

LO SPIRITO **S** DEL TEATRO

54



internet: [www.teatrinodeifondi.it](http://www.teatrinodeifondi.it)  
e-mail: [cisd@teatrinodeifondi.it](mailto:cisd@teatrinodeifondi.it)

César Brie

# *L'Iliade* del Teatro de los Andes

a cura di Fernando Marchiori

*traduzione di  
Silvia Raccampo*

*fotografie di  
Giandomenico Tono e Paolo Porto*

*In copertina:* fotografia di Giandomenico Tono

© Teatrino di Fondi/Titivillus Mostre Editoria 2010  
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)  
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700  
internet: [www.titivillus.it](http://www.titivillus.it) • [www.teatrinodeifondi.it](http://www.teatrinodeifondi.it)  
e-mail: [info@titivillus.it](mailto:info@titivillus.it) • [info@teatrinodeifondi.it](mailto:info@teatrinodeifondi.it)

ISBN: 978-88-7218-298-7



*ILLIAD E ANDATA E RITORNO*  
*di Fernando Marchiori*

Sono passati dieci anni dalla tournée che portò in mezzo mondo, e a lungo anche in Italia, *L'Iliade* del Teatro de los Andes. Il gruppo internazionale che César Brie aveva fondato in Bolivia nel 1991, rinunciando a una facile carriera in Occidente per ricominciare da capo la sua avventura umana e artistica in uno dei paesi più poveri della Terra – tra i più ricchi per varietà culturale –, attraversò la penisola con la consueta umiltà e tenacia, tra la risposta commossa di migliaia di spettatori e la miope indifferenza di gran parte della critica. Aveva alle spalle i successi di *Ubu in Bolivia*, *I sandali del tempo*, *Nella tana del lupo*, altrettanto ignorati dai media e ovunque premiati dal tutto esaurito. Molti spettatori ricordavano anche il primo spettacolo della compagnia, un poverissimo e strepitoso *Colón*, tratto dall'opera di Altan, che era stato portato già nel 1992 in Europa (e fin da allora anche in una versione italiana) per battere cassa nel primo mondo e guadagnare quel poco – risparmiando su tutto – che in Bolivia sarebbe stato tanto. César aveva ipotecato la casa-teatro di Yotala per poter acquistare i biglietti aerei e gli attori nelle poche serate libere si esibivano, per arrotondare, in un divertente e raffinato *Canzoniere del mondo*. In certi saloni di sperdute associazioni, capitava di sentire diffondersi tra le note il profumo del sugo, mentre in un pentolone bolliva l'acqua per la pasta che alla fine si mangiava tutti insieme.

C'era Naira González, allora, fondatrice del gruppo insieme a Brie e a Giampaolo Nalli. La sua voce scalava le ottave e il suo fare ricorda-

va i trascorsi danesi e italiani condivisi con César, *Talabot* dell'Odin Teatret, il magnifico *Romeo e Giulietta* poco prima del salto aldilà dell'oceano per un ritorno impossibile nel subcontinente dal quale – diverse le storie, uguale la pena – erano fuggiti tanti anni prima. E c'era lo spagnolo Emilio Martínez, che come lei uscirà subito dal gruppo. C'erano Maria Teresa Dal Pero e poco dopo Filippo Plancher. C'erano anche Lucas Achirico e Gonzalo Callejas, giovanissimi boliviani (*aymara* il primo, *quechua* il secondo) formati nei primi corsi di César a Yotala.

La conferma che il Teatro de los Andes stava facendo sul serio arrivò due anni dopo con il grottesco *Ubu*. Lo spettacolo rileggeva la storia boliviana, i suoi tanti colpi di stato e la sua corruzione, attraverso il testo di Jarry, cavandone una caustica riflessione sul potere che suonava perfettamente accordata anche all'Italia di tangentopoli. Le qualità artistiche, e non solo, di Gonzalo e Lucas emersero in quel lavoro. Diversi e complementari per attitudini e competenze, i due divennero in breve le colonne portanti del Teatro de los Andes, creativi nelle prove, ineccepibili in scena, capaci di dare solidità alle loro partiture corporee e vocali come di sorprendere con improvvisi scarti di pura vita in scena. Sembravano custodire un sottotesto antico, che non apparteneva solo a loro. E queste loro braci segrete avrebbero alimentato dal profondo l'incendio dell'*Iliade*. Maria Teresa Dal Pero portava al gruppo una vivacità eclettica, mentre Filippo Plancher, atletico e corrosivo, sembrava poter proseguire il tracciato attorale di César, lasciandolo finalmente libero di occuparsi della composizione e della regia.

