

Iben Nagel Rasmussen
LE MUTE DEL PASSATO¹
risposta a una spettatrice

Ho visto l'Odin nel 1965: un gruppo di giovani norvegesi capitato alla Hojskole di Holbaek per mostrare *Ornitofilene*. Ho capito che erano le uniche persone con le quali avrei voluto lavorare. Mi aveva colpito la forza dello spettacolo e quel che in quella forza c'era di strano: per la prima volta i ruoli erano rovesciati, le donne potevano essere emotivamente fortissime, e gli uomini anche dolci, sensitivi.

La nostra generazione non è solo segnata dalla scoperta sempre nuova dell'oppressione e della diversità della donna. E anche segnata dalla scoperta della donna nell'uomo.

Oggi so che l'Odin ha un'anima donna.

Penso che Eugenio abbia lottato a lungo contro di questo, ma poi ha accettato che il nostro teatro crescesse con l'anima donna, piena di colori, di sapori, di odori, dei segni della fertilità e della terra.

Tu vuoi che parli della mia esperienza di donna e di attrice in un gruppo teatrale. Quasi cinquant'anni fa Anaïs Nin scriveva che quello che aveva da dire era un'altra cosa che "arte" o "artista": è la donna che deve "parlare". Diceva di essere a metà fra le donne tutte azione, copie degli uomini, e le *mute del passato*, le inarticolate, che si rifugiavano dietro intuizioni senza parole. Anche Eleonora Duse, secondo Anaïs Nin, stava fra queste ultime. L'incarnazione dell'attrice è anche l'incarnazione della donna muta?

Kattrin

Per la prima volta mi capita di rifare nella vita privata dei gesti che vengono da uno spettacolo. Solo i gesti di Kattrin. la muta di Brecht, la figlia di Madre Coraggio.

E' una figura che mi stava accanto da molto tempo: la ragazza che andava sempre in giro con il suo tamburo, e voleva dire qualcosa senza poterlo. Il clown che ho cominciata a fare a Carpignano, la figura delle parate, con la maschera e il tamburo, il "guitto banditore" del film di Torgeir *Vestita di bianco* erano già della famiglia di Kattrin.

Quando ho cominciato a usare la maschera e il tamburo ho trovato anche un modo diverso di usare la voce, adatto per l'aria aperta. Immaginavo di entrare in un

¹ Per non alterare il carattere dello scritto vi è conservato l'uso familiare dei nomi. Così si è lasciato sempre "Eugenio" o "Torgeir" per Eugenio Barba e "Torgeir Wethal". *Le mute del passato* è stato pubblicato per la prima volta in "Scena", n. x., del 1979.

paese e di usare la voce per svegliare la gente. Poi ho fatto veramente qualcosa del genere. E così fa Kattrin: lei vede un mondo non ancora manipolato dalle parole.

E' stato molto importante scoprire che Kattrin, la muta, non è sorda. Non è isolata, è sempre in contatto con quel che le succede intorno. Ha conservato la bambina, in lei, nel modo di stare vicino agli altri, di toccarli, di scherzare.

E lei parla, in realtà, ma con le mani, i saltelli dei piedi, con i suoni.

Io stessa non mi sento come una che parla. Ogni volta mi sembra che le parole non mi bastino, che siano come le piccole punte di tanti iceberg, che *non dicano*.

È come se avessi visto troppo, con l'esperienza degli anni passati, e prima, con la droga. Anche se comincio a parlare, so di non poterlo raccontare.

Forse è per questo che ho cominciato a usare, come attrice, le lingue inventate. Quelle che in danese si chiamano *volapyk*. In *Vestita di bianco*, nella scena finale, torno dal mare sulla spiaggia, e parlo come una che viene fuori da un disastro e racconta, in una lingua apparentemente incomprensibile, ma il cui contenuto emotivo è trasparente, chiaro per chi ascolta.

