

PER TORGEIR WETHAL, ATTORE DOSSIER

Lettere, immagini, interventi di Tage Larsen, Roberta Secchi, Maurizio Buscarino, Piergiorgio Giacchè, Nando Tavian, Eugenio Barba. Il Dossier comprende inoltre: Torgeir Wethal, *Istantanee. Conferenza al Teatro La Madrugada di Milano. 11 ottobre 2002.*

Quello che era Torgeir, nella sua arte, era facile dirlo, bastava guardarlo anche solo per qualche secondo in scena: un grande attore. Ma non solo – era un estremista, e lo era proprio in quanto attore grande. Era un uomo senza paura. La fotografia di Maurizio Buscarino che pubblichiamo in questo Dossier ci regala una testimonianza rara non solo su un suo gesto d'attore, ma sulla concentrazione assoluta degli sguardi che sapeva suscitare, in ogni spettacolo.

Il Dossier si chiude con una conferenza di Torgeir Wethal al Teatro La Madrugada di Milano. La pubblichiamo anche come anticipazione di un libro a cui Torgeir lavorava da diversi anni, con l'aiuto di Raúl Ianza. Uscirà tra breve.

La prima parte del Dossier, quella che comprende lettere, interventi, si chiude con una lettera di Eugenio Barba, che ricorda Torgeir Wethal scrivendo a Vernice Miller, e si apre con un breve intervento di Tage Larsen durante il ricevimento nella sala bianca dell'Odin Teatret che ha seguito il funerale, a Holstebro, il 3 luglio. Il funerale è stato officiato da Tina Nielsen, che oggi è pastore luterano e che molti ricordavano attrice dell'Odin in Kaosmos. Forse la scena più bella di Kaosmos era quella che riuniva insieme Torgeir e la giovane Tina Nielsen. Ora la rivedevamo, bionda e bella nel suo costume nero da pastore, seduta compostamente al fianco della bara, mentre Iben Nagel Rasmussen, attrice dell'Odin dal 1966, e Agnete Strøm, la prima organizzatrice del gruppo, si avvicinavano, tenendosi per mano, per raccontare gli ultimi giorni dell'amico scomparso. Il funerale religioso è stato seguito da una lunga veglia, in teatro, iniziata verso le quattro del pomeriggio, proseguita con la cena e non ancora terminata alle due di notte. Secondo l'abitudine dei paesi nordici, che non manca mai di stupire noi latini, ogni tanto qualcuno si alzava a parlare, a cantare una canzone, a ricordare un dettaglio, un episodio, un momento. E la gente, seduta a tavola, in risposta, si commuoveva, sorrideva, rideva, o beveva. Lo racconto soprattutto per spiegare la scelta di riportare le risate all'interno della trascrizione del breve

discorso di Tage Larsen. Se si omettessero quelle risa, cambierebbe tutto il sapore dell'intervento, e della situazione. Certo: non si può sentire la voce di Tage, la commozione trattenuta, non si può vedere la sua espressione, i suoi occhi. Ma forse tutto questo riesce ad affiorare perfino dalle parole scritte.

Tage Larsen, «*Torgeir's smile*»

Voglio ricordare il sorriso di Torgeir. Mi ha colpito dalla prima volta che l'ho visto.

Ho visto Torgeir nel training, e volevo imitare qualsiasi cosa facesse. Ma il sorriso no. [*Risate*]. Al sorriso ho rinunciato, era troppo perfetto.

Era un sorriso bellissimo. Coraggioso. Era un sorriso da principe, così lo ricordo. Il sorriso partecipe di un saggio. A volte tollerante verso i nostri scherzi.

Pensando al teatro, mi viene in mente la doppia maschera, quella del riso e quella del dramma, che sta nello stemma di tanti teatri. Mi sembra che il sorriso di Torgeir, quel sorriso dolce e saggio, fosse la rappresentazione di uno dei due volti, mentre noi, e siamo stati in tanti, abbiamo cercato di essere l'altro: la contraddizione. [*Risate*].

Lui e io ci siamo divisi molti compiti, quando vivevamo assieme o quando lavoravamo. Facevamo a turno a far restare gli amici in piedi fino a tardi – o meglio, a farne degli abitanti della nostra casa.

In questi ultimi mesi ho guardato al sorriso di Torgeir con interesse nuovo. Non so... È come se avesse deciso di essere felice.

E ora vorrei cercare di imitare e conquistare quel sorriso [*risate*], il suo atteggiamento positivo verso la vita, anche negli ultimi mesi difficili.

Roberta Secchi, *Lettera*

Non so quando ho cominciato ad avere una predilezione per Torgeir come attore dell'Odin Teatret.

Il loro primo spettacolo che vidi fu *Kaosmos*. Lo spettacolo mi trascinò in un vortice in cui le immagini si stagliavano con una chiarezza che tuttora permane se ci penso, le persone in scena sembravano più reali del reale. Quando Torgeir, che indossava un elegante completo grigio, improvvisamente emerse con un tutù bianco, le mani semifacciate da brandelli di tulle bianco, saltellando, afferrando qualcosa nell'aria, mi sentii ferita da tanta insensatezza, dalla crudeltà di questa im-

magine di un uomo di mezza età *messo in ridicolo*. Tuttavia, in Torgeir c'era qualcosa che mi faceva restare al suo fianco come spettatrice, rendendomi partecipe di quel che vedevo, anche se non avevo un settore della testa dove catalogare la sua immagine. Non era un malato di mente e non lo si poteva scambiare per tale. Era il suo modo di fare quel che faceva che toglieva ogni dubbio al riguardo.

Anche il suo ingresso lo ricordo, all'inizio dello spettacolo, grondante acqua dai capelli, con lo sguardo fiammeggiante, mentre ruggiva furiosamente qualcosa in danese o forse in norvegese. Si vedeva che ruggiva contro qualcuno, si vedeva dal suo sguardo, anche se a noi sembrava che nell'aria davanti a lui non ci fosse nessuno.

Ricordo che a un certo punto fui cosciente del fatto che spiccava per la sua invisibilità. Era come se, perennemente, anche quando era nel centro della scena, non volesse farsi notare. Questo faceva sì che il mio sguardo potesse sprofondare in lui, essendone attratto come da un buco nero che non oppone resistenza, anzi.

Quando venne da noi in teatro a lavorare al suo libro con Raúl, vedevo compiere questo atto del «rendersi invisibile» in modo estremamente letterale, fuori dalla scena: attraversava la stanza senza essere visto per poi apparire all'altro ingresso, mentre ce lo si aspettava ancora dove lo si era visto pochi minuti prima. Mi è sempre sembrata geniale questa sua capacità di essere come e dove voleva e di non imporre nulla di sé, se non attraverso l'attenzione che uno decideva di prestargli.

