratelli si scannano a vicenda nella città di Tebe, e tra i cadaveri della battaglia il cieco veggente Tiresia ricorda il destino di Edipo e il profondo amore di Creonte per sua nipote Antigone.

L'impellente necessità di testimoniare, ovvero mantenere in vita: quindi resistere

Ho sempre difficoltà a decifrare l'origine di un mio spettacolo. Nulla è improvviso, anche se l'innesco del meccanismo creativo può avvenire sotto la pressione di un fatto esterno. Le radici, però, sono sepolte in antichi incontri.

Non riesco a individuare da dove sorga la prima scintilla - idea, immagine, titolo o testo che mette in moto un processo il cui risultato produce un effetto sugli spettatori. Questo non-sapere non è ignoranza, ma il principio di un'altra conoscenza. Debbo accettare di retrocedere a un incoerente stato mentale che permette di precipitare non solo me, ma anche lo spettatore nella situazione di *principiante*, come se fosse la prima volta che ci confrontiamo con la finzione teatrale.

La formula è semplice: essere capace di spiazzarmi e quindi di spiazzare gli altri che non riconoscono le forme ma percepiscono le tensioni. Sembra semplice, ma questo processo è pieno di spine che lacerano il nostro modo abituale di essere e di pensare - la nostra identità. Debbo immaginare modi di avanzare a tentoni insieme agli attori, senza sapere dove si sta andando, e trasmettere questa esperienza agli spettatori. Ci inoltriamo andando in circolo, inciampando, sbagliando, costretti a intuire la direzione giusta a costo di mille equivoci e ritirate. Questa stressante condizione di voluta oscurità è sostenuta dalla fede che, se non mi arrendo, arriverò alla luce. La luce non è chiarezza, ma

una sintesi di contrari che convivono in uno spettacolo la cui vita intensificata irradia incomprendibilità.

Col tempo, ho lasciato che fossero le circostanze a obbligarmi a un processo creativo con gli attori dell'Odin Teatret. Dopo vari mesi di prove sfociavamo in uno spettacolo che sorprendevo tutti noi che l'avevamo creato. L'albero era cresciuto radicalmente diverso dal seme nascosto nella terra e curato così a lungo e con tanta fatica. Il punto di partenza è stato a volte una frase - leoni impazziti nel deserto - e il risultato diventò *Il vangelo di Oxyrhincus*, una biografia di Stalin raccontata come la storia del falso profeta ebreo Zabbatai Zevi. Un'altra volta è stata la domanda se un mito può morire, e *Mythos* celebra la sparizione del sogno della rivoluzione. Un ossimoro del poeta brasiliano Paulo Leminski - la vita cronica - aveva generato lo spettacolo dallo stesso titolo che descriveva l'Europa del 2031 alla fine di guerre civili e inondazioni di profughi in fuga da città in macerie.

Conosco, per una volta, l'origine precisa della mia decisione di mettere in scena il progetto insensato di Julia per il suo unipersonale *Compassione*. Lo chiamo insensato perché voleva ricostruire lo spettacolo *Tebe al tempo della febbre gialla* che aveva cinque attori e lei - da sola - li voleva interpretare tutti.

Sempre, con l'Odin Teatret, sono stato scettico verso tutte le ideologie comunitarie, quelle ottimistiche, quelle illusorie e quelle legittime. Ho sempre sottolineato il valore della conoscenza artigianale del nostro mestiere la cui etica unisce chi la pratica e genera nuovi rapporti. Sempre ho affermato la forza della solitudine che rimane leale ad alcune "superstizioni" personali che si manifestano in relazioni di lavoro e di incontro.

Scossi la testa quando Julia mi disse che voleva continuare da sola a presentare l'intero spettacolo. Sentii compassione per questa attrice così visceralmente legata a quel fascio di azioni che avevano dato senso alla sua vita negli ultimi anni. Tentava di ricordarmi che la vita di uno spettacolo è sacra e deve essere protetta al di là delle contingenze personali. Non pronunciò queste parole, ma questo era il senso nascosto della sua caparbia idea dopo quasi mezzo secolo di impegno nell'Odin Teatret.