Forse Kattrin è anche un altro fantasma del passato. Non si accorge che intorno a lei c'è violenza. O meglio: lei rimane estranea alla violenza, e la subisce.

È come tutta quella generazione di giovani che si è disarmata e che è stata assassinata, i "figli dei fiori" degli anni Sessanta, che sono quasi tutti spariti prima di poter articolare quel che loro rappresentavano nei nostri paesi. Kattrin non è solo muta nelle parole. È muta nella lotta. Sono due cose molto diverse.

Quando ricordo come ero nel passato, ricordo tante Iben differenti, ma sempre tante Iben mute. Si pensa che un muto sia necessariamente anche sordo a quel che gli succede intorno, che sia passivo o istintivo e ingenuo come un animale selvaggio.

Ma tu sai che io ho sempre lottato, prima di entrare all'Odin e dentro l'Odin. Sai, però, che non ho mai lottato discutendo, parlando.

Anzi, ora esageri: dici che sono io che ho cambiato l'Odin, che l'ho trasformato in quello che è ora, che ho rotto le vecchie regole. Non posso distinguere dove io cambio l'Odin e dove l'Odin cambia me.

Ma per molto tempo hai pensato che io ero una specie- come dite- di "animale da teatro", di "forza della natura", forte come attrice e passiva e quasi inconsapevole nella vita.

So come pensavi, perché forse una volta me lo hai detto, o perché è un modo di giudicare che molti hanno, e che ormai gli si può riconoscere in faccia. Pensavi che avessi rinunciato alla mia personalità poi mettermi completamente nelle mani di Eugenio (di "Barba"), come nelle mani di un padre-psichiatra.

Si parla sempre di rapporti "diversi", di relazioni umane "più profonde", ma quando ci si trova davanti a qualcosa di diverso e di più profondo si pensa soltanto alle case di cura.

Posso dirlo con chiarezza: senza Eugenio forse non sarei mai riuscita a trovare la mia strada e a percorrerla.

All'inizio lui mi ha spinto e mi ha guidato. E ancora oggi non posso immaginare di non lavorare insieme. È da Eugenio che ricevo gli stimoli e il coraggio per iniziare una nuova strada. È l'unico di cui sono sicura che guarda molto ma molto

bene quello che faccio, in maniera molto obiettiva, senza indulgenze da amico e senza manipolazioni da regista.

Tutto questo deriva da un rapporto alla pari. Non è dipendenza.

Alla fine del film sul training vocale dell'Odin, dopo la mia improvvisazione, Torgeir ha lasciato il momento in cui mi vado a mettere accanto a Eugenio, e lui mi accarezza i capelli. La qualità di un rapporto di lavoro non si definisce soltanto per i risultati artistici, tecnici, ma anche per la fatica, la stanchezza, il calore umano. Tutto questo a noi è chiaro. Ma alcuni spettatori hanno visto in quella scena l'immagine di una ragazza che, finita la sua improvvisazione, torna ad essere docile strumento nelle mani del regista, inginocchiandosi accanto. Qualcuno ha paragonato il gesto di Eugenio alla carezza del domatore dopo che l'animale ha eseguito bene l'esercizio.

Ma quelli che pensano in questo modo non lo fanno per disprezzo o cattiveria. È solo che non hanno esperienza.

Nijinskij e la Duncan

Da quando ho cominciato a sentirmi intera. apparentemente ho perso la parola, ho cominciato a star zitta. In realtà stavo trovando la mia lingua.

La moglie di Nijinskij racconta che lui una volta fu invitato a cena da un suo grande ammiratore, ma non sapeva conversare, e tacque quasi tutta la sera. L'uomo che lo aveva invitato rimase deluso: possibile che Nijinskij, fuori dal palcoscenico, fosse così insignificante?

Ecco che vengono fuori tutti i pregiudizi: che l'attore è un "animale". Mentre Diaghilev è intelligente, è grande, Nijinskij è solo un pupazzo nelle sue mani.