Una volta ebbi la fortuna di vederlo mentre si rendeva invisibile nella sala di lavoro dove qualcuno si allenava: i suoi piedi sembravano due piume e tutto il suo corpo ascoltava quello che stava avvenendo intorno a lui. Percepì che aveva un rispetto nel midollo delle ossa per il qui e ora del tentativo di chi sta provando a lavorare. Fu come se accendesse una luce su un possibile modo di guardare e di esserci. Mi resi conto come non mai che, senza fare apparentemente nulla, si può stare ed essere in un luogo in modo estremamente attivo e partecipe.

Questa caratteristica assumeva un sapore paradossale quando, negli spettacoli, agiva in scene in cui il suo corpo si contraeva, aveva delle convulsioni, lui gridava... tutto questo avveniva come da un altrove, non era mai violento né urtante, neppure nel parossismo di alcune azioni. Come se una parte di lui, nel massimo del movimento, fosse immobile, in osservazione, e questo toglieva ogni elemento di esaltazione e frenesia. Era come se lui si lasciasse agire dalle sue azioni. Questo dava una straordinaria leggerezza e fluidità al suo movimento, dava alla sua presenza un carattere liquido e gassoso. Un carattere che alterava il peso specifico della presenza.

Mi sembrò che questo potesse avvenire solo grazie all'assoluta aderenza e fedeltà che Torgeir aveva, in scena, col proprio mondo interiore. Lui non attuava nessuna concessione di quelle che comunemente si chiamano «ammiccamenti» verso il pubblico. Si lasciava bruciare nel suo mondo interiore e tu ne vedevi la fiamma, ma nulla era fatto addosso a te come spettatore, era una cosa che avveniva e basta, nella più grande pulizia dei canali che conducono da quella che Lorca chiama «l'oscura radice del grido» fino alla sua pelle e, attraverso l'aria, alla tua pelle di testimone-spettatore.

Questo certamente mi sembrava essere – e tutte le volte mi sembrò così, senza mai nessuna eccezione – il suggello della sua grande tecnica d'attore. Posso dire che era maestria, perché non lo vidi mai venirle meno, nemmeno una volta, neppure nella più piccola e insignificante occasione. Usava la sua tecnica per aprire le porte con una puntualità incredibile. Avevo la garanzia che, osservandolo in scena, avrei visto accadere questo processo.

Per questo io l'ho chiamato, dentro di me, *Maestro dell'Invisibile*. Il Visibile ci tende moltissime trappole, ma lui mi ha sempre mostrato che era possibile andare oltre, e restare fedeli all'Invisibile. Così facendo, apriva le sue porticine e lasciava circolare l'aria dall'interno verso l'esterno, e viceversa.

L'Invisibile, quando lo percepiamo, arriva come un vento, o una corrente elettrica. Diventa visibile se guardiamo/ascoltiamo e, guardando/ascoltando, riusciamo a vedere/sentire.

Le sue erano sempre azioni impregnate di quelle acque segrete che scorrono dentro di noi senza che, per la maggior parte del tempo, ne siamo coscienti. In quelle azioni sentivi il grido, sentivi proprio la voce del corpo, e nella sua voce sentivi spazi profondi, che ti aprivano lo sguardo e ti dislocavano anche rispetto a te stesso.

Quando poi vidi *Mythos*, ero già più addestrata da anni di frequentazione a gestire l'arrivo delle sue incredibili immagini. Il suo Ulisse con la vestaglia di lustrini e il cappello di paglia più cadente e decadente che abbia mai visto, Ulisse che dice un testo assurdo sugli italiani che amano gli uccellini così tanto che se li mangiano con gusto...

Tutto quello che faceva sulla scena era una sfida, una rottura degli schemi che non sappiamo di avere, delle aspettative che nutriamo, coscientemente o meno, su quello che un artista dovrebbe fare, di come dovrebbe sviluppare il suo lavoro... lui ti faceva precipitare nel *nonsense* di queste aspettative, dritto ai limiti della fallace razionalità che tenta di mettere da parte l'esistenza di tutto quanto non riesce a spiegare.

Lo faceva con una tale pienezza di sensi, che un senso almeno arrivava di sicuro: era il senso dell'incongruenza del reale, un primitivo senso di meraviglia, per il fatto che lui partecipava completamente di quella radicale incongruenza capace di gettarti nel riso o nel brivido prima che tu ne fossi consapevole. Solo una rottura di senso può portarti a questo, solo ritrovare la meraviglia ti può spostare dal lido sicuro di quello che conosci, dal mondo tedioso della ripetizione e della noia.

Quando tenne da noi il primo seminario, mi diede solo un'indicazione, l'ultimo giorno: stavamo facendo qualcosa con la voce, a occhi chiusi. Sentii la sua presenza alle spalle, alla mia destra. Mi sussurrò a voce così bassa che pensai fosse solo la mia immaginazione: «Prova a perdere il controllo». Nient'altro, solo questa frase.

Dopo quel seminario gli scrissi una lettera. Gli scrissi che tutto il tempo, lavorando con lui, avevo avuto la sensazione del *pericolo* e del *ridicolo*: i lavori che lui proponeva ci mettevano di fronte a queste due cose, da cui, istintivamente, uno vorrebbe tenersi lontano. Poi avevo capito che le due cose erano legate: c'era il *pericolo di rendersi ridicoli*, e il *ridicolo di sentirsi in pericolo* in un semplice seminario di teatro, lontano dai rischi *veri* della vita. Eppure, per me, lui riusciva a portare nella sala il senso del rischio di chi si gioca tutto. Il suo sguardo, il suo sorriso, le sue frasi dette a mezza voce erano sempre gentilissimi, ma vi avvertivo un leggero sfottò verso chiunque non mettesse tutto se stesso in quel che faceva – cioè verso noi tutti, noi partecipanti. Riusciva a innescare una tale tensione in me che veramente mi ritrovavo ad aver paura: come si ha paura della vita in certe situazioni difficili, in cui temiamo che si riveli una parte di noi che sempre avremmo voluto tenere nascosta. O come quando ci si rende conto di essersi messi in un grosso pasticcio in totale incoscienza, e si vorrebbe solo scappar via – ma non si può più. Percepivo nella sua presenza, nel suo modo di guardare che, in ogni dettaglio apparentemente insignificante di quanto avveniva in quella sala, lui vedeva le dinamiche profonde in atto negli strati invisibili delle persone. Con una interiezione o un gesto, apparentemente altrettanto casuale, rispondeva a tutto quello che vedeva succedere.

