



ODIN TEATRET

**Le grandi città  
sotto la luna**



# ODIN TEATRET

## Le grandi città sotto la luna

*Dedicado a Jens Bjerneboe*

Uno spettacolo dell'Odin Teatret nello spirito di Bertolt Brecht. La luna osserva le grandi città che ardono sotto di lei, dalle metropoli europee a quelle dell'Asia Minore; da Hiroshima a Halle; dalla Cina imperiale all'Alabama. La voce della luna è beffarda, attonita, indifferente. La sua compassione ignora malinconia e consolazione.

*Attori:*

Luis Alonso  
Kai Bredholt  
Roberta Carreri  
Jan Ferslev  
Elena Floris  
Donald Kitt  
Tage Larsen  
Carolina Pizarro  
Iben Nagel Rasmussen  
Julia Varley

*Regia:*

Eugenio Barba

*Testi:* Jens Bjerneboe, Bertolt Brecht, Li Po e Ezra Pound.

*Musica:* Hanns Eisler, Kurt Weill, Frans Winther e canti popolari.

*Luci:* Fausto Pro.

**Odin Teatret:** Luis Alonso, Søs Banke, Eugenio Barba, Kai Bredholt, Roberta Carreri, Claudio Coloberti, Simone Dragone, Jan Ferslev, Elena Floris, Lene Højmark, Nathalie Jabalé, Per Kap Bech Jensen, Donald Kitt, Søren Kjems, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Barbara Manighetti, Carolina Pizarro, Fausto Pro, Iben Nagel Rasmussen, Francesca Romana Rietti, Anne Savage, Pushparajah Sinnathamby, Rina Skeel, Ulrik Skeel, Peter Stenz Egestad, Nando Tavian, Julia Varley, Frans Winther.

Eugenio Barba

## L'imprudenza del teatro

*Le grandi città sotto la luna* è nato per caso, da un baratto del nostro teatro con un gruppo di pazienti di un ospedale psichiatrico a Bielefeld in Germania nel 2000. Pensavamo di presentarlo solo una volta. È diventato, invece, parte del nostro repertorio. Lo spettacolo descrive pacatamente scene di esilio, di stragi e soprusi della Storia del nostro tempo accompagnate da canti di poeti a noi cari: Bertolt Brecht, Jens Bjørneboe, Ezra Pound, Li Po.

Non ho mai creduto che il teatro possa fare a meno d'essere politico. Per l'Odin questo non vuol dire *parlare* di politica, ma *avere* una politica, una visione del mondo come è, e di come invece lo vorremmo. Due mondi. E fra loro una grande distanza che immagino come un deserto nel quale fioriscono i teschi e le ossa che la Storia vi ha lasciato.

Più grande è la distanza fra i due diversi mondi, più essa rischia di degenerare, per ciascuno di noi, in un senso d'impotenza. Col tempo esso si esprime in un'indignazione inerme e finisce col tradire - non i compagni e noi stessi - ma la nostra giovinezza. Avviene nel momento in cui ci diciamo: "Erano tutte chimere. Abbiamo diritto d'esser stanchi".

Possiamo cavalcare chimere tutta la vita senza mai vincere, ma senza essere sconfitti. La posta in gioco, infatti, non è cambiare il mondo, ma vivervi degnamente. Quel che decide, più ancora delle circostanze, è se siamo in grado di usare strumenti appropriati.

Il contravveleno per combattere la tendenza ad accontentarsi ha molti nomi. Userò quello generico di "poesia". È un termine patetico e abusato. Ma ho in mente alcune frasi di Federico Garcia Lorca quando spiegò con parole semplici che cosa fosse la poesia di Neruda - o meglio: che cosa *non* fosse. Disse che a Pablo Neruda mancavano i due elementi dei quali molti "falsi poeti" si sono nutriti: l'odio e la derisione. Poi rappresentò Neruda come uno di quegli artisti che sui palcoscenici o nell'angolo d'una piazza ci incantano con i loro prodigi, e lo ammantò con un simbolo potente. Disse: "Quando Neruda intende colpire e solleva la spada, si ritrova subito una colomba ferita fra le dita".

Era l'ottobre del 1934, all'Università di Madrid. Non passeranno due anni, e Garcia Lorca sarà lui stesso una colomba assassinata.