Ma il problema non è di sapere se Nijinskij era o no un uomo insignificante. (Naturalmente lui non era un uomo insignificante). Il problema è di capire come vivono questi pregiudizi per cui non si accetta che esiste un altro tipo di intelligenza che può essere profonda, ma che non è solo della testa, ma di tutto il corpo, e non si trasmette con concetti e parole.

Ancora oggi mi sembra assurdo quando un nuovo attore arriva all'Odin e subito comincia a discutere con i compagni, brontola, si mette a protestare, a criticare senza aver la forza per cambiare niente.

Ricordo quando io sono entrata all'Odin: l'ho fatto perchè questo era importante per *me*, non perchè volevo convincere gli altri a cambiare. Ero lì perché, in un senso molto preciso, stavo per morire. Sapevo che quello era l'unico posto in cui potevo trovare la forza per combattere le mie battaglie.

Durante la prima settimana all'Odin una mattina, mentre facevamo gli esercizi di acrobatica io e il mio partner ci siamo sbagliati, e lui mi ha dato un ginocchio nell'occhio. Mi ha fatto malissimo, come se mi avesse spaccato la testa. Ma quel colpo preso per errore è stato come il colpo che il maestro di zen ti dà apposta in testa perchè tu improvvisamente possa cominciare a vedere con chiarezza.

Ho capito: sì, posso fare grandi discorsi. ma ho avuto una ginocchiata nell'occhio e mi ha fatto male. Ed è inutile parlare. Devo imparare con tutto il corpo. Quel colpo era come se mi avesse fatto scendere la testa nel corpo. È questo che voglio dire quando parlo di sentirmi intera.

Forse è anche per questo che in seguito non ho mai smesso di allenarmi. Perché il training si sviluppa al di là del training; diventa la mia lingua e la mia indipendenza.

Sennò il teatro rimane il teatro dei registi, di Grotowski che ha scoperto questo, di Eugenio che ha scoperto quest'altro. Ma se gli spettacoli sembrano parlare soprattutto la lingua dei registi, qual è la lingua indipendente degli attori'?

E importantissimo che gli attori abbiano qualcosa che appartenga solo a loro, e che possano trasmettere gli uni agli altri senza passare sempre attraverso i registi. Anche perché sono pochi i registi di cui si possa aver fiducia.

Forse il prezzo che bisogna pagare per essere in grado di trasmettere qualcosa con tutto il proprio corpo è la mancanza di parole. O forse bisogna trovare nuove parole.

Uno dei libri che ha avuto più importanza, per il mio sviluppo, è stata l'autobiografia di Isadora Duncan. Lei all'inizio dice: non posso scrivere, non posso trovare le, parole giuste, dovrei stare mesi e mesi a scegliere una parola, come ho impiegato anni di lavoro per trovare un solo gesto di danza. Ma poi scrive. E mi chiedo se veramente ha rotto il suo mutismo, o se invece non l'ha trasformato in qualcosa di superiore: un silenzio *tra* le parole.

La Duncan, immagino, non è più Katrin. Ma è importante che sia stata Katrin, che sia stata, nel passato, una muta.

Joan Baez

Prima di entrare all'Odin ci sono stati, per me, gli anni dei grandi movimenti di protesta, gli anni della musica e della droga, dei vagabondaggi nel Sud Europa, in Grecia, in Nord Africa. I ragazzi suonavano e cantavano, e noi ragazze andavamo in giro a raccogliere i denari della colletta. Era come se per loro fosse normale pensare che non volevamo cantare, che non ci piaceva.

Ero timida. Non cantavo quasi mai, o soltanto in coro. La voce di donna, in quegli anni, era la voce di Joan Baez, che è bellissima, ma esile, alta, delicata. Sapevo elle avrei potuto cantare, ma la mia voce mi faceva paura, era troppo forte: una cosa strana.

La voce non è uno strumento di cui un'attrice deve sapersi servire. E' qualcosa di più. Per le donne è difficile accettare e scoprire la *loro* voce.

