

Julia Varley

IL TAPPETO VOLANTE

Il tappeto volante è il titolo dell'ultima dimostrazione di lavoro che ho creato. Comincia con questa frase: "Testo: viene da tessere. È l'intrecciarsi di molti fili. A teatro il testo è un tappeto che deve volare lontano".

Ogni volta che scrivo sul mio mestiere di attrice mi chiedo quante delle mie parole saranno comprensibili senza le azioni che le accompagnano. Alla fine di *Il tappeto volante*, il leggio con i fogli coperti di parole cade per terra. Sulla scena si vedono pietre e un bicchiere rotto. Anche il tappeto su cui era posato il leggio cade dopo aver volato. Lo piego lentamente mentre canto. La dimostrazione è finita e in quel momento, sento solo la stanchezza di aver presentato, in un'ora, i testi di trent'anni di spettacoli con l'Odin Teatret. Se instauro un dialogo con gli spettatori dopo la dimostrazione, è probabile che mi chiedano: "Come si lavora un testo all'Odin Teatret?". Forse non hanno ascoltato quello che ho spiegato prima, o forse hanno sentito altro.

Il castello di Holstebro, il mio primo spettacolo da solista, è nato come una dimostrazione di lavoro. Mr Peanut, il personaggio con i trampoli e la testa a teschio, cominciava dicendo: "Non so cosa dovrei raccontarvi, cosa volete sapere da me, in fondo sono solo un bambino". Era il 1989. Ero stata invitata al Festival Magdalena, *A room of one's own*, organizzato da Geddy Aniksdal e Anne-Sophie Erichsen del Grenland Friteater in Norvegia. Sarei andata al festival da sola, senza l'Odin Teatret e gli spettacoli, ma in qualche modo dovevo presentare la mia identità professionale. Preparai un primo montaggio di scene appartenenti a vecchi spettacoli, aggiungendo elementi presi dal training, partiture fisiche e vocali non utilizzate in precedenza, tecniche di improvvisazione e composizione, canzoni e testi, dialoghi fra diversi personaggi con i loro costumi. Avevo scelto Mr Peanut per parlare in vece mia, in modo che fungesse da cornice, rivolgendosi direttamente agli spettatori e scusandosi che l'attrice era ancora incapace di dare spiegazioni tecniche chiare e oggettive. Solo dopo ho capito che anche la mia trasmissione pedagogica deve basarsi su un punto di vista soggettivo e personale.

Le parole che avevo scritto seguendo la logica drammaturgica di una dimostrazione della mia esperienza di attrice, dette dalla "Morte", assumevano significati inaspettati. La prima volta che ripetei tutte le scene di seguito mi sorpresi: il materiale si era trasformato rivelando una diversa natura e decidendo autonomamente di diventare uno spettacolo. Il tema si celava ancora dietro le azioni, e per identificarlo avrei dovuto eliminare inutili cambi di costume e aggiungere i legami che mi permettevano di passare da un universo di immagini all'altro. Pensare alla dimostrazione all'inizio, però, mi facilitò il compito di ordinare e organizzare le scene: Mr Peanut parlava e spiegava, io dovevo convincere e far credere. Per essere efficace, la tecnica illustrata agli spettatori doveva essere trascesa. Passai per lo stesso processo anni più

tardi quando lavorai a un altro spettacolo da sola, *Le farfalle di Doña Música*. Ero arrivata da poco all'Odin Teatret, quando il teatro organizzò, nel 1977, un seminario sui teatri-danza dell'India nella propria sede di Holstebro, in Danimarca. In quell'occasione assistetti alle dimostrazioni di grandi maestri come Sanjukta Panigrahi, Shanta Rao e Krishna Namboodiri. Di fronte a spettatori increduli, stregati dai loro spettacoli, ognuno aveva accettato umilmente di presentare i primi passi del proprio apprendistato, di spiegare pazientemente come costruivano, elemento per elemento, l'immensa complessità del proprio virtuosismo espressivo e ritmico. Ricordo che il mio maestro d'allora, Tage Larsen, uno degli attori dell'Odin Teatret, mi disse che dopo aver visto tali dimostrazioni e tanta bellezza poteva solo pulire il furgone del teatro. Io mi sentivo infinitamente piccola.