Soprattutto con *Las abarcas del tiempo*, Brie aveva raggiunto un mirabile equilibrio tra poesia e denuncia, tra testo e immagini, tra tecnica e fuoco. Le affascinanti ricerche etnografiche, storiche, artistiche che il gruppo condusse in quel periodo, con la collaborazione di studiosi come Tristan Platt, Gabriel Martínez e Verónica Cereceda, gettarono le basi antropologiche per gli spettacoli degli anni seguenti, arricchendo un archivio di forme, motivi e questioni cui César non smetterà di attingere. Anche quando, prendendo il posto di Plancher nell'*Ubu* e nei *Sandali*, girerà ancora l'America Latina e

l'Europa, quando comincerà a sentire il bisogno di creare qualcosa di più grande, quando in Italia, per caso, s'imbatte nella traduzione del poema omerico, e ne rimarrà folgorato. Era il 1996. Nei quattro anni seguenti la sua vita sarà dedicata all'impresa di leggere l'*Iliade* nel presente, il presente nell'*Iliade*.

Al debutto boliviano e poi a quello italiano a Castiglioncello – lo spettacolo era prodotto dal Festival Armunia, dall'ERT di Modena e dal Festival di Bayonne-Biarritz – il gruppo si presentava compatto, perfettamente addestrato, consapevole di avere creato un'opera speciale, forte, attesa, e ancora ignaro del segno che un tale sforzo avrebbe lasciato in ciascuno degli attori. Lo spettacolo rappresentò, vide bene Antonio Attisani, «un punto di non ritorno, come d'altronde ogni spettacolo importante, perché d'ora in poi nulla sarà più uguale per il Teatro de los Andes. Punto di non ritorno e capolavoro, nel senso di opera che ha dato forma al culmine di una esperienza collettiva e di una maturità artistica, ma capolavoro anche nel senso di eccezionale convergenza di una molteplicità di elementi»<sup>1</sup>. Che potremmo riassumere nella sapienza e nelle doti di una squadra di artisti raccolte in un punto del Pianeta in rapida trasformazione, affinate e applicate a una materia così alta, e al tempo stesso quasi intima, dal generoso magistero di Brie, nella concentrazione rigorosa di una di quelle piccole capitali periferiche della ricerca che hanno costellato le mappe del teatro contemporaneo, eppure sempre in connessione con la rete internazionale di pratiche e ricerche delle arti sceniche.

Accanto a Lucas, Gonzalo, Teresa e allo stesso César vi erano ora Alice Guimaraes, brasiliana, e quattro giovani boliviani: Freddy Chipana, Soledad Ardaya, Daniel Mercado e Jorge Jamarlli, i primi tre già impegnati in piccole parti nell'*Ubu* e nei *Sandali*. Insieme avevano costruito uno stretto rapporto artistico nella lunga fase di prepara-

---

<sup>1</sup> A. Attisani, *Interrogazione sulla forza*, in F. Marchiori (a cura di), *César Brie e il Teatro de los Andes*, Ubilibri, Milano 2003. Rinvio al saggio di Attisani e al mio *Buenos Aires, La Paz e altri sobborghi di Troia*, nello stesso volume, per un'analisi dello spettacolo nel più ampio contesto artistico e culturale del gruppo boliviano.

