

Altre
visioni

112

Roberta Carreri

Tracce
Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret

a cura di Francesca Romana Rietti

*fotografie di Orme sulla neve di
Guendalina Ravazzoni*

*prefazione di
Eugenio Barba*

*postfazione di
Nando Tavian*

© per le fotografie di *Orme sulla neve*, 2007, Guendalina Ravazzoni

prima edizione

© Il principe costante Edizioni 2007

Tutti i diritti riservati

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2013

via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)

Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700

internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it

e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-364-9


Titivillus

Ringraziamenti

Grazie al Teatro Tascabile di Bergamo per avere messo a disposizione lo spazio teatrale in cui è stata realizzata la documentazione fotografica della mia dimostrazione di lavoro *Orme sulla neve*. Grazie a Eugenio Barba, Teresa Cancellieri, Sosi Enzi, Raúl Iaiza, Tina Nielsen, Mirella Schino, Nando Taviani e Torgeir Wethal per aver letto le mie pagine e avermi aiutata con le loro opinioni e i loro consigli. Grazie a Claudio Coloberti, Ana Sofia Monsalve e Rina Skeel per la collaborazione nella digitalizzazione dei materiali fotografici. Grazie a Guendalina Ravazzoni per la preziosa documentazione fotografica di *Orme sulla neve*. Grazie a Fiora Bemporad, Tony D'Urso, Torben Huss, Jan Rűsz, Luca Ruzza, Saul Shapiro, Rina Skeel e Torgeir Wethal per avere gentilmente concesso di usare le loro fotografie. Grazie a Francesca Romana Rietti, mia compagna di viaggio. E infine grazie a Vanessa Chizzini e Valeria Ravera per avermi spronata a scrivere questo libro.

Indice

p. 9	Prefazione in forma di lettera <i>di Eugenio Barba</i>
	TRACCE
13	Introduzione
16	Milano e alcune date
24	Holstebro e Carpignano Salentino
30	La tradizione della trasmissione dell'esperienza
36	Esercizi e principi
40	Lo <i>slow motion</i>
44	La composizione
50	L'introversione e l'estroversione
55	La Danimarca
59	Geronimo e il teatro di strada
67	Fonti di ispirazione
72	Dialogo con la stanchezza
75	La segmentazione
83	Essere decisi
85	Il pensiero in azione
94	Le improvvisazioni
99	L'improvvisazione individuale
105	Comporre un personaggio
110	Piccola digressione nel privato
116	Marmo
120	L'incontro con i maestri asiatici
129	<i>Judith</i>
136	L'annotazione delle improvvisazioni

- p. 145 La voce nel training e negli spettacoli
154 *Sale*
164 La nostra vita cronica
178 Metamorfosi
183 Foto di scena: una galleria di personaggi

APPENDICE

- 203 La danza delle intenzioni
231 Una memoria non solo e non tutta per sé
Nota metodologica di Francesca Romana Rietti
235 Passi indietro
Postfazione di Nando Tavian
250 Photocredits

A chi mi ha amata

PREFAZIONE IN FORMA DI LETTERA
di Eugenio Barba

Holstebro, 23 ottobre 2006

Cara Roberta,

viviamo rinchiusi in cieli di parole, di idee, di storie e convenzioni. Sotto questi cieli galleggia un'isola che chiamiamo teatro. La possiamo abitare come un rifugio o come un luogo per alzarci sulla punta dei piedi per lacerare qua e là i veli di quei cieli, nella speranza di intravedere il punto di contatto fra i due mondi in cui ci teniamo in equilibrio: il mondo delle illusioni che ci aiutano a vivere, e l'altro della realtà, che per alcuni di noi è insopportabile da guardare a lungo.

Se sapessi disegnare, per il tuo libro non avrei scritto niente e t'avrei mandato un disegno con questi cieli, e dentro il nostro teatro, e tu dentro il nostro teatro. Mondi dentro mondi, con la doppia voglia di proteggersi in essi e di lacerarli.

Molti anni fa ti sei presentata sulla battigia del nostro teatro come una piccola Venerdì approdata sull'isola di Robinson. Non ricordo se spiegasti le tue vere ragioni, che cosa veramente sfuggissi e che cosa inseguissi. Mi posi soltanto una domanda pratica: eravamo in grado di farti posto e di occuparci di te? Potevamo farlo. In maniera più o meno diretta ti posi una domanda altrettanto pratica: eri disposta a rimanere? Eri disposta. Così mi dissi: Vedremo se regge. Nel nostro teatro nessuno recluta, nessuno è reclutato. Si prova. Poi, a forza di provare, qualcosa si salda nel rapporto fino a dare la certezza – non si sa mai se vera o illusoria – di un legame indissolubile.

