

Dal programma di sala dello spettacolo

Iben Nagel Rasmussen

I sentieri nascosti de *Il libro di Ester*

"L'abbiamo fatto di proposito", ha scritto mia madre in quello che lei stessa chiamò *Il libro del seme*. Quello che "avevano fatto di proposito", nove mesi prima della fine della seconda guerra mondiale, ero io.

*Il libro del seme* è una lunga missiva per la bambina che portava in seno, una sorta di diario in cui i pensieri gravitano intorno alle aspettative per la maternità imminente, mentre gioia e speranza cozzano, letteralmente, contro la guerra che sta subito fuori dalla porta di casa.

Nelle fotografie e nei ritagli di articoli che mia madre ha conservato, la guerra è onnipresente, in tutto l'orrore di quotidiane esecuzioni di partigiani. Ci sono immagini del grande sciopero popolare di Copenhagen, e la descrizione del 5 maggio 1945, il giorno della liberazione della Danimarca dai tedeschi.

Mia madre Ester era una scrittrice. Quando sono diventata adulta, le proposi di pubblicare *Il libro del seme*. Rifiutò. Temeva che la qualità letteraria non fosse all'altezza, oppure non voleva essere bollata come una tipica scrittrice "al femminile", concentrata su piccole cose?

*Il libro del seme* è un documento unico: una donna incinta, durante la guerra, accudisce un appartamento di due stanze al quinto piano e scrive all'embrione nel suo ventre descrivendo la vita di ogni giorno, i sogni sul futuro, il terrore di morire prematuramente.

Il tema e i materiali hanno atteso a lungo. Ero davvero sicura di voler fare uno spettacolo su mia madre? Di voler estrarre i fili della sua voce e i brandelli della sua storia dal buio in cui sembravano essere stati sepolti?

La domanda, in realtà, non è stata *se* farlo, o perché farlo, quanto piuttosto: *come* mettermi all'opera?

A Holstebro nel 1999, in occasione dei trentacinque anni dell'Odin Teatret, si tenne un simposio internazionale dal titolo "La conoscenza tacita". A me fu chiesto di preparare un intervento su questo tema: cosa significa "insegnare", trasmettere le proprie esperienze o assumersi, senza saperlo, la responsabilità di una influenza?

Provai a ricostruire pubblicamente una situazione in cui, senza dare spiegazioni, "passavo" il mio training a Sandra Pasini, mia allieva da molti anni. La trasmissione si svolgeva in silenzio, attraverso la semplice imitazione - solo raramente accennavo a qualche punto di riferimento, o a qualche principio. Presentammo tutta l'evoluzione del passaggio del training, dagli inizi fino alla fase in cui Sandra era ormai in grado di inventare e sviluppare i propri esercizi da sola, e di scoprire diverse qualità di energia.

Mostrammo il "corpo a corpo" tra insegnante e allievo che io stessa avevo sperimentato nei primi anni all'Odin Teatret, e che ancora oggi pratico nel training vocale con i risuonatori. Poi mostrai alcune sequenze del mio training, facendo notare come nel nostro corpo si depositino, sotto forma di conoscenze tacite, anche certe esperienze della nostra infanzia. Ricordo, per esempio, la moda di giocare con il cerchio dell'hoola hop nel cortile della scuola. Non toccavo un cerchio da allora, ma bastò una mezz'oretta di prova e subito il mio corpo ricordò tutte le variazioni: come fare ruotare il cerchio dell'hoola hop intorno alla vita o al collo, come lasciarlo scivolare lungo un braccio, in rapidi movimenti, o farlo volteggiare con le ginocchia.

C'erano altre forme nascoste -tacite- nella memoria del mio corpo che potevano aver influenzato il mio training, o il mio modo di agire in scena? C'era, per esempio, un ritmo speciale, che ritornava sempre, sia nel mio training che nel modo aritmico con cui suonavo il tamburo nelle

parate e negli spettacoli di strada dell'Odin: stop, pausa *suspence*. Forse era solo una fantasia, eppure avevo l'impressione di riconoscere, in esso, il suono e il ritmo della macchina da scrivere di mia madre: ci cullava, mio fratello e me, mentre ci assopivamo, mentre dormivamo o sognavamo. Avevo l'impressione che persino le pause di quel suono non fossero semplici "buchi vuoti", ma che fossero invece sature di attività mentale, che conservassero la stessa intensità del rumore dei tasti sulla carta e sul rullo.