zione teorica e pratica dell'allestimento, di allenamento individuale e collettivo, plasmando un unico, duttile e armonioso organismo performativo. Dietro *L'Iliade* c'erano infatti due anni di lavoro di gruppo e altrettanti di ideazione e documentazione da parte di César, impegnato a ridurre e riscrivere il poema omerico e a declinarne il paradigma della violenza nelle forme andine, attivando un processo transculturale di terribile efficacia scenica quanto di sorprendente freschezza interpretativa dell'antico alla luce del contemporaneo e viceversa, per «riconoscere nel nostro oggi ciò che esiste da millenni, nelle sue nuove forme e con le sue nuove maschere». Nella *hacienda* di Yotala, piccolo *pueblo* nei pressi di Sucre, la vita comunitaria trascorreva senza soluzione di continuità dalle quotidiane incombenze alla condivisione di occasioni di scambio e di crescita culturale, dalla partita di calcio alle riunioni di valutazione del lavoro svolto e di orientamento per quello a venire, dalla elaborazione di un training personalizzato alla scoperta e acquisizione di un patrimonio indigeno di forme e tecniche performative (maschere, danze, rituali, mitologia), dalla ricerca di materiali all'estenuante lavoro di sala per le prove, gli studi sulle improvvisazioni, i montaggi degli attori e quello del regista. In questo clima di continuo confronto dentro e fuori il tempo del teatro sono nati i costumi, disegnati e cuciti da Soledad, Teresa e Alice, i corpetti realizzati al macramè da Danuta Zarzyka, mentre Gonzalo lavorava alle maschere o ricavava le sonanti armature dal legno di *maguey*. Tra i lavori per le scenografie e la memorizzazione dei testi (lungi, complessi, prima in castigliano e poi anche in versione italiana) si preparavano le musiche, adattate da Olivier Messiaen, da Hugo Löwenthal, da Luzmilla Carpio, dalla tradizione popolare. Nelle due ore e mezza di spettacolo, i nove attori interpretavano più di trenta ruoli, con ritmi calibratissimi. I tempi delle entrate e delle uscite, i cambi di costume e di oggetti, la successione delle scene e le esecuzioni musicali non lasciavano un attimo di pausa agli interpreti, sottoposti a una tensione fisicamente quanto emotivamente logorante. Venivano i brividi a sentire i frammenti del *Quatuor pour la fin du temps* o del *Volksweisen für Geige und Akkordeon*, composto a Terezin,

reagire da una parte con la materia omerica dall'altra con le vicende sudamericane, creando un cortocircuito spazio-temporale che globalizzava l'emozione.

Talvolta, alla fine dello spettacolo, il pubblico continuava ad applaudire aspettando l'uscita anche dei musicisti, senza rendersi conto che erano stati gli stessi attori a suonare. Quegli attori che ora, esausti, si chinavano a ringraziare, visibilmente scossi, per poi lasciarsi cadere da qualche parte – nell'*altra* parte del teatro, la più intima e svuotata – a ritrovarsi, a *riprendersi*, prima del lungo smontaggio dell'impianto scenico, del lavaggio della vernice sanguigna dal fondale bianco, dai corpi, dai volti.

*L'Iliade* del Teatro de los Andes è stata un grande dono, un *sacrificio* sull'altare dell'arte che ci è stato offerto senza che facessimo nulla per meritarlo. Chi lo ha ricevuto ne custodisce senz'altro l'impressione profonda. Perché davvero questi attori hanno fatto ogni sera, trasfigurandosi sotto i nostri occhi, *dono di sé*. Hanno suscitato terrore e pietà lasciandosene attraversare. Hanno accolto la nostra catarsi nel loro tormento. «Ma io non credo che sia giusto dare così tanto», confiderà Gonzalo Callejas, stravolto e travolgente Achille, alla fine della logorante tournée europea, di fronte a una videocamera che ne scruta, inesorabile, il turbamento.

Il film di Reinhard Manz è importante ed esemplare per questo. Importante perché finalmente mette a disposizione degli appassionati e degli studiosi un tassello insostituibile della scena contemporanea. Esemplare perché non insegue ciò che in ogni caso sarebbe stato impossibile fermare, lo spettacolo teatrale, per sua natura irriducibile alla traccia video, ma ne documenta, con la passione del testimone e la precisione del filmmaker, il percorso materiale di allestimento e montaggio, le fasi preparatorie, le ricerche, le domande, le esitazioni. Così le scene tratte dallo spettacolo, durante le prove e poi al debutto in teatro, sono inserite nel contesto nel quale l'opera è nata e mostrano il modo di lavorare del regista e degli attori-artigiani, la dedizione indefessa a un progetto artistico comune, le fasi propedeutiche alla scrittura scenica, le competenze all'opera.