Per mesi e per anni sei stata una Venerdì a cui si doveva insegnare tutto: come muoverti, come far sentire la tua voce, come modellare la tua presenza. La chiamiamo «tecnica». Ma sappiamo bene che è un modo per

cambiare concretamente la propria vita, mostrando con i fatti la propria insofferenza e la propria inespressa speranza. Con gli strumenti del mestiere e senza tante parole.

Ora, invece di guardarti fisicamente al lavoro, sfoglio le pagine del tuo libro e leggo le tue parole.

Sono sicuro che ti sei resa conto, con il passare degli anni, della mia ferezza nel vederti diventare indipendente, un'attrice capace di inventarsi la propria strada, un'allieva che diventa maestra. Mi riempio di orgoglio il momento in cui non debbo insegnare più nulla, e possiamo lavorare assieme per costruire qualcosa che nessuno dei due conosce in anticipo e sarà un nuovo spettacolo. Quest'orgoglio, penso, te lo puoi facilmente immaginare, anche quando io non te ne mostro i segni.

Credo che invece non ti sia facile immaginare l'orgoglio che provo di fronte al tuo libro. Lo provo, intimamente, ogni volta che uno di voi, attrici e attori dell'Odin Teatret, scrivete e pubblicate. Di fronte al tuo libro mi dico: non solo hai conquistato l'indipendenza come attrice, ma l'hai conquistata anche sul piano del mestiere intellettuale. Sugli attori scrivono quasi sempre gli altri: di loro scrivono gli spettatori-critici, gli storici, gli intellettuali di professione; a loro nome parlano spesso i registi.

Quando voi attori riuscite a impadronirvi della vostra parola, del vostro modo di formulare, raccontare, trasmettere e ricordare, la nostra isola diventa non solo più varia e preziosa, ma anche più giusta.

È bello veder sbocciare questi fiori di carta, dove una parte essenziale della nostra vita trova parole sempre diverse, a seconda delle persone che hanno avuto la capacità di comporle, una correzione dopo l'altra. Hai faticato sulla carta, come fatichi nella sala in cui ti alleni, costruisci materiali, provi spettacoli nuovi e altri ripetuti per anni. Dopo tanto tempo e tante esperienze, trovare il necessario disegno di un movimento ti riesce non facile, ma familiare. Non deve esser stato facile, invece, trovare la parola giusta, che non ti sembrasse importuna e traditrice, che non banalizzasse e disseccasse la passione e la tacita conoscenza. Le parole cancellate, ne sono sicuro, sono state molte più di quelle rimaste per iscritto. Più volte ti sarai detta: non ne vale la pena, adesso smetto. Anche questa volta non ti sei data per vinta.

I cieli diventeranno bui. Prevarranno le chiacchiere e l'oblio tra memorie distorte e storie amputate. Nessuno può prevedere se le tue parole oggi fresche di stampa riusciranno a trasmettere un poco della loro verità. Questo però non ti inquieti. Quel che andava fatto, l'hai fatto. Il resto non t'appartiene.

INTRODUZIONE

«La tecnica è come una scala di ferro, fredda, dura ma necessaria. Quando nevicava la scala diventa bianca, soffice, e scintillante. Negli spettacoli, lo spettatore dovrebbe vedere la neve, non la scala», mi disse una volta Ingemar Lindh¹.

Per questo ho chiamato la dimostrazione di lavoro da me creata nel 1988 *Orme sulla neve*.

Le *orme* sono le indicazioni tecniche (un percorso nel training che chi vuole può seguire), la neve è la mia presenza scenica nella situazione in cui le espongo.

Nel 2005 Vanessa Chizzini e Valeria Ravera della casa editrice Il principe costante mi invitarono a tradurre *Orme sulla neve* (che avevano visto un anno prima al Teatro della Madrugada di Milano) in un testo scritto che avrebbero voluto pubblicare, corredato da fotografie.

In *Orme sulla neve* narro la mia biografia artistica, dal 1974 al 1987, seguendo il filo cronologico dello sviluppo del mio training e la creazione di alcuni personaggi. È una storia che racconto per punti salienti, illustrandola con esempi pratici. La mia dimostrazione dura solo due ore, ma qui, sulla carta, posso arricchirla con nuovi dettagli, esempi, episodi e aggiornarla così fino al 2007.