Avevo chiesto anche a mia madre di partecipare alla dimostrazione. Lei, allora, abitava in quella parte della foresteria dell'Odin Teatret che chiamiamo "Pavillon". Alla fine del mio intervento, lesse la prima pagine de *Il libro del seme*. E subito divenne evidente quel che si celava dietro i battiti e le pause concentrate che avevo sperimentato nella mia infanzia.

Prima di iniziare la lettura, che si svolse senza il minimo incidente, alla camicia di mia madre era stato attaccato un microfono. Quando alla fine si alzò, e si tolse gli occhiali per riporli, urtò nel filo del microfono e li fece cadere a terra. "Non sono una attrice -reagì subito- sono solo un vecchio clown!" - e i presenti scoppiarono a ridere.

Nel 2001, partecipai a *Le città invisibili*, un grande progetto del Teatro Potlach in collaborazione con l'Odin Teatret, durante la "festuge" (settimana di festa) di Holstebro. *Le città invisibili* include decine e decine di mini-spettacoli, scene, avvenimenti, situazioni improvvisate, *tableaux vivants* che trasformano radicalmente e magicamente un quartiere. Comprende di tutto: un orso polare che pesca da una zattera sul fiume, bambini che si applicano a faticosi esercizi di danza classica tra le macchine di un garage, o un'intera piazza animata da balli di società in coppie. Il compito che avevo ricevuto io era quello di star seduta su un autocarro militare. Per quale motivo mi trovassi lì sopra, e quindi come dovessi comportarmi, lo dovevo decidere io.

Immaginai di essere una profuga di guerra. Una donna anziana, che è stata presa a bordo da un camion militare. Oppure che si ritrova su un automezzo abbandonato?

Sul piano di carico, che era coperto, arrangiai un "salottino" alla buona: una lampada, una poltrona, una cassa piena di oggetti domestici e qualche foto. Una di queste, incorniciata, era una immagine di mia madre da giovane. La profuga leggeva ad alta voce *Il libro del seme*. Pensavo che un profugo perde anche identità e radici, oltre alla casa e alla famiglia.

Quando la gente passava davanti al camion militare, o si fermava, incuriosita dal mio salottino, interrompevo la mia lettura Guarda! Non sono solo quello che vedi. "Profugo" è soltanto una parola. *Io*, invece, ho un passato, una casa, una famiglia. Per visualizzare queste parole non pronunciate, consegnavo ad ogni passante un foglio di carta. Da un lato c'era la foto di mia madre da giovane, dall'altro la prima pagina de *Il libro del seme*.

Ero sulla strada per un nuovo spettacolo?

Nel 1949, decisamente in ritardo, i miei genitori fecero il loro viaggio di nozze, a Parigi. Avevano risparmiato a lungo. Ester aveva seguito dei corsi serali di francese, e per mio padre Parigi era la città delle città. Avrebbero condiviso *il* viaggio della loro vita.

Non furono però la Torre Eiffel, la Senna, o il Louvre a conquistare il cuore di mio padre, ma una cinepresa da 9 mm. esposta in una vetrina. Sin dal primo giorno cominciai ad adocchiare questo prodigio con occhi d'innamorato, e quando anche il secondo e il terzo giorno continuò a restare incollato alla vetrina, mia madre non poté fare a meno di dire: "D'accordo, comprala". Il che avvenne all'istante, con la conseguenza che il ritorno fu anticipato, e che mia madre non poté praticare il suo francese.

Mio padre si rivelò un eccellente fotografo, con un istinto naturale per la composizione, il ritmo, le inquadrature drammatiche. Adorava Ejzenštejn. Conservo ancora i suoi film. Forse avrei potuto utilizzarne qualche frammento per riportare in vita le immagini di quel periodo, per far

rivivere la giovanissima Ester, per evocare le strade senza traffico, e una campagna in cui animali di tutti i tipi venivano attaccati all'aratro e alla trebbiatrice per legare i covoni.