Possiamo veder costruire un tamburo, sbirciare gli esercizi fisici di Alice, seguire Teresa che cerca musiche popolari a Radio Aclo, la radio *quechua* di Sucre, e intanto racconta alla *dj* la storia di Omero. Possiamo entrare nel laboratorio di Gonzalo mentre sta preparando i manichini che nello spettacolo doppiano gli attori-guerrieri, per sgravarli della violenza esterna e lasciarli concentrati sulla forza interiore, ma anche per dare corpo sulla scena, accanto a quello dei carnefici, allo sguardo di chi, nel ricordo, conserva integri quei corpi. Possiamo ascoltare Lucas, maestro di suoni e silenzi, che spiega gli studi sulla voce, le sue ibride fonti sonore che riversano nella particolare emissione *aymara* (in cui il fiato sembra sempre arrivare prima della voce) le tecniche apprese nei viaggi e negli scambi con altri esecutori, il canto *a tenore* sardo, i mantra dei monaci buddisti (chi lo ha sentito, ragazzino dal volto antico, modulare nella prima tournée perfino lo *jodel* tirolese conosce la sua malleabilità timbrica). E se qui Manz ci sbalza all'esterno, montando nitide e struggenti immagini girate per strada – una *chola* con trecce e cappello che guida i suoi asini – o lungo un fiume – donne che lavano i panni, bambini che giocano nella stessa acqua – il passaggio appare del tutto naturale. Perché la strada è quella che passa davanti al teatro e il fiume è quello che si deve guardare, a piedi o con la jeep, per salire alla *hacienda*. Ma soprattutto perché tutto questo ha nutrito *L'Iliade* del Teatro de los Andes in profondità, ne è stato la ragione più che sufficiente: la necessità. Lo spettacolo nasce da una ferita non rimarginata: la violenza della dittatura argentina, la tragedia dei *desaparecidos* che ha segnato la vita di César Brie e di un'intera generazione in America Latina, ma trova nella condizione boliviana, nella sua storia contorta e nelle sue estreme contraddizioni, le forme in cui plasmare la grande interrogazione sulla forza e sulla compassione ricavata dal poema omerico. Ed è interessante vedere come il testo, riletto attraverso lo sguardo di Simone Weil, venga progressivamente assimilato dagli attori con strategie di metabolizzazione rispondenti alle differenti sensibilità e provenienze culturali. Il film ha il pregio di aver colto questa dimensione aurorale dell'opera nelle relazioni umane e nella natura stessa dei luoghi che

l'hanno ospitata. Prima ancora del pensiero del teatro, la sua capacità di comprendere ed esprimere in termini universali, qui emerge la sua dirompente creatività, la sua operatività immediata, vitale. L'istinto più che l'intelligenza, nei termini di Pessoa: «L'intelligenza, avendo per fondamento la coscienza, ha per scopo la conoscenza o comprensione, che è ciò con cui la coscienza si definisce; l'istinto, avendo per fondamento la vita, ha per scopo l'azione, che è ciò in cui la vita si manifesta. L'intelligenza, perciò, ha in sé, come la coscienza, una natura passiva e ricettiva; avendo per scopo l'azione, l'istinto ha in sé natura attiva e creativa»<sup>2</sup>.

Come pensare altrimenti a un azzardo tanto grande, se non appunto gettando il cuore oltre l'ostacolo? E come illudersi che l'atleta di quel cuore – attore generoso, corpo glorioso – possa superare se stesso senza voltarsi a guardare ciò che non è più? Davvero pericoloso il gesto di questo interprete lungo la «debole corda tesa tra l'io dell'artista e il Grande Racconto»<sup>3</sup>.

Anche in questo senso, Manz è stato lungimirante. Non solo ha seguito gli esiti italiani dell'opera, ma anche il rimbalzo in Bolivia – dell'opera e dei suoi artefici – dopo l'avventura europea, raccogliendo sconcerto e dubbi, valutazioni e sguardi mutati. E in quegli sguardi la distanza da una realtà di brutale ricchezza escludente – la nostra – e il desiderio di ritrarsi ancora di più per fare i conti con la propria condizione esistenziale. «Per qualcuno di noi – dirà César – non era soltanto una rappresentazione, ma significava misurarsi con la propria storia, con la storia dei padri, scavare dentro di sé, fare i conti con le proprie repressioni, con la verità di una storia che per noi non è ancora chiusa».

Prospettive incrociate di un'esperienza che ha toccato le radici della tragedia dell'Occidente. In senso politico e artistico insieme: la tragedia del paradigma occidentale che rischia di trascinare il mondo intero nel suo marcescente tramonto.