Eppure fin dai primi giorni all'Odin Teatret sono stata incoraggiata ad essere disponibile a spartire la mia esperienza e il sapere che altri mi avevano passato. Mi sentivo ripetere: "Quello che hai ricevuto, devi dare!" Il senso di responsabilità dell'Odin Teatret verso altri gruppi di teatro, attrici e giovani che si avvicinano al mestiere, doveva anche essere mio, anche se avevo da condividere solo domande e curiosità piuttosto che sicurezze e bravura. Da adolescente avevo insegnato ad andare a cavallo ad altri bambini; e cominciando a fare teatro a Milano, in Italia, avevo aperto una scuola di ricerca per attrarre maestri e poter imparare insieme ad altri allievi. Da sempre, insegnare mi costringeva ad imparare, e la responsabilità di organizzare per altre persone rafforzava il mio mestiere. Con gli anni, il problema da risolvere è stato piuttosto la quantità di persone che volevano partecipare ai nostri seminari. Le dimostrazioni sono state uno dei modi di soddisfare le richieste di formazione sempre più numerose e di raccontare il processo di lavoro dell'Odin Teatret a quelli che non avevano la possibilità di incontrarci nella pratica.

Con l'Odin Teatret ho incorporato principi, presenza scenica e un *saper fare*. Con The Magdalena Project, una rete che coinvolge artiste donne di teatro contemporaneo, ho imparato a spiegare. È stato in questo contesto che ho cominciato a dare seminari, a documentare e scrivere, riconoscendo nel mio processo di attrice un valore al di là della semplice tecnica teatrale: un modo per situarmi nella storia del teatro e costruire un mio linguaggio personale come donna. Con The Magdalena Project ho riscontrato che la forza della vulnerabilità è centrale per la mia presenza di attrice e ho individuato le parole che descrivono la mia esperienza: la *forza conduttrice* per ciò che dirige la costruzione di uno spettacolo normalmente pensato unicamente come regia; il *cuore dell'azione* per ciò che contiene il segreto della vita scenica di un'azione; il *corpo che respira* per l'energia che si propaga e ritorna dallo spazio.

Aspiro ad essere un'attrice intera, senza divisioni artificiali fra corpo, mente, fantasia, sensi, emozione e riflessione. Le mie azioni fisiche e vocali mirano ad avere un effetto sullo spettatore. Per il mio lavoro d'attrice, la drammaturgia è lo strumento che aiuta a organizzare il comportamento sce-

nico, è la logica con cui si concatenano le azioni, è la tecnica per agire in modo reale nella finzione. Come attrice, ho attraversato diversi stadi che cambiano di importanza e priorità a seconda della fase di lavoro e di sviluppo in cui mi trovo. Questi stadi sono la costruzione della presenza, la creazione di un comportamento scenico attraverso l'improvvisazione o la composizione, la memorizzazione dei risultati e la loro ripetizione, l'interpretazione del testo e del personaggio, l'elaborazione dei materiali fissati, e le repliche dello spettacolo. Ad ognuno di questi stadi appartiene una mia drammaturgia specifica. Ed è questa esperienza che cerco di passare nelle dimostrazioni di lavoro, dando indicazioni che possono essere utili per individuare un proprio cammino autonomo, cosciente che non potranno mai sostituire l'esperienza diretta e che, soprattutto, non insegnano a fare.

La qualità particolare delle dimostrazioni consiste nel presentare contemporaneamente il processo e il risultato, ed è giustamente questa caratteristica che rappresenta per me come attrice la più grande sfida. Devo ricordare tutti gli stadi e le tappe del processo, sottolineandone la semplicità, la monotonia e spesso la banalità, e raggiungere allo stesso tempo la qualità convincente del risultato che dipende proprio dall'aver assimilato la tecnica a tal punto da poterla dimenticare. Normalmente, prima di presentare uno spettacolo agli spettatori, le diverse fasi di lavoro sono incorporate in modo da non pensarci più. Per una dimostrazione, invece, devo ricordare e dimenticare allo stesso tempo.