In Argentina, a Santa Fe, nel 2022, durante un torrido pomeriggio, Julia presentò a me e ai partecipanti di un incontro del CATA - Centro de Antropologia Teatral en Argentina - i cinque personaggi interpretati da altrettanti attori in *Tebe al tempo della febbre gialla*. Saltava affannata da un personaggio all'altro, correva dimenandosi, alternava confusamente dettagli precisi e goffe approssimazioni, le sue pause improvvise rivelavano sconcerto e insicurezza.

Questa situazione è all'origine della mia decisione di mettere in scena *Compassione*. Condividevo la sensazione di lutto di Julia nel veder morire uno

spettacolo così pieno di energie, e apprezzavo la sua determinazione a tenerlo in vita a tutti i costi. Ciò che è stato sparso si raccoglie; ciò che è stato raccolto, viene spazzato via, ci ha insegnato Eraclito.

Generalmente la compassione la destano gli infelici. Il titolo dello spettacolo, però, non si riferisce unicamente al sentimento di partecipazione ed empatia verso chi soffre, ma anche alla sua dimensione complementare: la tenacia dell'individuo che rifiuta il crimine più grande: uccidere la speranza. Per questo il monaco yazida si ostina a prendersi cura dell'albero morto, e la rifugiata cecena dialoga incessantemente con la sua famiglia assassinata enumerandone i nomi amati come una litania o una ninna nanna, e Tiresia versa, in un gesto di rifiuto e memoria, una manciata di foglie verdi sull'immagine di Antigone misteriosamente sparita sulle montagne.

Per me, *Compassione* è uno spettacolo *kintsugi*, guaritore. Il mondo che era la nostra casa è crollato, Julia si china, ne raccoglie i frantumi, li fa combaciare in un ordine inaspettato tentando di farli respirare.

Il *kintsugi*, letteralmente "riparare con l'oro", è una tecnica di restauro ideata alla fine del 1400 da ceramisti giapponesi per riparare tazze per la cerimonia del tè. Le linee di rottura sono incollate con una lacca colorata ed evidenziate con polvere d'oro. Gli oggetti in ceramica così riparati si trasformano in opere d'arte. La loro nuova vita è accentuata dal metallo prezioso che trasforma la fragilità in punti di forza e bellezza. L'oggetto riparato presenta un intreccio di linee dorate unico e irripetibile per via della casualità con cui la ceramica può frantumarsi. Per i giapponesi, dall'incompletezza e da una ferita può nascere un'esperienza estetica ed interiore.

Una tazza rotta in un fiume di sangue. In nome della compassione Julia continua quello che l'Odin Teatret ha sempre fatto: resistere.



La primavera della vita

Compassione è un solo in tre quadri o, meglio, panorami: come guardando attraverso uno stereoscopio, attraversiamo tre diversi paesaggi abitati da altrettanti personaggi-cantori che narrano vicende di vita, di morte e di speranza. Fil rouge è il soffio vitale che pulsa, nonostante tutto, nel cuore dell'essere umano, sempre pronto nel profondo del suo animo a piantare il seme di una nuova primavera.

Lo spettacolo, di profonda poesia nella sua essenzialità, è anche un messaggio di speranza, metafora dell'eterno anelito alla pace dell'anima che è condizione prima per la pace della comunità umana.

Fra presente e tempo antico, ascoltiamo la narrazione di un monaco siriano, di una profuga cecena, e del veggente Tiresia: i tre personaggi attraversano panorami di guerra e, camminando sulle rovine di atti di distruzione, trovano la forza di reagire per (ri)creare: meraviglia, bellezza, nuova vita.

Un albero nel deserto per chiamare gli uccelli e il loro canto di vita, il paese delle meraviglie del vivere, la creazione del mito di Antigone: il rosso del sangue della vita violata che impregna gli oggetti di scena nutre la rinascita, in una rigenerazione perpetua del ciclo della vita che torna sempre a fiorire.