<sup>2</sup> F. Pessoa, *Pagine di estetica. Il gioco delle facoltà critiche in arte e in letteratura*, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 169-170.

<sup>3</sup> Dal programma di sala.

In Bolivia Omero è risuonato nella sofferenza e nel conflitto, nelle forme vive della loro espressione collettiva. Forme pulsanti, equivalenze universali. Le danze, per esempio: un anno di lavoro con gli attori incalzati da Bernardo Rosado Ramos ad assorbire i passi del *tinku*, nel cui ritmo sincopato e ossessivo sono resi duelli e battaglie, o quelli della *morenada*, la danza della minoranza nera deportata nelle miniere, che scandiscono la processione dei morti – ma innestati sulla melodia di un *sirtaki* greco. Scambi, specchi, commistioni. Pensare l'antico interrogandosi sul presente. Troia come Grosnj, Buenos Aires, Baghdad. Figure grottesche della miseria umana e della brutalità del potere che ritornano in ogni epoca, in ogni parte del mondo. Achille e Agamennone svuotati e manovrati dalla divina indifferenza alla vita offesa. Dolone e Licaone straziati dalla banalità del male. Le donne straziate due volte, la loro domanda senza risposta: «E quando cominció quello che ora succede, e come, e chi ne ha la colpa?». Le chere come le donne in nero in Israele, come le madri di Plaza de Mayo. Rodolfo Walsh, scrittore e giornalista argentino assassinato nel 1976 dai militari di Videla. Marcelo Quiroga Santa Cruz, scrittore e politico boliviano massacrato nel golpe di García Mesa nel 1980. Le migliaia di *desaparecidos* senza sepoltura, come Ettore. La memoria dei loro cari senza pace, come Priamo.

Naturalmente Omero non ha bisogno di tutto questo, per quanto molti di noi abbiano scoperto proprio grazie alla compromessa e spuria *Iliade* del Teatro de los Andes la bellezza di quei versi masticati contro voglia tra i banchi di scuola. Omero fa benissimo a meno delle nostre posticce attualizzazioni. Ma è Brie ad averne bisogno, siamo noi a sentirne oscuramente la voce quando ci manca il fiato per dire l'orrore e la bellezza. Dove le nostre parole non arrivano, comincia la poesia. Per questo leggiamo i poeti. Per questo ricordiamo l'*Iliade*. Come la donna che ne incise i primi versi sul muro di una cella della Risiera di San Sabba, il campo di sterminio nazista a Trieste – «Cantami o diva, del Pelide Achille/ l'ira funesta...» – e poi continuò con i nomi dei propri cari scomparsi, le loro date di nascita, prima di essere deportata in Germania.

#### NOTE PER UN'*ILLIADE*

Sfoglio a casa di Carlo De Poi, nel 1996, a Vittorio Veneto, Italia, l'*Iliade* lasciata sul comodino da sua figlia maggiore che studia Lettere all'Università.

Shock fulminante.

Violenza descritta senza mezze tinte. Priamo che cerca il corpo del figlio mi ricorda le migliaia di persone che cercano i loro familiari *desaparecidos* nel nostro continente sudamericano.

Nel '98, per quattro mesi, con i miei attori e diciotto allievi di un nostro laboratorio facciamo studi sull'*Iliade*. Stimolante. Sorge immediatamente il problema di ri-tradurre e adattare ad un linguaggio contemporaneo il testo omerico. Catturano la mia attenzione alcuni personaggi minori: Briseide, la schiava di Achille, Licaone, l'adolescente assassinato sulle rive dello Scamandro, e Dolone, la spia troiana. Mi inquietano, mi perseguitano, li sento *presenti* nell'opera ma non so perché.

Scrivo il testo seguendo due traduzioni italiane e diverse spagnole. Una buona parte viene fuori in versi alessandrini. Altre in prosa, altre ancora in versi irregolari. Gli alessandrini danno un bel ritmo alla dizione degli attori e creano in loro una sana difficoltà. Devono imparare a parlare in versi.