¹ Attore, regista, pedagogo e mimo svedese, fondatore nel 1971 dell'Institutet för Scenkost di Storhøgen, Svezia. Allievo, fra il 1966 e il 1968, di Étienne Decroux presso la sua scuola di Boulogne-Billancourt, ha fatto poi parte, dal 1968 al 1970, dell'atelier Studio 2 fondato da Yves Lebreton nel 1968 e ospitato, in maniera del tutto autonoma, dall'Odin Teatret fino al 1973. Lindh è stato, inoltre, uno dei fondatori dell'ISTA e ha partecipato, come pedagogo, alla seconda sessione svoltasi a Volterra nel 1981. Nel 1995 è stato cofondatore del programma di ricerca xHCA (questioning Human Creativity as Acting), istituito presso l'Università di Malta. Ingemar Lindh è morto nel 1997.

Lasciando la *neve* della situazione scenica, le mie orme, trasportate su queste pagine, si sono trasformate in *tracce*.

Nella mia narrazione, a volte, salterò dalla situazione del training a quella della nascita di un personaggio, senza altra giustificazione che la cronologia degli eventi. Altre volte, farò balzi indietro nel tempo. Fatti avvenuti contemporaneamente, lungo percorsi paralleli, una volta trasposti sulla pagina sono obbligati a una progressione lineare che si muove a zigzag nel tempo.

Quando ho scelto di abbandonare la mia vita a Milano per raggiungere l'Odin Teatret, l'ho fatto anche per fuggire l'ambiguità delle parole. Ho preferito confrontarmi con l'azione in silenzio piuttosto che appoggiarmi alla parola in sé, alla parola non seguita da azioni che la incarnano.

Ora, trentatré anni dopo, mi trovo a confrontarmi di nuovo con le parole cercando di tradurre la mia esperienza in segni scritti, misurandomi così con la difficoltà di dover descrivere in modo efficace ciò che ormai so fare molto bene in pratica.

Il teatro è un artigianato e, come tale, non si può imparare dai libri. La tecnica si trasmette attraverso l'esempio pratico. Ma i libri possono ispirare. So di persone che, interpretando a loro modo degli scritti, hanno costruito un proprio metodo di lavoro.

Come una città medievale, l'Odin Teatret si è sviluppato, per oltre quarant'anni, in diverse direzioni, rispondendo alle necessità del momento. Ci sono perciò molti aspetti che non verranno esplorati nelle pagine che seguono: la storia dell'Odin Teatret nel contesto storico in cui si è sviluppata, la sua struttura economica, la descrizione degli spettacoli, i baratti, le tournée, le Festuger² a Holstebro e tutte le attività sul territorio che ne derivano, i seminari, le Odin Week, la pubblicazione di libri e riviste, la produzione di film e video, la rete di contatti che crea il microcosmo in cui ci muoviamo con le nostre attività.

Non tenterò di ricostruire il metodo, se un metodo c'è, di Eugenio Barba per creare spettacoli. In questo libro non si troveranno i ritratti dei miei compagni.

² In danese, «settimane di festa». A partire dal 1991, ogni tre anni, a Holstebro l'Odin Teatret organizza una Festuge. Per sette giorni (notte comprese) la cittadina è «invasa» da gruppi e artisti locali e stranieri che, in stretta collaborazione con le istituzioni culturali locali, vi svolgono spettacoli di teatro e di danza (all'aperto e al chiuso), concerti, baratti, conferenze, esposizioni e «visite» degli artisti a scuole, ospizi per anziani, negozi e sedi della pubblica amministrazione.

La ragione è semplice: il tema di *Tracce* è il training dell'attore come l'ho vissuto e la sua influenza sulla creazione dei personaggi per gli spettacoli.

Ho accettato la proposta di scrivere questo libro per permettere alla mia esperienza di ispirare, anche in futuro, altre persone attratte da questo modo di vivere il teatro e, forse, di far sentire meno sole alcune che già lo fanno.

Questo scritto è un altro passo in quella tradizione della trasmissione dell'esperienza che ha caratterizzato la storia dell'Odin Teatret dai suoi inizi a oggi e della quale le dimostrazioni di lavoro sono un punto chiave.

MILANO E ALCUNE DATE

A Milano, nel 1944, Fausto Carreri e Ada Papotti si incontrarono sul tram 23 che, ancora oggi, da Città Studi va fino a piazza Fontana. Arrivati entrambi dalla campagna mantovana prima dello scoppio della guerra, abitavano con le loro famiglie nello stesso quartiere. Nel 1946 si sposarono e il 29 giugno 1953, dopo sette anni di matrimonio, nacqui io, Roberta Barbara Carreri.