Oggi, quando lavoro con una ragazza, lei comincia sempre a usare la voce più alta possibile. La donna spesso accetta questo stereotipo, che la sua voce deve essere sottile, gentile, fine. Ma dietro questa dolce gabbia femminile c'è la forza: un altro universo di suoni e di colori, profondo, ma congelato e immerso nel buio.

Scoprire la propria voce significa scoprire il proprio mondo interiore, la propria anima.

Quando mia madre era bambina, un giorno le hanno chiesto: Dove sta l'anima? In quale parte del corpo? Lei ha risposto: L'Anima è come un tubo di metallo che sta qui nella gola. Ma i due buchi, sopra e sotto, sono chiusi.

~~Era veramente così: apparteneva alla generazione in cui le donne si erano chiuse dentro. Durante l'occupazione, in Danimarca, uomini e donne avevano lottato~~

~~insieme contro i nazisti nei piccoli gruppi clandestini. Però dopo, dice mia madre, cosa abbiamo fatto noi donne? Abbiamo di nuovo portato il tè agli uomini e discutevano dei destini del mondo, abbiamo lavato calze, fatto da mangiare, allevato i bambini, e poi la sera, dopo le 8, eravamo libere.~~

~~Alla sera mia madre poteva finalmente mettersi a scrivere.~~

~~Quando lievi figli abbiamo lasciato la casa, ho visto mia madre e diventare amara, dura. Ha avuto crisi enormi. E' una cosa spaventosa da vedere. Dopo una lunghissima vita di pazienza, dopo tanta dolcezza, improvvisamente vengono fuori tutte le cose represses, le cose cattivissime nascoste quando non aveva potuto realizzare quello che voleva. Quando ho visto mia madre così, mi sembrava di non riconoscerla più. Ho avuto paura. Aveva fatto come tantissime donne, tantissime madri: accettano per la pace, per non fare la lotta in famiglia, sono in disaccordo, però ... Questo io non lo voglio fare. E' una cosa di cui sono sicurissima. Quando ho trovato dentro di me la stessa tendenza a cedere, a piegarmi, allora ho pensato: no, questo non posso farlo. Anche se al momento sto male e faccio del male, anche se vengono delle burrasche, delle brutte situazioni. Le brutte situazioni voglio viverle adesso, non voglio che si ammucchino in un angolo e mi aspettino alla fine della vita.~~

Capisci cosa significa trovare la propria voce? Non aver paura della propria forza, trovare dentro di sé qualcosa che non è fragile, che non è gentile, ma che neppure è rancore, amarezza. E' semplicemente la tua voce, che è fatta per scaldare, ma anche per lottare. Importante non è soltanto vincere la lotta. E' importante non uscirne fuori dura, amara, disseccata.

Non so se è giusto dire che la donna deve trovare anche il suo modo di lottare. Ma se è giusto, allora non è una lotta per distruggere, per ferire, ma una lotta per aprire, come un filo d'erba che guida tutte le sue forze in una sola direzione, per rompere la resistenza della terra, uscire all'aria.

La pianta

Quando parlo dell'Odin come di una *terra*, parlo in modo molto concreto.

Prima vivevo come in un happening continuo, con viaggi e visioni. Tutto diventava possibile andare. dall'ambasciatore danese a Istanbul per parlargli di Budda e di Cristo, oppure a Roma passare la notte nel Foro Romano.

Andavamo in tutte le direzioni. Ma a me non bastava. Bastava a chi poteva portare con sé gli strumenti per approfondire e trasformare le proprie esperienze - fare canzoni, scrivere.

Il problema è orizzontarsi, trovare la propria direzione: per essere capace di approfondire, di trasformare io avevo bisogno di una terra. Ho incontrato un'isola galleggiante".