Mentre parlava, un giorno piegai meccanicamente e poi poggiai sul calorifero una maglia buttata in un angolo. Poco dopo, continuando a parlare, facendo finta di niente, lui prese quella maglia, o forse era un'altra, e tenendola d'occhio, senza interrompersi, la sollevò e poi la lasciò cadere con grande leggerezza, continuando a guardarla mentre prendeva una forma del tutto casuale.

Ripensandoci giorni dopo, mi accorsi che la frase che mi aveva

detto l'ultimo giorno era stata perfettamente espressa da questo suo gesto. Mi aveva ripetuto a parole qualcosa che mi aveva già detto con un'azione.

Conclusi la lettera scrivendo: spero che sapremo fare buon uso di quello che ci hai lasciato.

Mi rispose con una cartolina che diceva: *Gioca con questo («Play with it»)*. *Come uno può giocare con quello che trova sulla spiaggia. Non pensarci su, se ne fai buon uso o meno.*

Nel 2004 ci fu un momento in cui la sua vista a raggi X mi mise davvero alla prova: durante i festeggiamenti per i dieci anni del nostro gruppo di teatro, tra le altre cose venne a fare la sua dimostrazione di lavoro da noi. Io traducevo seduta di lato. Era un periodo di forte crisi, in cui avrei voluto essere molto lontano da lì. Non ero d'accordo con nulla di quanto era stato organizzato per quei dieci anni, che, se fosse stato per me, avrei volentieri festeggiato con una cerimonia funebre.

A un certo punto disse qualcosa come: *...e quando sono dieci anni che si lavora con le stesse persone, succede che uno sente che non ha più niente da dire ai suoi compagni...* Si girò e mi guardò, io tradussi in italiano dal suo chiarissimo inglese, e continuando a guardarmi continuò: *...ma quando saranno vent'anni che Roberta starà lavorando con i suoi compagni, allora...* E io pensai: No! Aiuto! Non sarò qui! E sentii questa frase come una maledizione, e lo detestai per quel pronostico lanciato nel momento più inopportuno. Ma, ovviamente, dovevo tradurre anche quello. Quindi dovetti ripetere le sue stesse parole. Pronosticai, cioè, anch'io il contrario di quello che volevo, il contrario di quello che desideravo accadesse.

Mi ci vollero sei mesi per scrivergli la lettera in cui gli chiedevo aiuto per il mio spettacolo su García Lorca: era gennaio 2008 quando Julia Varley mi suggerì di lavorare con lui, ed era già giugno quando entrai in un bar di Porta Romana, con tutte le brutte delle lettere redatte nei mesi precedenti, dicendomi: non uscirò di qui senza una busta sigillata che andrà dritta dritta all'ufficio postale.

Credo ci abbia messo tre o quattro mesi a rispondermi. Mi sembrò un'operazione impossibile, e mi dicevo: come puoi chiedergli questo? È così stanco, ha già tante cose da fare. Ma non riuscivo a frenare il mio impulso.

Durante l'ultima sessione di lavoro sullo spettacolo, a Holstebro, a dicembre 2009, in quattro giorni lo vidi perdere tutti i suoi bellissimi capelli striati di bianco. Il quarto giorno arrivò con un grande colbacco marrone e un sorriso nascosto tra le labbra. Mi guardò spalancando gli occhi e con gesto da mago, d'un colpo, tolse il colbacco, mostrando la

testa ormai pelata. Mi disse: «Sono caduti prima quelli più scuri, i bianchi sono caduti per ultimi», col tono di un bimbo che sveli a un altro bimbo un segreto della natura appena scoperto. Mi sentii un verme. Avevo fatto fatica a dormire, le notti precedenti, pensando all'imbarazzo di doverlo vedere in quei giorni. Ora lui mi toglieva da ogni impaccio così, d'un fiato. Era un attore, e aveva un gran cuore: man mano che perdeva i capelli, cambiava faccia, senza perdere la luce brillante dello sguardo, l'accento d'un sorriso. Senza mancare a un solo giorno di lavoro, si trasformava. Seguiva quello che succedeva dentro di lui.

In quei giorni scrissi: «Faccio fatica a concentrarmi sullo spettacolo. Mi sembra di non essere qui perché Torgeir ha qualcosa da insegnarmi sul teatro, ma sulla morte. E quindi sulla vita. Eppure, quando tornerò a casa, avrò solo lo spettacolo. Tutto deve passare da lì. Devo lottare e concentrarmi su quello».

Un grandissimo fotografo di teatro e non solo, Maurizio Buscarino, mi ha detto che, quando vide Torgeir agli inizi, fu profondamente colpito: «Era bravissimo». Mi ha detto anche: gli attori dell'Odin sono più maestri di vita che di teatro.

Pensando alla mia esperienza con Torgeir, io credo che Maurizio dica una cosa vera e non vera al tempo stesso. L'esempio che Torgeir mi ha dato mi fa pensare che, nel continuum della vita di un essere umano, la persona e l'attore non si possono separare. Nel suo caso, questo era così visibile che ricordo le parole di un'allieva: «Lui è proprio una persona a tutto tondo, sempre quando lo vedo ho questa sensazione». La mia conclusione riguardo questo argomento è che non si può sciogliere l'intreccio di vita e arte senza danneggiare l'integrità e la crescita di entrambe. E questo resta un compito squisitamente individuale che ogni artista risolve a proprio modo.

Nel nostro mondo contemporaneo questo legame reciproco tra vita e arte non è riconosciuto ufficialmente né può esserlo, perché la nostra cultura ormai non si trasmette oralmente, ma per pagine scritte. Dichiararlo per iscritto in un articolo non ha alcun valore, perché è un fatto che appartiene alla vita. È un legame che si scopre solo vivendo, e vivendo nell'arte e con l'arte. È un segreto che ogni artista porta con sé nella tomba e che noi allievi tentiamo di rubare o almeno di respirare finché siamo in tempo. Chi respira questo segreto non potrà più pensare all'opera artistica come a un risultato, un *prodotto* a sé stante che circoli per il mondo come un sasso inerte. Inizierà invece a percepire l'opera nel suo movimento, come la manifestazione epifanica di uno specifico momento dell'essere, un momento unico e irripetibile del processo che non finisce.

O forse finisce, «*al final del final*» come ha cantato oggi per noi Pablo Palacios – quel finale a cui non vorremmo mai accompagnare le persone che amiamo.

Guardando le foto di Torgeir che Raúl ha appeso qui, non riesco a dire che finisce.