Uno degli spettatori che vide *L'Eco del Silenzio*, la mia prima dimostrazione, era un macellaio di una piccola cittadina di provincia. Mi disse: "Ora so che anche gli attori hanno un mestiere". Per lui era incredibile scoprire il lavoro e il sudore in un mondo che immaginava fatto solo di ispirazione e talento. La spettacolarità della dimostrazione consisteva nel rivelare in scena la concreta realtà di dettagli e stratagemmi sottostante al teatro.

Con le dimostrazioni di lavoro cerco di indicare vari modi di pensare e procedere e non di trasmettere un metodo da essere riprodotto. Il mio punto di vista e la mia esperienza sono soggettivi. Un metodo ha sapore di obbiettività, mentre io offro solo la testimonianza di un mio processo con la speranza che le informazioni possano essere ispiranti per i processi di altri. So che quando presento una dimostrazione di lavoro, anche se parlo di tecnica e la mostro, l'informazione sostanziale è solamente che è possibile trovare e seguire un proprio percorso personale; non ripetere o imitare direttamente quello che ho mostrato, ma imparare dalla propria intuizione e dalle proprie necessità.

Nel 1987 ho fatto un viaggio in India. Ero lontana dal teatro e dalle persone che mi conoscevano come attrice. Un ragazzo mi insegnò una canzone. La cantai senza l'idea che dovesse funzionare in scena, con la mia voce timida e riservata. Mi resi conto che da quel momento anche la mia voce teatrale era cambiata in modo fondamentale. Per la prima volta mi sarei basata sulla mia voce personale e privata per preparare il successivo spettacolo con l'Odin Teatret, *Talabot*. Questo canto fu anche l'ispirazione per *L'Eco del Si-*

lenzio, una dimostrazione vocale nata in seguito per raccontare come i problemi e le difficoltà possono essere uno stimolo creativo. La mia voce gracchiava e si bloccava, mi era difficile parlare con qualcuno seduto accanto a me in macchina o al telefono: questi problemi sono stati il punto di partenza per inventare stratagemmi sonori e musicali per ridare fiducia alla mia voce. Il viaggio lontano dalla tecnica mi ha fatto scoprire le *mie* tecniche.

Ma le prime esperienze di dimostrazione mi venivano da quando mostravamo il nostro training pubblicamente. Lo spettatore che mi intimoriva di più era il regista, Eugenio Barba, che negli anni del mio apprendistato non seguiva più quotidianamente il training dei suoi attori. Non capivo perché sudavo di più e perché il tempo passava molto più velocemente. All'inizio mi sembrava fuori luogo che degli spettatori assistessero a un lavoro tradizionalmente chiuso a persone esterne, ma poi capii che potevo usare i loro occhi per provocare in me reazioni che mi sorprendevo. La necessità di convincere e colpire chi guardava mi aiutavano. Le dimostrazioni erano un modo di rispondere concretamente a delle domande che mi ponevo, obbligandomi a essere efficace, chiara, succinta e determinata.

All'Odin Teatret ogni spettacolo ha avuto le sue dimostrazioni per spiegare il processo di creazione soffermando l'attenzione in particolare sulle difficoltà. Questo è stato sviluppato in modo particolare con lo spettacolo *Mythos*, per il quale tutto il gruppo ha preparato una dimostrazione dedicata al lavoro vocale e ai testi, un'altra alla musica e un'altra ancora ai personaggi. In queste dimostrazioni gli attori avevano la possibilità di mostrare molte delle scene e del proprio materiale che era stato tagliato dal montaggio finale. Riapparivano i fantasmi del passato, quello che aveva nutrito lo spettacolo di una linfa vitale invisibile per gli spettatori. Presentavamo gli ostacoli e le frustrazioni, e i susseguenti cambiamenti e l'impatto che queste condizioni avevano generato individualmente e collettivamente nelle prove. Le dimostrazioni testimoniavano l'unicità del processo, ovvero come il "metodo" consistesse nel tutelare le proprie necessità e sfruttare la propria perizia di fronte a circostanze che non dominavamo.

Un'altra domanda ricorrente nei dialoghi con gli spettatori dopo le mie dimostrazioni era: come lavora con gli attori Eugenio Barba?