Professionalmente, mi considero un uomo di teatro d'origine polacca. Non mi riconosco in uno stile o in una scuola polacca. Ma ho imparato il mio mestiere nei primi anni Sessanta in una terra con un regime comunista in cui chi faceva teatro rischiava il conformismo, la codardia oppure - se non la vita - l'ostracismo, l'esilio o la galera. Jerzy Grotowski, Ludwik Flaszen

e tutti coloro che considerai compagni e maestri praticavano un rigoroso pessimismo dell'intelletto e un acceso ottimismo della volontà. Di questo ottimismo faceva parte il lavoro teatrale. Il suo dispendio di energie, perfezionismo, spiritualismo, dedizione senza scopo apparente, e persino ansia metafisica costruiva opere senza false illusioni, materialistiche e dure. Ma erano spettacoli generosi nei confronti degli spettatori, con una ricchezza di forme, spreco, erotismo, sontuosità dei corpi e delle voci: un teatro povero.

In Polonia ho appreso ad agire secondo un'economia politica, non basata sul risparmio e la cautela, ma sull'eccesso delle risorse in un'attività che sfonda i limiti del teatro come genere estetico. Credo profondamente che il teatro può essere usato come una moneta di scambio e come un mezzo per sottolineare la propria diversità.

Tutti gli impegni che ingombrano il calendario del nostro teatro - e a volte sembrano strillarmi contro gli anni della mia età e di quella dei miei compagni - forse sono imprudenti. Io non posso fare a meno di chiamarli "poesia".

Quando Garcia Lorca terminò la sua breve presentazione di Pablo Neruda, si rivolse direttamente ai propri ascoltatori per dir loro: fate attenzione, c'è una luce nascosta nei poeti. Cercate di percepirla per nutrire quel grano di follia che ognuno porta dentro di sé, e senza il quale è imprudente vivere.

Disse proprio così: imprudente ■



Foto: Rina Skeel

Thomas Bredsdorff

## Il cerchio aperto

Osservazioni su *Le grandi città sotto la luna*

Di fronte a noi stanno seduti gli attori, su una fila di sedie che disegna un arco. La loro attenzione è rivolta al collega *all'opera*. E' un piacere elementare vedere gli attori mentre *guardano* gli altri attori. Vederli passare continuamente dal ruolo di attori a quello di spettatori. E' un trucco che rompe l'illusione teatrale: Brecht lo avrebbe apprezzato.

Con i classici è già stato tentato. Ingmar Bergman lo ha usato, a Stoccolma, per una messinscena di *Casa di Bambola*, di Ibsen. E proprio in questi giorni, lo possiamo vedere al Teatro Reale di Copenhagen, usato per il *Riccardo III*.

Questo spettacolo dell'Odin, in cui gli attori sono anche spettatori, parte da tre autori del ventesimo secolo che possiamo considerare dei neo-classici: Bertolt Brecht, Ezra Pound e Jens Bjørneboe. Metterli insieme è una idea di Barba e dell'Odin. Dal loro confronto nasce un vero dialogo. Ma un altro dialogo, un interessante dialogo senza parole, uno scambio reiterato di energie, si sviluppa anche tra l'attore che guarda e quello che agisce.

Sono testi che parlano molto di solitudine, di emarginazione. Gli attori cantano - prima uno solo, poi in coro - una poesia di Bjørneboe: parla di quanto si è soli mentre si viene messi contro un muro e fucilati. Poi evocano, con l'aiuto di Brecht, il profugo che cambia "più spesso paese che scarpe", come dice una poesia famosa, *A coloro che verranno*. Potrebbe esser il titolo dell'intero spettacolo. Ho l'impressione che questi attori stiamo trasmettendo al futuro un messaggio.

"Oh, noi che abbiamo voluto apprestare il terreno alla gentilezza, noi non si poté essere gentili", continuano gli attori, sempre dalla stessa poesia. Nel corso di tutto lo spettacolo alludono ai panorami di guerra della Storia, dalla guerra dei trent'anni alla bomba su Hiroshima, e alle invasioni dell'Iraq e dell'Afganistan. La guerra è crudele. Crea solitudine e brutalità. "Anche l'ira contro l'ingiustizia fa roca la voce", dice Brecht, il principale ispiratore dello spettacolo.