Le foto continuano qualcosa, continuano a parlarmi.

In una di queste si sta accendendo una di quelle sigarette che lo hanno fatto ammalare.

Avrà a che vedere con la scelta di vivere e morire in un certo modo?

Sarà qualcosa che, nelle nostre vite, possiamo davvero scegliere di guidare in un senso piuttosto che in un altro?

Maurizio Buscarino, *Gli occhi degli spettatori*



Torgeir Wethal (Oslo 1947-Holstebro 2010) ne *Il libro delle danze*, nel corso di un baratto dell'Odin Teatret a Vilminore di Scalve, vicino Bergamo, aprile 1975 (© Copyright Maurizio Buscarino).

Piorgiorgio Giacchè, *Torgeir*¹

L'Odin Teatret è in lutto perché è morto il suo «primo» attore. Ed è in lutto il Teatro, sia di chi lo fa che di chi lo guarda: davanti alla mancanza non c'è più differenza.

Torgeir Wethal era di quegli attori che perdono il cognome, non per intimità ma per unicità. Non per confidenza ma per rispetto. «Torgeir» è dunque un nome necessario e sufficiente. Non c'entra l'ordine di grandezza, ma il livello di una qualità che più di ogni altro ha interpretato e distillato, per sé e per il gruppo di cui faceva parte. Eppure partecipava a un gruppo così paritario e famoso e infine così longevo da sovrastare i nomi di tutti i suoi componenti. Ma anche di un gruppo così viandante e irradiante da restituire libertà e dignità individuale a ciascuno di loro.

In questo l'Odin era ed è appunto diverso da altre tribù teatrali anche più famose, come il Living che l'ha preceduto, e di cui tutti ricordano solamente i nomi e i cognomi dei due geni genitori. Gli attori dell'Odin Teatret hanno invece ciascuno una loro autonomia, non riassumibile nemmeno dalla personalità e dall'autorità del loro regista Eugenio Barba.

Può essere diventato facile o comodo scordarsi dell'importanza e dell'influenza di un gruppo che ha proliferato, contaminato, condizionato centinaia di altri gruppi e per un lungo periodo tutta la costellazione del «teatro di gruppo». Ma questa dimenticanza di moda e la precedente moda dell'imitazione non cancellano l'arte dell'Odin e dei suoi attori. Né la sua «politica» – conviene sottolineare –, che ha lasciato ancora segni consistenti e soprattutto sogni necessari.

In quel quadro di gruppo – come una volta in quel gruppo al centro del quadro – Torgeir è stato causa prima e migliore effetto. Diciassette era stato fra i fondatori e per più di quarant'anni ha responsabilmente e mirabilmente tenuto il posto del protagonista. Ma non fraintendiamo, perché nei veri collettivi di lavoro il protagonismo non è un ruolo ma un senso. Non è un problema di appariscenza ma il tema della presenza. E di questo tema Torgeir era lo svolgimento migliore: l'esempio più alto di una nuova coscienza d'attore che ha preceduto e ispirato la «scienza nuova» dell'antropologia teatrale di Barba.

In Torgeir lo spettatore (e anche il suo regista, «primo spettato-

¹ Pubblicato ne «Lo Straniero. Arte cultura società scienze», nn. 122-123, agosto-settembre 2010, pp. 170-171.

re») poteva riconoscere la chiave di volta sia della narrazione che dell'esecuzione; sia del prodotto finito che di quel processo infinito di oscillazioni e di resistenze, di contraddizioni e di sospensioni che accende l'arte prima della parte.

Quanto a narrazione, era il Marco Polo prete de *Il Milione* e il Bertolt de *Le ceneri di Brecht* e il Sabbatai Zevi de *Il Vangelo di Oxyrhincus*, per fare gli esempi maggiori della mia esperienza di spettatore. Ma – quanto a esecuzione – indossava i suoi «personaggi» con una innata e allenata sapienza scorporante: danzava in modo rigoroso e nervoso il contatto fra lui e l'altro, in modo da mantenere sempre una distanza impalpabile fra corpo e figura, fra azione da attraversare e visione da offrire. Così Torgeir, in scena, era elegante e intenso, opaco e trasparente allo stesso tempo. Continue traspirazioni di ironia e di crudeltà, scatti di divertita follia e di contenuta affettività umanizzavano il legno vivo della sua maschera fatta persona (e viceversa). Nel puzzle del montaggio ovvero nel tessuto di sovrapposizioni e incastri degli spettacoli dell'Odin Teatret, Torgeir non sopravanzava nessuno, eppure – chissà perché – era il totem centrale dello sguardo dello spettatore.

E ne prendeva il cuore.

Nando Tavianì, *Uno scritto di qualche anno fa*

Cara Mirella,

sì, puoi metterle in «Teatro e Storia» queste pagine, come se fossero una lettera, ma purché sia chiaro che me le hai chieste tu; e a patto che mi lasci i verbi al presente, senza volgerli al passato con la scusa che Torgeir è morto.

Torgeir Wethal è attore d'uno stampo che sarebbe piaciuto a Brecht... Anche il resto, come questa prima frase, viene da un pezzo di più di dieci anni fa. Parlavo degli spettacoli dell'Odin come spettacoli «politici». Credo che non sia mai stato pubblicato. Mi fermavo su Torgeir partendo da Brecht. È stata l'unica volta che ho tentato di analizzare la sua arte, e mi avrebbe fatto piacere se ci fossi riuscito davvero. Tu dici che sarebbe ora il caso di provarci. Accontentati, se puoi, di questo recupero di vecchie cose.

Immaginavo che l'arte di Torgeir sarebbe piaciuta a Brecht perché i punti di eccellenza di Torgeir coincidono con i momenti in cui svela l'identità profonda di sentimentalismo umanitario e cattiveria. È seducente per natura, quindi, sulla scena, cerca spesso di svilirsi,

come Rimbaud quando diceva che bisognerebbe piantarsi verruche sulla faccia troppo bella. Ci parla per antifrasi, come solo il grande teatro sa fare. I suoi personaggi non si oppongono all'iniquità: patiscono facendo patire. Di tanto in tanto s'infuriano, di colpo: contro gli altri, il mondo, il cielo, se stessi.

È questa furia, che vorrei ricordare. In genere, i suoi personaggi invece di agire reagiscono, commovendosi della propria impotenza. Quando agiscono, è quasi sempre per distruggere, per autodistruggersi, con furia, oppure col disincanto di chi vuol toccare con mano come la contemplazione della Verità sia contemplazione del Male.