Questa domanda è stato l'impulso per creare *Il fratello morto*, la dimostrazione che tratta dell'elaborazione del regista a partire da un testo e dal materiale scenico presentato da me come attrice. Era un periodo in cui era difficile trovare il tempo per lavorare insieme ad Eugenio e interessarlo a nuovi progetti. Così vendetti delle sessioni di lavoro pubbliche. Presi una poesia, preparai una scena e la presentai ad Eugenio per la prima volta in pubblico, a Bari e a Rio de Janeiro. Questo processo si è ripetuto tre volte, aggiungendo nuove poesie e un costume. Preparavo le scene in stanze d'albergo, usando poco spazio, cercando punti di partenza diversi per esemplificare come produrre materiale. In seguito, di fronte agli spettatori, Eugenio lavorava con quello che mostravo. L'ambiente esterno influenzava le sue scelte così da indirizzare il risultato finale. A Holstebro preparammo la scena conclusiva e

litigammo a lungo per scegliere le parole esatte che spiegassero il processo. Il testo esplicativo di questa dimostrazione è detto a memoria, a differenza delle altre che si sono formalizzate man mano, proprio perché le parole sono sia mie che del regista.

I venti che sussurrano è una dimostrazione con quattro attori e tre musicisti dell'Odin Teatret, montata in seguito alle dimostrazioni individuali che avevamo preparato per la decima sessione dell'ISTA nel 1996, dedicata alla relazione tra teatro e danza. Nel preparare il mio contributo al tema da trattare sono stata molto influenzata da un seminario che avevo dato per coreografi e ballerini alcuni anni prima. Ero rimasta affascinata dalla diversa terminologia usata nel teatro (azione) e nella danza (movimento) e cercavo di capirne le implicazioni senza ricorrere alla comune differenziazione fra riferimenti psicologici e corporali. Volevo inoltre sottolineare l'importanza che la musica e gli impulsi sonori hanno per me nel creare, ripetere e mantenere scenicamente vive le mie azioni. Definendo la danza come azione accompagnata da una musica, mi rendevo conto che danzo sempre in scena, anche quando non mi muovo e dico un testo.

Un'altra domanda era ricorrente: ma come lavorate con più attori?

Tage Larsen era tornato all'Odin Teatret dopo una pausa di dieci anni. Era stato via proprio nel periodo in cui alcuni di noi avevano preparato dimostrazioni di lavoro e vedendole si lamentava che mancavano esempi di relazioni in scena. Volevo offrirgli la possibilità di lavorare con un testo di Shakespeare (la sua passione) e dare uno sbocco concreto alle sue critiche. Mi dissi disponibile a creare con lui una dimostrazione su un processo ancora in atto e un dialogo su un testo classico. Scegliemmo una scena da *Otello*. Ma fin dall'inizio ho insistito che Tage fosse responsabile di questo lavoro. La dimostrazione *Testo, azione, relazioni* è sua, io l'accompagno solamente. La dimostrazione è un modo concreto per ringraziarlo di essere stato mio maestro tanti anni prima.

Nel giugno 2005 ero a Caulonia, un villaggio del Sud Italia, per l'undicesima sessione dell'Università del Teatro Eurasiano il cui tema era "Testo e teatro". Ero irritata perché molte ore passavano a parlare sul parlare. Avevo bisogno di fare. Al sole, fra gli ulivi, attenta a non incontrare vipere, allenavo la mia voce. Passavo i testi degli spettacoli alla ricerca del mio punto di vista sulla discussione e guardavo una lucertola che ne mangiava un'altra. Quando solo la coda spuntava da una piccola bocca gigantesca, controllavo il mio orrore cantando alla valle di fronte a me. Nella distanza, dove finivano le colline bruciate dal sole, c'era il mare che scompariva nell'azzurro del cielo. Immaginai che le canzoni di Shahrazad che cantavo in arabo attraversassero il Mediterraneo per tornare a casa.

Sempre durante quella sessione dell'Università del Teatro Eurasiano a Caulonia vedemmo un video di uno degli spettacoli di Carmelo Bene. Mi impressionò il fatto che Bene mettesse i suoi testi su un leggio piazzato nel mezzo dello spazio e lo usava per variare la direzione del suo sguardo, come se la sua grande versatilità ed espressività venissero direttamente dalle parole