L'Odin era molto puritano, allora. Eravamo lui po' tutti come dei monaci; e Eugenio non sopportava niente che non fosse austero. Ma quell'austerità non era una regola di pietra, come le mura di un carcere o di un convento. Era regola di terra, da cui può crescere qualcosa di completamente differente.

Ne1 periodo in cui lavoravamo a *Min Fars Hus*, per la prima volta, non ho più escluso dal mio lavoro tutto il campo dell'eros. Si è aperta una nuova strada, per me come attrice, per la mia voce, ma anche per me come donna.

Eugenio ne è stato stimolato. Lui ha questo di eccezionale, che lascia veramente *crescere*: sa rinunciare alle idee, accetta sempre la cosa viva che nasce, anche se nessuno apparentemente la voleva, la cercava, anche se sul momento non si riesce bene a capire a che cosa possa servire, e anche se è diversissima da quello che lui aveva pensato, e che credeva giusto o necessario. Sa reagire senza rifugiarsi nelle idee: cambia.

La terra è questo, qualcosa che non puoi programmare. che non funziona in maniera ripetitiva e geometrica, che ha energie nascoste che uno può scoprire solo se usa tutti i suoi cinque sensi.

Molti gruppi e molte comuni hanno la regola di dibattere sempre tutto tutti insieme. Ma anche in un gruppo ci sono cose importanti che non si scoprono in maniera "intellettuale". Un gruppo non sopravvive se non si sanno scoprire le vere tensioni, le forze che girano e che non si esprimono nelle lotte di idee, nelle discussioni. Sono queste le forze che fanno crescere il gruppo, se si scontrano e si trasformano in qualcosa d'altro. Ma se non vengono scoperte e dirette, diventano forze distruttive, non sono più la terra che permette ad ognuno di svilupparsi, ma la sabbia che soffoca tutti.

L'Odin è forte non perché Eugenio è bravo a discutere e a parlare, ma perché in esso si sono sviluppate personalità diverse, con forze diverse, e anche con una "bellezza" diversa gli uni dagli altri. Così il gruppo è vivo, attira gente, dà e riceve. Noti pensiamo tutti le stesse cose, non siamo d'accordo sulle stesse cose, non discutiamo sempre le stesse cose. Ma bisogna essere coscienti, cioè bisogna vedere. A volte ci sono le forze che una persona ti dà, a cui puoi rispondere, a cui devi essere capace di rispondere. Ma non le vedi, perché stai pensando.

I gruppi pensati con la testa sono gruppi di pietra. Sembrano solidi, sembra che stiano bene insieme, e poi all'improvviso vanno in pezzi.

D'altra parte sono finiti in pezzi o si sono distrutti anche i movimenti dei giovani della mia generazione. E difficile che la pianta cresca, diversa dalle altre e insieme robusta. Penso che la mia generazione aveva qualcosa in sé che doveva sviluppare, e non ha sviluppato. Sembrava che fosse un nuovo modo di vivere, un nuovo tempo che stava per sorgere. E invece non c'è stata nessuna generazione che, senza una guerra, abbia perso tanti giovani. Per questo credo che sia necessario che i pochi che sono arrivati interi fino a oggi mantengano viva quella speranza e la difendano e la trasmettano ad altri. È come sradicare la pianta dal terreno in cui stava per essere soffocata, e cercare una nuova terra, adatta ad accogliere e a lasciar crescere le sue radici. Un terreno più ristretto, apparentemente più isolato, tra dove la terra fertile è più profonda.

Credo che le due improvvisazioni che ho fatto appena arrivata all'Odin, i primi due giorni, siano state come dei segni. La prima improvvisazione era che me ne andavo da sola, dopo aver detto addio a tutti gli amici. Facevo le improvvisazioni la sera, nella sala vuota dove restavano solo Eugenio e Torgeir.

La seconda improvvisazione finiva che io ero come un albero che cresceva, allargava i rami nella sala, e prendeva le forze dalle due persone che erano lì, sedute. Così diventava un albero grandissimo, con tutta la forza, dentro e fuori.