I suoi personaggi sono della classe di Amleto. Inclinati al suicidio. Capaci di incontrare la propria abiezione nel fatto stesso di sopravvivere. «Noi sopravviviamo a tutto» diceva il suo prete viaggiatore e viveur alla fine de *Il Milione*. Nei confronti degli altri personaggi, di quelli femminili, ma non solo, i personaggi di Torgeir Wethal hanno spesso traboccanti tenerezze e durezza rivoltanti. Il ritmo delle loro sequenze è circospetto, come quello d'un cobra. A volte s'accelera in variazioni precipitose e sincopate, in cui ogni dettaglio nega l'altro. Personaggi saggi, sentimentali e cattivi.

Alcuni spettatori (spesso anch'io) credono di intravedere, dietro queste negazioni a raffica, l'accento – per antifrasi – ad una luce ferma, di cui si può avere nozione solo attraverso il suo opposto. Oppure la sua parodia. Diciamo: nell'aldilà dello spettacolo. Perché anche gli spettacoli hanno i loro aldilà.

«Credeteci pure, se siete così gnocchi!» immagino che ci avrebbe detto Bertolt Brecht, in una delle sue risatine.

Le sue figure, o personaggi che dir si voglia, Torgeir Wethal non li interpreta. Emergono quando la composizione dello spettacolo è giunta in porto. Potremmo dire che esistono solo per lo spettatore, ma sarebbe un'indebita semplificazione, e anche una falsità: esistono anche e soprattutto per l'attore. Ma solo a processo avvenuto, in quanto anch'egli, l'attore, è spettatore dei propri risultati e del modo in cui essi si intessono nel contesto generale dello spettacolo. Generando, tramite quest'unione, lo sciame dei significati.

Torgeir Wethal ha sempre creato le sue figure attraverso una lunga scherma – a volte un duello – con colui che è stato il suo alter ego per quarantasei anni, Eugenio Barba, il suo regista-drammaturgo. Con il tempo, la scherma è divenuta paziente ed il duello è stato temperato dall'autoironia. Ma alla base c'è una profonda, forse indissolubile differenza fra l'attore ed il suo drammaturgo, fra il drammaturgo ed il suo attore, l'uno alter ego dell'altro – nell'ar-

te – come il corpo e l'ombra. Poiché la loro differenza è assetata e radicale, non ha mai collassato nell'indifferenza. In queste parole, i due interessati non riconoscerebbero la semplice artigianale quotidianità della loro collaborazione. Ma anche questa quotidianità è stata strana, perché Torgeir Wethal ha incarnato giusto l'opposto di quasi tutti non dico i principi, ma gli slogan dell'Odin: in un teatro famoso per la pratica del training, lui, dopo i primi dieci anni, ha smesso di praticare il training; con un regista-drammaturgo che lavora a partire dai materiali elaborati autonomamente dagli attori, lui di materiali autonomi ne elaborava pochissimi, di microscopica entità. Attendeva che lo spettacolo si delineasse per cominciare a reagirvi. Se il processo di lavoro era troppo veloce, o se lui ritardava nell'intravedere il senso del contesto a cui reagire, rischiava di perdere la sua solita posizione di perno o – nei termini correnti – di protagonista. Qualche volta, raramente, è successo.

Quest'attore che reagisce allo spettacolo, alla sua «storia», quando essa si delinea e lascia intravedere dove vada a parare, quest'attore che rischia sempre d'esser sommerso e tacitato dal contesto, è un attore *politico* già nel mondo che gli è più prossimo. Si potrebbe dire che la sua arte consista nell'aver *una propria politica* anche nei confronti dello spettacolo che il regista ed i suoi compagni stanno creando.

Per un attore di questo stampo, Amleto sembra fatto apposta, e, infatti, avevo scritto queste righe, anni fa, ai tempi de *L'isola dei labirinti* (Copenaghen, maggio 1996), uno spettacolo dell'intero ensemble dell'ISTA, nel quale Torgeir avrebbe dovuto raffigurare proprio Amleto. Nel corso del lavoro s'era trasformato in un attempato Don Giovanni – così come i commedianti di Amleto si erano trasformati in un gruppo di saltimbanchi nomadi che passano indenni fra gli orrori della Storia, come quelli del *Settimo sigillo*. In ogni caso, dalla locandina Amleto era sparito, e restava nello spettacolo come un personaggio recondito, un'ombra grande, che quasi per pudore, o per dolore, si evita d'evocare.

Il ricordo dell'*Isola dei labirinti* è riaffiorato con tanta naturalezza forse per il modo in cui Torgeir allora attraversava lo spettacolo, commosso e lascivo, sempre con gli occhiali sul naso, come se ne avesse viste più lui degli dèi e delle dee che gli danzavano intorno. O forse per come si mostrava capace d'abbandonarsi a perversioni erotiche con l'aria d'un dolce pedagogo. Mentre Ofelia scendeva a passetini verso la rovina, lui intrecciava una commossa coroncina di fio-

ri, umana come una sentenza capitale («Sweets to the sweet – farewell»).

O forse il ricordo è riaffiorato per il finale.

Alla fine, la scena era un grande campo di battaglia dopo la mietitura; vi si accatastavano i morti, mentre ancora qualche moribondo tentava a fatica di levarsi: uomini e mostri, personaggi e figure abituati a dormire nel fondo delle favole e dei cuori. In quel variopinto carnaio, il biondo principe invecchiato, dalla bellezza perenne, era solo un corpo fra tanti. Un morto che era troppo doloroso salutare, sicché, sgattaiolando via tra i corpi, i saltimbanchi non lo guardavano nemmeno, non si portavano neppure via i suoi occhiali per ricordo. Ma erano stati i suoi occhi a regalarci il filo conduttore di questa coloratissima e allegra storia del buio.

Ora... tu hai ragione: potrei scriverti la testimonianza d'uno spettatore che continua a sentire ancor vivo l'attore amato, non attraverso il semplice ricordo dell'ammirazione e delle scosse, ma nelle nervature stesse della propria mente, quasi fosse uno spettatore con attore incorporato. È vero: non sarebbe una testimonianza *personale*. Avrebbe quasi valore scientifico. Sarebbe comunque testimonianza oggettiva. Ma non è ancora il momento – Nando.

Eugenio Barba, *A Vernice Mille (attrice e regista d New York)*

Holstebro, 13 luglio 2010

Dear Vernice,

I am touched by your wish to get together at La Mama with the friends who knew Torgeir in order to remember him. I feel mute at the moment, unable to say anything official about Torgeir.