Ma le azioni degli attori ci dicono qualcosa di più del divenire luridi combattendo il luridume. Mostrano un mondo brutale, indubbiamente. Ripugnante, spietato. Eppure la bontà vi trova ancora posto. Uno dei personaggi dello spettacolo è Katrin, la figlia di Madre Coraggio. Viene da un altro spettacolo dell'Odin, *Ceneri di Brecht*. E' muta, e quindi uno degli esseri più isolati che esistano, eppure salva una intera città senza pensare ai

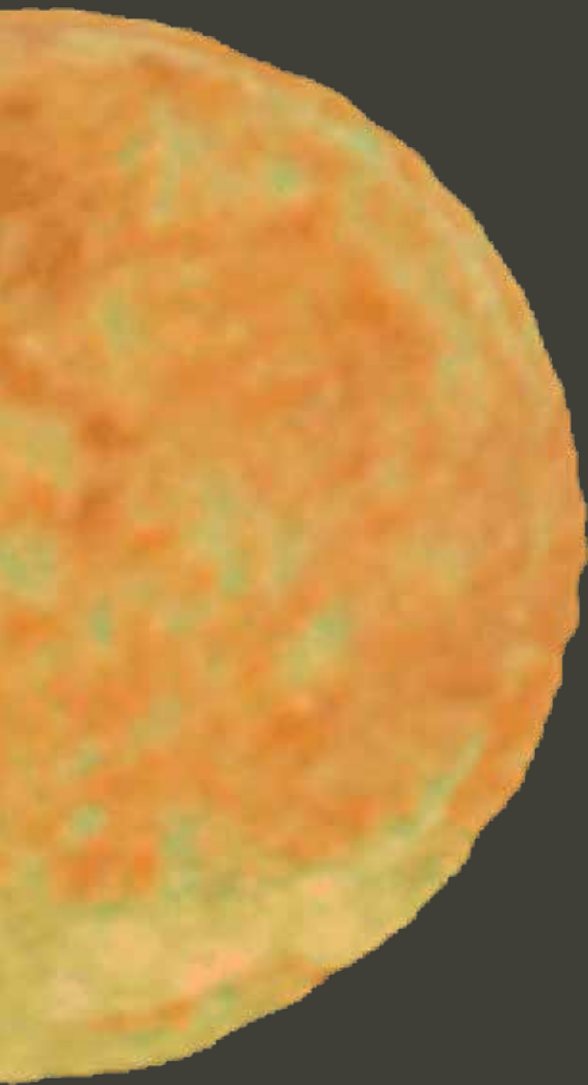


rischi che sta correndo. La solidarietà esiste: ma di rado, e solo tra i deboli. Anche un'altra cosa esiste: la capacità di vedere e di ascoltare. O almeno lo sforzo. Quando questa capacità fiorisce, la solitudine si infrange. E la durezza del viso non domina più.

E' così raro che si guardi e si ascolti veramente. Molte delle scene dello spettacolo ci comunicano l'opposto. Katrin giace sul pavimento, esausta. Un attore spinge brutalmente una boccia di vetro in cui nuota un pesce tra le sue cosce. Un altro sferruzza, indifferente ai maltrattamenti inflitti alla muta. *Ma a volte* gli attori agiscono insieme, e *talvolta* uno di loro segue con attenzione e con empatia l'attrice stesa sul pavimento.

E' questo il modo in cui attirano noi spettatori nell'azione. Anche noi siamo lì, seduti e soli, spesso seguendo il flusso dei nostri pensieri, ognuno seguendo il suo, senza trovare un senso. Ma all'improvviso ci comportiamo come gli attori: seguiamo, ci identifichiamo, intuiamo che nella vita succede come nelle grandi città sotto la luna: "tutti i paesi sono un esilio. Tutto il mondo è un paese", come ci viene detto non con la voce di Brecht, Pound o Bjørneboe, ma con quella dell'Odin.

Le sedie degli attori disegnano un arco. Ma diventa un cerchio se veniamo contattati anche noi, gli spettatori. La parte del cerchio che costituiamo è aperta, e il cerchio si chiude e diventa intero quando noi siamo dentro. Insieme, allora, possiamo comprendere qualcosa sull'outsider, sull'esiliato, sul profugo. E sulla condizione dei muti nel mondo ■



ODIN TEATRET  
NORDISK TEATERLABORATORIUM  
Saerkaerparken 144  
DK-7500 HOLSTEBRO · DANIMARCA  
E-mail: [odin@odinteatret.dk](mailto:odin@odinteatret.dk) · Tel.: +45 97 42 47 77  
[WWW.ODINTEATRET.DK](http://WWW.ODINTEATRET.DK)