Julia Varley in scena comunica con tutto il corpo e la voce che il corpo anima, e che anima il corpo. Osservarla è scoprire la danza degli occhi, il guizzo delle membra, la caverna della gola da dove fuoriesce, ancora e ancora, la vita: quella che Eugenio Barba (autore della poesia del testo oltre che della regia) insieme ai suoi attori porta in giro per il mondo, nutrendone il valore.

La primavera protagonista di questo spettacolo è anche quella della vita di Odin Teatret, che è rinato dalle ceneri di dolorosi mutamenti, vitale più che mai.

ODIN TEATRET

L'Odin Teatret (www.odinteatret.org) è stato fondato da Eugenio Barba nel 1964 a Oslo, in Norvegia con quattro giovani rifiutati alla scuola nazionale di teatro. Nel 1966 l'Odin Teatret si trasferì in Danimarca e trasformò in laboratorio teatrale una stalla di una fattoria fuori Holstebro. Nel 1983, il nome fu cambiato in Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret come cornice di un'istituzione dalle numerose attività artistiche e didattiche, con una casa editrice, produzione di film, festival e iniziative nella comunità. Nel 2022 l'Odin Teatret ed Eugenio Barba hanno lasciato il Nordisk Teaterlaboratorium e continuano la loro attività in Danimarca e nel resto del mondo. Nel 2024, le attività dell'Odin Teatret includono spettacoli in Danimarca e all'estero, didattica e seminari, un intenso contatto con gruppi di teatro anche attraverso progetti europei, la residenza intensiva annuale Odin Home dalla durata di nove giorni a Ringkøbing-Skjern, l'annuale Transit Festival dedicato alle donne nel teatro a Stendis, e la Poesia del giovedì in collaborazione con altre istituzioni di Holstebro.

In collaborazione con la Fondazione Barba Varley (www.fondazionebarbavarley.org) l'Odin Teatret è attivo nella produzione di film e video didattici, nella pubblicazione di libri, nell'appoggio a individui e gruppi in situazioni svantaggiate, in sessioni dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), spettacoli con il multiculturale Theatrum Mundi Ensemble, la rivista "JTA - Journal of Theatre Anthropology" e una serie di film sull'antropologia teatrale scaricabili gratuitamente.

Al centro di questa collaborazione c'è il LAFLIS, Living Archive Floating Islands (www.LAFLIS.org), creato dopo la donazione di Barba della sua biblioteca e del suo patrimonio artistico alla Regione Puglia in Italia. È a Lecce, presso la Biblioteca Bernardini, che rivive la storia dell'Odin Teatret, così come l'ingente documentazione sul Transit Festival diretto da Julia Varley, sul Magdalena Project e sui gruppi del Terzo Teatro. È disponibile un archivio digitalizzato con documenti risalenti al 1960, quando Barba si recò in Polonia per studiare regia e incontrò il giovane Grotowski. I legami intrecciati durante 60 anni hanno portato allo sviluppo di un ambiente professionale e accademico in cooperazione con università, gruppi e associazioni culturali. Le esperienze dell'Odin Teatret, con 86 spettacoli presentati in 67 paesi e in contesti sociali diversi, hanno generato una particolare cultura con radici nella diversità culturale e nel principio del "baratto": gli attori dell'Odin Teatret si presentano con il loro lavoro per un ambiente specifico, che a loro volta risponde con canti, musiche e danze della propria cultura.



Jan Ferslev, Rina Skeel, Eugenio Barba, Julia Varley, Antonia Cioază, Jakob Nielsen. Sotto: Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Ulrik Skeel al Mini Transit Festival. Stendis 2024. Foto: Annalisa Gonnella

Odin Teatret: Eugenio Barba, Antonia Cioază, Claudio Coloberti, Jan Ferslev, Knud Erik Knudsen, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Jakob Nielsen, Francesca Romana Rietti, Anne Savage, Rina Skeel, Ulrik Skeel, Julia Varley



ODIN TEATRET

Tingagervej 1, 7500 Holstebro, Danmark
CVR: 43629190 - odin@odinteatret.org
www.odinteatret.org - +45 22624135