He was at my side since he was 17 years old, at the very beginning of Odin Teatret in Oslo. 18 months later, he left family, mother tongue and fatherland to migrate with me to Holstebro in Denmark, a small town of 16.000 inhabitants which had no theatre tradition at all. We planned to create a theatre laboratory, although we didn't know exactly what it was.

I was very attached to Torgeir in spite of the fact that our temperaments were so different and our rhythms seemed to belong to contrasting animal species. He was a subtle intelligent actor, critical yet supportive and loyal. He was at my side when I was establishing the training, a learning process of which Odin was a pioneer in the

1960s. Torgeir introduced the first generations of young people to the Odin working norms and values. We spent together a whole life, 46 years, creating one performance after the other, something unique in the history of theatre.

His illness came suddenly in November 2009 and everybody knew there was no hope. He too. In February I began to change all Odin performances in which he was acting: five of them. It was a heartbreaking process, with Torgeir in the working room explaining what he was doing and transmitting it to another colleague.

For Roberta it was devastating: we are burying him alive, she said to me crying secretly in order not to demoralise Torgeir and the others. She feigned optimism and sustained Torgeir who became weaker and also had memory problems when also the brain was attacked. But he participated daily in the rehearsals of *The Chronic Life*, our new production. He could not be present from early in the morning, so we were developing two different productions: one with him and another without. Sometimes also the other actors had problems to remember which score belonged to which version. We all laughed, while life and death danced together in an indissoluble bond.

I have always known that the Odin must disappear and that the actors, one after the other, would die. But I was sure that I would be the first, since I am the oldest. Torgeir's passing seems to me so unjust, and adds wrath to my sorrow.

I was working in Italy when Roberta called me and told that Torgeir had expired in his sleep a few minutes before. The Odin actors were spread everywhere. We went back to Holstebro and buried him 3rd July, surrounded by 200 friends who had come from all over Europe, and sang, quoted poems, played music and delivered speeches. After paying respect to death, now we all, with Torgeir in our heart, proceed to celebrate life by continuing the rehearsals of our new production.

Dear Vernice, if you find it appropriate, you may read this letter during Torgeir's memorial. I wish a long and fruitful work to you and all people gathered around you. Friendly greetings – Eugenio Barba.

Torgeir Wethal
ISTANTANEE.
CONFERENZA AL TEATRO LA MADRUGADA
DI MILANO.
11 OTTOBRE 2002

Torgeir Wethal e io siamo seduti nella «klipperum», la piccola stanzetta di montaggio filmico dell'Odin, davanti alla grande consolle. Stiamo facendo la copia di un film per il mio gruppo. È il 1999, ed è la prima volta che vengo all'Odin. Conosco bene Torgeir come attore, ma non gli ho mai parlato prima.

Torgeir è seduto accanto a me, entrambi guardiamo gli schermi che stanno riproducendo quel che viene riversato dal master. Il silenzio è imbarazzante.

Gli chiedo, dopo un bel po': «Hai mai scritto qualcosa sul tuo lavoro d'attore?». «Qualcosa, sì...» risponde. Insisto: «Intendo qualcosa come il libricino che Thomas Richards consegna agli ospiti che vedono Action, qualcosa di particolare, solo per chi vive un'esperienza con te, un seminario, per esempio...».

«Forse...» risponde lui. Continuo: «...Non un libro con tutto quel che riguarda l'Odin, un altro libro sull'Odin, qualcosa di più piccolo, per gli attori, scritto da una persona come te, che ha attraversato esperienze così forti, la nascita dell'Odin, il rapporto con il Teatr-Laboratorium di Grotowski...».

«Sì, qualcosa, ma non so...» mormorava Torgeir, in risposta alle mie tirate. La copia del video era finita, arrestai il mio fiume in piena di parole, e lui disse: «Vieni con me».

Mi diede un dattiloscritto di 103 pagine, in italiano. «Fai una fotocopia, leggilo». Ho scritto sulla prima pagina del faldone: «Regalo di Torgeir. Holstebro, 8 ottobre 1999».

Il dattiloscritto era stato preparato all'inizio degli anni Ottanta per un progetto di «libro degli attori» che poi non ebbe seguito. Torgeir aveva ancora il manoscritto originale, in un norvegese un po' imbastardito, mescolato a qualche parola di danese. Lo consultava spesso, durante i nostri colloqui, per ricordare che cosa «allora» avesse inteso dire. Abbiamo lavorato per undici anni per trasformare questo dattiloscritto in un libro. Era diventato un complesso mosaico collegato da tante ramificazioni al progetto originale del libro. Credo che a Torgeir questo piacesse: il lavoro attorno al suo libro prendeva tempo e si ridisegnava lentamente, anno dopo anno. In realtà lavoravamo a sistemare il testo pensandolo come una «prima parte», facendo quasi finta di accherchiare un'ipotetica – forse inafferrabile – «seconda parte».

Sono passati undici anni. La seconda parte non ci sarà.

Quando è arrivata la mail di Roberta che mi raccontava come avessero diagnosticato a Torgeir un tumore aggressivo, era il 24 novembre 2009. Nel febbraio e marzo 2010 ci sono state le due ultime sessioni di lavoro sul libro. Abbiamo riguardato la parte ormai conclusa, quella che andava dai ricordi di Torgeir del lavoro con il suo primo regista, al liceo, fino al 1983, dopo diciannove anni di lavoro con l'Odin, e abbiamo completato l'inventario di interviste, articoli, conferenze che avrebbero forse potuto aiutare a costruire l'ipotetica seconda parte, quella che doveva arrivare fino ai nostri giorni. Mi ha lasciato con un compito: dovevo far leggere il testo a un paio di giovani allievi, per vedere quali fossero le loro reazioni. Il 27 giugno suona il telefono, sento la voce di Iben e so che Torgeir se ne è andato.

Gli allievi attori, che nel frattempo avevano letto il dattiloscritto, si sono dichiarati perplessi sulla necessità di una «seconda parte». «Dal nostro punto di vista – hanno detto – tutto quello che lui racconta è vita teatrale allo stato puro, racconta l'esperienza di un giovane attore finché smette di essere un giovane attore».

Penso che Torgeir sarebbe stato felice di sentirsi dire che per sei, sette anni, avevamo cercato di risolvere una «seconda parte» inutilmente. Era una persona che capiva l'importanza di un lavoro inutile. Quanto a me, ora ho un secondo compito: curare e pubblicare il libro a cui abbiamo lavorato per tanto tempo.