Mio padre era un operaio specializzato dell'Alfa Romeo, mia madre una casalinga.

A casa si parlava solo dialetto mantovano.

Quando cominciai la scuola, mia madre andò ad aiutare alcuni parenti che avevano un negozio. I pomeriggi li passavo in strada, giocando con altri bambini.

La scuola elementare Leonardo da Vinci, nella piazza omonima, aveva una piscina sotterranea dove facevamo lezioni di nuoto. Già dalla terza elementare ci veniva offerta la possibilità di prendere lezioni di inglese dopo l'orario scolastico. La maestra era di madre lingua e insisteva nel farci pronunciare correttamente le *th* e le *t* in inglese. Il sogno di mio padre era che, da grande, diventassi hostess di volo, parlassi tante lingue, viaggiassi e vedessi il mondo. Il mio, invece, era diventare ballerina.

Ricevetti in regalo un paio di scarpette da ballo di seta rossa, con le quali zampettavo in equilibrio sulle punte dei piedi per tutto l'appartamento. Fantasticavo di essere ammessa alla scuola di danza della Scala. Mi avevano detto che anche le bambine povere ci potevano entrare: Carla Fracci era figlia di un tranviere.

Mio padre, nel frattempo, era diventato caporeparto.

Nelle fotografie di quei tempi mi vedo magra come uno stecco, con i pantaloncini e i capelli cortissimi. Il mio soprannome era Biafra.

Ero di salute cagionevole, anemica e linfatica. Tutte le primavere il medico di famiglia mi prescriveva una cura di vitamina B.

Ogni anno, ad agosto, era d'obbligo il mare. Le ferie al mare, in camere in affitto con uso cucina, erano la conquista di mia madre che faceva risparmi continui sul magro stipendio.

Durante gli altri due mesi delle vacanze scolastiche, venivo mandata dai nostri parenti nella campagna mantovana. La mattina mi facevano mangiare quaglie arrosto e bere un rosso d'uovo crudo in un dito di China Martini. A cinque anni mi regalarono il mio primo *ronchinin*¹ personale con il quale potevo partecipare alla vendemmia.

Avevo undici anni quando mio padre si ammalò di tubercolosi e passò un anno in sanatorio.

Per arrotondare il salario ridotto di mio padre, mia madre affittò la mia stanza a uno studente di ingegneria e io andai a dormire in camera con lei.

Al rientro dal sanatorio, l'Alfa Romeo offrì un corso di specializzazione a mio padre, che fu poi trasferito in un ufficio e divenne così impiegato. Dopo la malattia, i cinque piani a piedi gli facevano venire l'affanno, perciò traslocammo in una casa con l'ascensore, ma con una stanza in meno (la mia), sempre a Città Studi.

Alla fine delle scuole medie mi fu consigliato il liceo artistico o una scuola professionale di grafica pubblicitaria. Sceglimmo la seconda, perché mi avrebbe dato la possibilità di andare a lavorare il prima possibile.

Fu così che approdai all'Istituto professionale femminile di stato Caterina da Siena, dove ebbi la fortuna di avere Renzo Vescovi² come professore di italiano e storia e maestro di vita. In classe ci inculcava l'amore per Manzoni, ci faceva discutere gli articoli dell'«Espresso», ci faceva scoprire il teatro di Molière e leggere Heidegger, Kant, Sartre, Camus. Ci insegnava ad assumerci la responsabilità delle nostre scelte, dandoci sempre del lei.

Nel 1968 le lotte studentesche coinvolsero anche il nostro istituto, fre-

¹ In dialetto mantovano, termine che indica la piccola falce con cui si separa il grappolo dalla vite.

² Regista e fondatore, nel 1973, del Teatro Tascabile di Bergamo – Accademia delle forme sceniche. Nel 1977 il Teatro Tascabile di Bergamo inizia un lavoro di ricerca sulle tecniche del teatro di strada divenendone, col tempo, uno dei maggiori specialisti in Europa. Allo stesso anno risale anche l'incontro con la maestra indiana di danza Odissi Aloka Panikar, che si rivelerà di capitale importanza nella storia del gruppo. Da allora, dopo aver fondato l'Istituto di cultura scenica orientale (IXO), gli attori del Tascabile hanno iniziato un lungo processo di apprendistato di danze indiane (in particolare Odissi e Kathakali) con frequenti soggiorni di studio in India, sotto la guida di diversi maestri. Renzo Vescovi è morto nel 2005.