Altre fonti: Martine Tridde mi spedisce da Parigi *Il poema della forza* di Simone Weil, scritto nel 1938. Straordinario. Di questo testo

mi aveva parlato con calore Antonio Attisani, nella sua casa di Venezia. Nel saggio, la Weil cita frammenti della storia di Briseide e di Licaone. Sento empatia con le sue riflessioni. Più tardi si aggiungono letture da Vernant, Graves, Havelock e altri studiosi: analisi storiche, mitologiche, sociologiche, filosofiche, psicologiche.

Loreto, Italia, spaventoso luogo di mercificazione dell'anima cattolica – dove andiamo a rappresentare un nostro spettacolo – si illumina all'improvviso grazie a una mostra su Madre Teresa di Calcutta (personaggio che mai prima aveva suscitato il mio interesse). Quelle immagini e quei testi mi commuovono profondamente. Poi, il libro di Pippo del Bono sul suo lavoro fa luce dentro di me sul concetto buddhista di compassione, che mi sembra molto vicino a quello di Madre Teresa. Mi diventa chiaro che le polarità del lavoro sono la violenza, l'esercizio della forza da un lato, e l'esercizio dell'amore e della compassione dall'altro. Nietzsche non sarebbe d'accordo. È di nuovo Simone Weil a rischiarare l'orizzonte: tutte le forme dell'amore sono presenti nel poema. Farle affiorare. Che siano il contrappunto alla violenza.

Per mesi mi dedico alla riduzione del poema. Lo riscrivo letteralmente. Dalle 500 pagine del testo originale ricavo una versione di 70 pagine. La stesura finale ne avrà appena 25. Mi sono chiesto se debba o no raccontare la storia. Devo adattare l'*Iliade* in chiave contemporanea? I testi nuovi hanno la forza del linguaggio che ci è familiare. Quelli antichi hanno un respiro poetico inaudito. Conservare quel respiro poetico in una versione più secca e moderna. Sarò capace? Sarà possibile?

Mentre io scrivo, i miei compagni creano immagini e lavorano sui personaggi essenziali: Ettore, Andromaca, Cassandra, Briseide, Ecuba, Agamennone, Achille, Dolone, Licaone, Polidoro, Ulisse, Era, Atena, Afrodite. Data la mia età, mi toccano Zeus e Priamo. Non voglio recitare, ma non è possibile trovare un altro che li faccia. Mi rassegnò.

I personaggi femminili non sono quasi sviluppati nel poema. Approfondisco quello di Cassandra basandomi sul romanzo di Christa Wolf, sulle *Premesse* che scrive dopo e sull'*Agamennone* di Eschilo. Briseide prende definitivamente corpo alla luce di una riflessione della Weil sul diritto al pianto degli schiavi.

Ecuba si leva sui frammenti dell'omonimo dramma di Euripide e sulla versione del suo destino che Ovidio ci ha lasciato nelle *Metamorfosi*. Polidoro, che nell'*Iliade* è un adolescente trafitto da una lancia mentre fugge, resterà il bambino che Euripide ha consegnato alla tragedia *Ecuba*.

Riduciamo all'essenziale i personaggi maschili. Elimino i due Aiace, Menelao, Diomede, Nestore, Paride, Idomeneo e centinaia d'altri. Elena è condannata all'ostracismo. Non vogliamo dare a lei la colpa della guerra.

Dolone, la spia sgozzata da Ulisse, mi si presenta in una scena di interrogatorio ed esecuzione senza processo. Mi ricorda la fine di un prigioniero nel campo di concentramento di La Perla, Córdoba, Argentina, il quale, per evitare la tortura, collaborò, tradì e consegnò persone, accusò innocenti, e finì per trasformarsi in aguzzino dei suoi stessi compagni di prigionia. Quando lo legarono e lo condussero al camion che portava i prigionieri alla fucilazione, piangeva e urlava: «Ma io ho collaborato, ho collaborato...».

Riduco le battaglie al minimo. Le sintetizzo. La morte di un personaggio si mescola al grido di trionfo di un altro. Cambio i nomi. La fedeltà filologica non m'importa.

Interrogativi da quel tempo: sento lontani i personaggi classici per quel loro parlare come se fossero presi dal destino, senza mostrarne le conseguenze devastanti nella loro anima. Mi commuove e mi avvicina a loro l'inesorabilità con la quale quei destini si compiono. Mi dà fastidio che quei destini si realizzino attraverso grandi imprese. Sento che oggi abbiamo bisogno di dettagli, non di una tela così grossa. Giuro che non dimenticherò questa sensazione nel momen-

to di raccontare la loro storia. Li sento vicini nello sguardo realista, disilluso e doloroso.