Quello che segue è uno dei testi selezionati per un'eventuale Appendice, più che per l'ipotetica «seconda parte». Si muove infatti negli stessi spazi temporali della «prima parte», che ora è rimasta l'unica. È la seconda di due conferenze che Torgeir ha fatto da noi, al Teatro La Madrugada, proprio nel periodo in cui abbiamo cominciato a lavorare seriamente per il libro. Ha voluto parlare in inglese, forse il pensiero così gli correva in modo più facile e sciolto. Ma ha parlato un inglese diverso dal suo solito, un inglese «italianato», ristemato perché fosse più comprensibile per il gruppo italiano che lo stava ascoltando.

Abbiamo deciso di lasciarlo così, in un inglese globish, senza tradurlo, e senza sistamarlo. Per conservare l'impronta delle sue parole, e anche di quella cortesia (o di quell'istinto d'attore) che lo spingeva sempre a farsi ascoltare con la maggiore attenzione possibile. Anche manipolando una lingua [Raúl Iuiza].

When we are making a new performance we use a maximum of 10% of what we produce. All the rest we throw away. And probably I should also use 10% of today's arguments. This is more like an improvisation where you do not work with censorship. That comes later. This is the second part. I normally hate follow-ups – *Star Wars* 2... – but I had the idea of making the second part of this conference already when I finished the first one. A long, long time has passed – I don't know how many years. The pause has been long but the rules are the same. The audience has changed – today you are all theatre

practitioners, while last time there were mostly students and theoreticians. It might have had an influence on how I have been thinking. So, today instead of three rows of stones in the river, I have four – it's not true, I have five. I have added one which is «the profession» and another one which is called «older». And the three original ones were: «daily life at the Odin Teatret», «childhood» and «youth».

I got a present the other day, and that was what I couldn't find before. I got it from Raúl and the problem with it is that it is more difficult to close it than to open it.

The other day in Pontedera I was at a bar having a glass of wine, and there was a mother and her son. The mother was quite big. The son asked something, he walked around with his *lecca-lecca* [lollipop], and the mother just answered him by giving him a *pab!* [slap] in the face. The child nearly did not react. He just went behind his mother and gave her some slaps with his *lecca-lecca* in the air. A short time after, the lady – the mother – goes out and she's screaming something to somebody: «Come and get *la roba* [the stuff]». A short time afterwards, a man comes in, looking around: «*Dov'è la roba?*» [«Where is it?»]. «*Stà là*» [«It's over there»]. «Take it». And he took «*la roba*», his son.

I don't know why, but when I started to think once again about images which have been important for me, which *are* me, all the time I return to childhood. And it is like that at a certain age after – I don't know, let's say 25, 30 – these images are not... the images happening are not any longer important as my compost – which comes after.

Yesterday, walking in the streets I saw a page of a newspaper on the wall. My uncle was arrested during the war and put in a camp, a small camp outside Oslo. Many of the people sitting there were sent later on to German camps. But many of them were staying there, it was not extremely dangerous. It was not a death camp. And one day he finds a page of a newspaper which had blown towards the... barbed wire, the wall. Of course since they had no information in the camp, the page of a newspaper was very important. On this page he reads the death announcement of his father who, as he can see, died the day after he was arrested. And he of course thought that it was a consequence, but his father never learnt that his son had been arrested. He was an uncle who I was always very close to.

As I told you, I stopped taking photographs but I do still have a lot of older photographs made by other people, and one of them is

of my father's sister. My uncle was my mother's brother. She was much more active during the war, in the Resistance, but she never said very much about it. Not even to her closest friends. I think when you pass some limits, then you do not tell it. She had an enormous temper and just at the beginning of the war, or before the war, she understood that her husband was a Nazi, because one day he came home from a meeting with his son, he was small, but all dressed up in some kind of uniform – and Ruth, my aunt, exploded and threw him out of the house. I think they never saw each other again. And when that had just happened, the uncle of my grandfather, had seen this, said: «But that was just like seeing grandmother, the Italian». And that is the only thing we know about our ancestors, that my *bisnonna*, or *bis-bisnonna* – the grandmother of my grandfather –, was Italian.

There is another photo, of the ensemble of *Ferai*, that means more or less '69 or '70, in snowy weather, and pulling a cart, quite big, with all the props and boxes for the performance, on the way to a station in Denmark, on tour. It looks very much like different images we have seen from different performances of *Mother Courage*. *Ferai* had quite a big ensemble, the majority of [it were] women. And it was a performance which opened the market in Europe for us. We travelled very much. But we always travelled together in a small car or trains and we were always living in these small hotels, quite a lot of people in the same room, and so on. And I don't know why, but perhaps also for these reasons, the atmosphere in that group got worse and worse and worse. There was a lot of small talk and a lot of small fights for positions, quarrels, in general not a pleasant picture. And in fact, when we stopped performing that performance, that ensemble was dissolved and I think that all of us got *licenziati* [fired], and only few of us got the possibility – eventually, if we wanted to – of returning. So we remained, Else Marie, Iben and I. But we had already new people working in the house as pupils, and together with them we became the ensemble of *Min Fars Hus*, which I have been talking about before, which was absolutely the opposite. And which in many senses created the way of being together which on many levels still exists today. It is difficult to understand for people we are visiting, how these people who are together the whole day, have been working together for years and years and years, the first thing they do when they are on tour, when they have finished to work, is to go out and eat together. But it is like that. Which does not mean that we do not have our quarrels or fights. Which does not

mean that we all love each other every day. But all of us have gone through a lot of experiences together. Hard ones, nice ones, and we have been able to do that also through a set of rules which we practiced quite strictly the first few years. Even if they were only words. You told yourself «You should always clean your feet before going into the workroom»... in a private sense. Iben and I had been living together for quite a lot of years. We had also been married. When this relation broke, it was very hard. But these words for rules, which made it impossible to act against each other in the workroom, where private words or reactions should not exist – of course, these are just words and it can't work, since inside you this tornado is blowing in all directions – but these external helpers, these external rules, brought us through that period. It took an enormous long time, perhaps four years, of course not on the same level all the time – but it was worth it. I believe, and I always believed that if one has been in love with one person, this love does never disappear. Very often it is placed in a hermetic box and remains perhaps a kind of hate or anger, but if one has been able to find a new form for it, then you get richer.

And we have had many situations like that. Where these small daily rules have helped us. Of course, because we had made a choice. Or we knew why we were in that specific place and that we did not want to leave it. A lot of other people left. A lot of the actors who have been in the Odin Teatret during the years have left, and first of all over the question of love. It is extremely difficult to be close to a person who always is far away from you, since we are touring all the time.