Ero appena arrivata, e già quell'albero viveva legato alle due persone che poi davvero si sono intrecciate alla mia vita.

L'immagine della madre

Forse è strano che io identifichi l'immagine della donna con l'immagine della madre: proprio io che non posso avere bambini. Ma forse bisogna capire quante cose significa essere madre. Per una donna normale, che può avere bambini, forse è difficile fare la scelta di quale tipo di madre essere: la scelta sembra già fatta. E diverso per chi, invece, è obbligata a scoprire altre possibilità.

Spesso si parla di training, di seminari, di trasmissione delle tecniche e del sapere teatrale, ed è come se non si vedesse cosa c'è dietro a tutto questo: dare vita.

Per alcuni, o per molti, forse è davvero soltanto un problema di tecnica, di professionalità dell'attore, di professionalità dell'insegnante con l'allievo.

Ma chi ha visto Grotowski o Eugenio lavorare con un allievo, ha sperimentato qualcosa d'altro. Improvvisamente sembra che loro dimentichino tutto quello che c'è intorno. E' come se non avessero più nessun metodo e non tenessero niente per se: parlano, spiegano, ordinano, toccano, ridono, giocano, imitano, cominciano a improvvisare con le parole e con le immagini, rimproverano, stupiscono, sono ora caldi ora gelidi, ora taglienti e ora pronti a proteggere.

Quei momenti costituiscono alcune delle rare occasioni in cui parole come "totale fiducia", "apertura", "onestà sul lavoro" non contengono nulla di eccessivo. E allora puoi vedere - e ti sembra un miracolo - come qualcosa cominci a vivere nel corpo, nella voce dell'allievo. Tu sei lì, in sala, segui il lavoro, un po' annoiata, e l'uovo si apre, ci vedi dentro il pulcino.

Prima parlavo dei blocchi che le donne hanno, quando usano la voce. Ora so che se lavoriamo insieme, in atto o due giorni quei blocchi possono sparire. Per loro quei pochi giorni di lavoro costituiscono un'esperienza, diventano un punto di riferimento, perché lì hanno scoperto una via d'uscita, qualcosa che poi cercano di sviluppare. Ma è difficilissimo, perché lavorano solo in base al ricordo, e non c'è nessuno che dall'esterno sia in grado di dare delle indicazioni. Così si spezzano in due: una parte della loro mente sta fuori e "guarda" il resto della loro mente e del loro corpo che lavora.

Tutto questo significa che se lavori tre giorni, una settimana, con delle persone, e poi te ne vai, hai messo un seme, ma lo abbandoni a se stesso. Si potrebbe dire che in pochi giorni è possibile dare alcune "armi" a dei gruppi, a delle persone che sono minacciate, per cui sopravvivere è difficile. Da questo punto di vista è utile indicare agli altri gli inizi di una strada che poi forse potranno proseguire da soli, ma che comunque già li mette un po' più al riparo. Ma tutto questo è l'esatto opposto di ciò a cui penso quando dico la parola "madre". E seguire la vita che cresce, è riuscire a trasmettere qualcosa di sé agli altri, vederlo svilupparsi in individualità autonome.

Il teatro è questo terreno separato, ristretto, dove però puoi ritrovare nella sua interezza il processo della vita. A me interessano le persone che posso seguire non per pochi giorni, ma per anni. Vederne lo sviluppo, vedere come cresce la loro forza anche perché tu dai loro un po' della tua forza, non con le idee, ma vivendo con loro. Questo diventa il mio mondo, la mia terra, qualcosa che è molto più che "teatro".

La strategia della terra è diversa dalla strategia di chi costruisce le città o i castelli.