Li sento lontani perché non pensano mai alla possibilità di cambiare il proprio destino (tranne Cassandra). Li sento vicini nella loro impotenza a cambiarlo.

La patria: per i Troiani sono le donne, i figli, le terre, le loro stesse vite. Per i Greci la patria è il bottino, il saccheggio, la malinconia, la nostalgia. La forza li avvicina, l'etica li allontana.

I Greci abbandonano colture, paesi, donne, famiglie per conquistare oro e schiavi. I Troiani difendono quello che i Greci abbandonano. Gli uni e gli altri sono crudeli, spietati. La forza equipara le azioni ma non le livella. In una civiltà basata sulla rapina, è circostanziale che siano i Troiani a venire aggrediti e i Greci gli aggressori.

Tutti, in tempi di guerra, siamo potenziali vittime e potenziali assassini. La forza ci interroga. Come rispondere? La terza risposta al desiderio di pace, dopo la difesa e la sconfitta, è quella più comune: l'esodo, la fuga (Enea?). Fu la mia risposta di fronte alla violenza in Argentina.

Tentazione perniciosa: la guerra di Troia adattata all'America Latina degli anni Settanta. Dura soltanto una notte, per fortuna.

Per più di un anno abbiamo lavorato su danze boliviane. Decidiamo di usarle come base per diverse scene. Mescolandole, trasformandole in battaglie, contaminando passi e ritmi diversi. No al folklore né alla conservazione ad ogni costo. Forme necessarie. Ispirazioni.

*L'Iliade* e la Bolivia: leggo i miti andini di Huarochirí e cerco relazioni. L'idea di creare un'Iliade andina a partire dalla sovrapposizione di storie e miti greci e andini è seducente. Ma le differenze sono gigantesche. Huarochirí sarà il punto di partenza di un'altra storia, che non è questa. Non voglio nemmeno identificare i Troiani con le vittime e i Greci con i carnefici. Quale rapporto stabilire tra la Bolivia e il mondo greco? Lascio che siano le forme a definire la risposta. Le danze, le musiche, l'immaginario dei miei compagni. I Boliviani

devono poter dire: i Greci siamo anche noi. È la contaminazione. Alice, attrice brasiliana del gruppo, conosce il *Baratba Natyam*, danza indiana; introduce Atena in scena ballando al ritmo di una *chacarera* (danza boliviana). Ma i passi non sono solo quelli della *chacarera*. Le danze di guerra della zona di Macha accompagnano l'ingresso dei guerrieri. Contributi anche da un lungo *workshop* con Sandra Zabeo, ballerina italiana di danza contemporanea. Bernardo Rosado Ramos, ex attore del nostro gruppo e ballerino straordinario, ci insegna le diverse danze boliviane.

La musica: chiedo ai miei compagni che ogni brano sia suonato e cantato da noi. E mi affido alle loro ricchissime sensibilità perché propongano melodie, cori, materiali sonori. Mi sorprenderanno (come sempre) e proporranno soluzioni di gran lunga migliori di quelle che sarebbero venute in mente a me.

Altre domande: in quali forme il presente si introduce nell'*Iliade* e l'*Iliade* diventa presente?

Cerco che ogni scena abbia per me un sottotitolo segreto. Cosa è questo oggi? Come guardare l'oggi dall'ieri?

Le morti di Licaone e di Dolone: l'assassinio degli innocenti e degli inermi.

Astianatte: il figlio di Ettore gettato da una torre. Vorrei un pupazzo di un bambino che sparge lacrime. (Non lo faremo).

Oltre al testo, fuori dal testo, costruiamo immagini a partire da domande: quali sono le forme della pietà, dell'amore, della compassione, della crudeltà, della furia, della vessazione? Ne risultano visioni molto diverse. I miei compagni creano centinaia di immagini, di metafore, di azioni violente. Useremo il due per cento di tutto quel materiale.

Nell'*Iliade* la brutalità della forza è descritta senza veli: teste che rotolano, viscere sparpagliate, cervelli schizzati, lingue mozzate, corpi martoriati, sangue ovunque. Capisco che dovrò creare un