Che filo potevo inventare per legare assieme le scene dei film? Come mettere insieme *Il libro del seme* e la storia di mia madre. E io, come attrice, cosa avrei potuto fare?

Lina Della Rocca, del Teatro Ridotto di Bologna, mi aveva sentito parlare di questo spettacolo quando era un semplice abbozzo. Durante un soggiorno all'Odin Teatret aveva incontrato il fotografo Jan Rűsz, che avevo chiamato per filmare mia madre nel giardino del Pavillon, dietro il teatro, e aveva visto Torgeir (Wethal) selezionare e montare alcune sequenze dei film a 9 mm di mio padre. Mi propose di presentare il mio abbozzo come un *work in progress* al Teatro Ridotto.

Avevo poco tempo. Che fare? Potevo mescolare le vecchie immagini in bianco e nero di mio padre a quelle nuove, a colori, di mia madre anziana. Potevo leggere qualcosa da *Il libro del seme*. Potevo raccontare fatti di allora, aneddoti di famiglia, episodi di vario tipo. E come attrice, che fare? Ah, sì. Scene dei vecchi spettacoli dell'Odin Teatret, personaggi già esistenti: per esempio il Trickster di *Talabot*, con i suoi fili rossi e con il suo figlio di sabbia, che avevo già utilizzato in diverse altre occasioni. Vi aggiunsi anche la scena di *Mythos* in cui Medea strangola i propri figli. E presentai questo primo schizzo a Bologna, nel 2003.

Riflettendoci sopra a posteriori, mi resi però conto che la struttura ricordava un po' troppo *Itsi Bitsi*. Anche quello spettacolo si basava su una biografia, con testi personali, ricordi, sequenze e personaggi di precedenti spettacoli. Cominciavo ad avere a noia questa me attrice che ripeteva all'infinito sempre le stesse scene. Che potevo fare di nuovo?

Julia (Varley) mi chiese di presentare i materiali di Bologna durante il Transit Festival del gennaio 2004, a Holstebro. Acconsentii, ancora una volta senza sapere cosa avrei presentato. Mancavano i dialoghi, ci voleva un testo più corposo. Nel frattempo, mia madre era stata ricoverata in una casa di cura per anziani in stato di demenza senile avanzata.

Le nostre conversazioni erano commoventi, grottesche e tragi-comiche assieme, con lei che insisteva a voler lasciare l'ospizio per venire ad abitare a casa mia, magari in una roulotte in giardino. Buttai giù un dialogo partendo da queste conversazioni, scelsi dei frammenti da *Il libro del seme*, e vi aggiunsi qualche ricordo di infanzia. Il primo abbozzo di montaggio testuale era pronto.

Non mi passò neppure per la testa di fare uno spettacolo da sola. Io e i materiali che avevo raccolto avevamo bisogno di un partner, che ci portasse qualcosa di imprevisto. Chiesi ad Anna Stigsgaard, che era assistente alla regia per *Il sogno di Andersen*, ed è una brava violinista, di suonare il violino durante la proiezione dei film, un accompagnamento che ne seguisse il ritmo, come accadeva nei vecchi film muti. La collaborazione con Anna fu decisiva per il *work-in-progress*. La sua perizia musicale, la sua età (potrebbe essere mia figlia), e soprattutto la sua esperienza di vita, così diversa dalla mia, portarono allo spettacolo la freschezza che cercavo. Sparì la tentazione di ripiegarmi su vecchie scene e personaggi già creati.

Sparì anche l'idea di una espressione fisica vigorosa.

Prima di presentarlo al Transit Festival, invitammo Eugenio a vedere il nostro montaggio e a darci una mano. Lavorò con noi solo pochi giorni, ma consigliò cambiamenti e propose idee e – come già tante altre volte – grazie a semplici soluzioni le scene acquistarono coesione e coerenza.

*Il libro di Ester* è uno spettacolo o un racconto? La sua essenzialità, la rinuncia a teatralizzare, costituiscono la sua forza, o sono il risultato della stanchezza di una vecchia attrice nei confronti della propria professione e di se stessa?

Che importanza hanno domande come queste se la storia vuole, e può, essere raccontata, e se qualcuno ha voglia di ascoltarla?

Ryde, giugno 2005