Tutti all'Odin pensavano che c'erano abbastanza attori e non c'era bisogno che ne entrassero altri. Per me non era questo il problema. Il problema era di trasmettere, sentire che quel che avevamo acquistato non si arrestava con noi. Non potevo far altro che dimostrare praticamente che Eugenio e chi la pensava come lui avevano torto. Ho adottato degli allievi per conto mio, sotto la mia responsabilità. Poi sono entrati altri giovani, adottati da altri. E lentamente all'Odin si è formata una nuova generazione, nuovi campi per la cui fertilità lavorare. E' iniziato un nuovo periodo di speranze, di paure, quando sembrava che la vita non riuscisse a passare e che dalla terra non uscisse niente. Ed anche un periodo nero, senza prospettive, sotto il segno della morte. Ma che non era una fine, era una stagione. Non era la vecchiaia, era un inverno.

Quando questo periodo è iniziato, per l'Odin e per me, stavamo lavorando ad un nuovo spettacolo. *Come! And the day will be ours*. In quello spettacolo sono entrate anche le immagini delle speranze e delle paure sullo sviluppo delle nostre vite. Ci sono entrate per l'attrice, non per lo spettatore.

Lì c'è un momento in cui io vengo lasciata sola, e sento dei passi dietro di me. Che sono? I passi della morte? Allora canto una canzone. Nello spettacolo la canzone e come un grande lamento funebre. Ma per me quello che canto è anche una preghiera. Alzo le palme delle mani verso l'alto, e poi le rivolgo a terra, perché è come una preghiera al sole di venir giù, di mettere radici per far luce nella notte delle cose che cercano di vivere sottoterra.

Le parole hanno una grande importanza per me in questo canto: *dark is a way and light is a place* - il buio è una via, ma anche: è andato via.

La "morte" mi passa vicino, va avanti, forse mi indica la strada, forse se ne va. Ed è come se io vedessi i campi: "Lascia che tutto questo viva!". E' a questo punto che sento i colpi di martello, quando gli altri, dall'altra parte, cominciano a inchiodare il libro. Credo che, gli spettatori pensino ai soldati che inchiodano sui muri di legno delle case l'ultimo ordine o l'ultimo proclama del governo, oppure ai soldati che crocifiggono Cristo, oppure ancora a tutti quelli che prendono un libro, la parola viva, e la fissano, la trasformano in legge, la distruggono per sempre.

Quando sento quei colpi mi ricordo di una situazione di molti anni fa. Ero come fuori dal tempo, e ho sentito un martello che picchiava, e il compagno che mi stava accanto mi ha detto: "E' la morte: un falegname fa la bara".

Così quando sento i colpi, vado giù in ginocchio con la faccia chinata sul pavimento, e continua a pregare con le mani: le cose che stanno sottoterra devono crescere, devono avere la forza e il calore e il tempo per crescere, con le mani cerco di scaldare quello che è ancora a chiuso nella terra. Per questo, poi, il momento in cui

sento i passi riavvicinarsi, e due mani mi alzano la faccia, e mi spalancano la bocca, lo sento come il momento dell'accettazione delle cose che verranno.

Tu, invece, dici che lì è come se la mia faccia diventasse di pietra, si trasformasse in un teschio. Naturalmente so che quella scena è - oggettivamente - il risultato del montaggio, frammento per frammento, fatto Eugenio sui materiali delle mie improvvisazioni. So che è legata in una sequenza di azioni che hanno poco a che vedere con il filo delle mie associazioni.

Tu puoi dire che, obiettivamente, la mia figura in *Come! And the day will be ours* è quella di uno sciamano, un uomo che descrive un universo creato da uomini.

Osservando attentamente scoprirai qualcosa d'altro: lo sciamano è una donna che racconta il proprio destino. Queste due immagini apparentemente in contraddizione non si soffocano a vicenda, si fecondano reciprocamente.

Quello che tu esperimenti, come spettatore, *non* è del regista, ma non è neanche dell'attore.

E' il bambino che parla.

Dobbiamo lavarci le orecchie dal rumore dei pregiudizi passati. Dobbiamo trovare il silenzio se vogliamo comprendere cosa il bambino dice.

Primavera 1979