My father was extremely stubborn. He had a small firm, selling windows, doors, garage *saracinesche* [shutters]. One time he sold materials to a big firm constructing houses for the town – *il Comune* [the municipality] – of Oslo. Then the firm went bankrupt, and they did not get paid. It was a very small firm and it had been a very big order. We had a guarantee from the town of Oslo, but only a spoken one. I don't know if he just got angry, or if he had no other choice. But he started to make lawsuits against the town, and this of course you lose in the first instance, and in the appeal, and time passes, and every month people come from different offices to take typewriters or to get their money in one way or the other – there was no money in the family. It took five or six years, but he was able to bring this case to the High Court as a principle case, which should be nearly

impossible to be heard. And he won. But these five or six years, I often think about. I think he believed that he would win.

The first years of training. Of course it started as something one had to learn, as I have said before, but after, let's say four years, when the base is there, you do not any longer have technical problems, you have a lot of elements you can play with... I try to remember the sensations of that first period of training. It was physically hard, but soft. It could be fast but it lasted quite a long time, and it surpassed itself, you forgot that it was a training. It could be like perhaps the act of love, where you do not think any more, where you can sweat as much as you want, where time does not exist and where censorship does not exist in your own head, where you do it but you do it for somebody else, or, that is not true, you do it with somebody else. And then I thought, but you can't say that – why not?

My training became like a safety net, something you could always do, which confirmed that you were working, and yes, very concrete. But nearly always when we started to work on a new performance quite early in the work we started to be short of time and we started to cut down the time dedicated to the training and sometimes it also disappeared completely. Then you find yourself the whole day faced with insecurity, which is the hard and nice part of creating a new performance, where you go into one crisis after the other, where you have the feeling that you are standing just to bang your head against the wall. But sometimes you make a small hole and you enter the next room, and it's fantastic, for one or two days, then you are in front of the next wall.

When we had had the opening night of one of our amateur companies, which had been as I have said a very tough work for quite a long period, we made an overnight party between ourselves afterwards. I don't know if I was 14 or 15. And for the first time I came home quite drunk. I had been drunk before, but then I didn't go home. And since my parents had seen the performance and they had liked it, and even if it was during this period when we were very short of money, there was a cheque for me on the table, so I could buy some boots I had wanted for a long time and we had not had the money to buy. And that probably, without many words, was their way of saying that they appreciated the work I was doing. There were never many words between us, but my father then came down to say hello, there was a staircase towards the bedrooms and he recognised at once my state, so he didn't come down, he sat down on

the stairs, so we could speak together with these 5-6 metres of distance, not to embarrass me. Always with that small smile. I know he probably liked the way I came home even more than the performance.

When we are working on a new performance there are very different periods, different levels of work, and changes from day to day. In some of these situations, the nicest ones perhaps or the most exciting ones, Eugenio has a capacity of being defenceless, not trying to prove anything, not knowing in which direction he should go, and this also works for us if the tone is correct. There is a new fact which has been for years a very important fact, that Eugenio brings, or we... no, mostly Eugenio brings other persons into the room, and this is important since this is one of his ways of passing on his experience. Situations like the one Raúl has been in now. But very often this has an influence on his way of speaking, since he is not only speaking to the actors, he is also «teaching» or passing on his experiences. So, if these visits are too short, we hate them since then we know the ways of speaking during the rehearsals are not the most fruitful. They might be fruitful, but not the most fruitful. But all the same, I accept this right and then of course if the visit becomes long and a person who has been in the working room for some months does not create these effects any more – I'm saying this only to say that in the profession I use two different languages: one when speaking with actors, and a very different one speaking with directors. And I also think that I think very differently as an actor, different from how I do when I work as director or advisor.

When I worked in these different traditional theatres in Oslo, I also worked as a critic for all the amateur productions in Oslo for a newspaper. One day I took part in a television programme, a kind of round table discussion. I remember I had my *dolcevita* [turtleneck] and my jacket, and I remember that when I came to the theatre that night, these good old actors said: «Oh, that was good that you were on our side». But when I think about it, I don't remember at all what the programme was about, not at all. But I remember the way they spoke to me. These small moments where you are between a youth and almost a man, where people start to speak differently, these moments of transition. I started to smoke very late, *poi non ho mai smesso* [and I've never quit]. Late, compared to my friends – I started at 17, when we started the Odin Teatret. But then, while working in my father's office – he was always smoking the pipe – to offer him a ciga-

rette, and he liked that very much. Also, the first time when he used bad language... he was swearing in front of me, I thought «I'm getting older».

There was another photograph which was taken of my old aunt. The first one showed a very young lady standing very straight. This last one was taken a short time before she died. Roberta and I visited her in Finland where she lived. And she had started to speak more, but not very much, about what had happened during the war. But that is not what I remember. She said one thing which hurt me. She said that my father was lazy. I thought, but this man who always worked – but of course they were very different natures, these two, brother and sister. She was this trick-track, small... and he was a kind of constant strength, he probably didn't change speed very often.

But at the same time I said: «These words I have heard before, when people speak about me». But I don't feel lazy. But I know that this conference I'm doing today, I should have done in L'Aquila, three years ago. It doesn't mean that I'm lazy. I'm *slow*. Or perhaps I'm lazy. Perhaps that's how people are seeing it. I am... as I said in the first half I am going down and looking in the river every day, I spend time there, I very often sit in my chair just looking in the air, but a lot of things are happening there, and without these things I could not do my profession. I couldn't keep my dreams and my anger alive, or give them a form. But of course there are moments of laziness. I remember the first years of training in Denmark, we had learnt how to keep our work diaries, but so often you sat down and wrote it and wrote quite a lot because you just didn't want to work – they were quite good, these diaries.

I said before that I was quite close to my uncle. We were extremely different in opinions, but he was one of the few people I discussed with, since I had the sensation he was listening, and that he was interested. But we were very different. When my father died, or when he had his heart attack, my mother called her brother at once and said: «You have to come, you have to come», and he jumped into his car and came, just after the ambulance. But when he tells about it, or when he told about it, the only detail he was fixed on, every time he talked about it, was that he came out of the house so fast that he had forgotten to put his tie on, and this, that he went all that day without a tie for him was an enormous image. Or is that how we create our shelters, which makes it possible for us to tell our memo-

ries. And this is what we sometimes are doing as actors, that we find the detail which helps us to indirectly re-live experiences.

When you are working on the street, when you are making street performances or parades, then it is much more difficult to keep up a decent *jargon* within the group, and it took me such a long time before I understood why we always got angry when we were preparing outdoor work. It was my task, after a short time, to direct most of the outdoor work, and that means also to tell the other people the plans I had made, and indicate what should happen, on the location. And then after a while I understood that it was because of the noise. There is so much noise in the street, that you lift your voice to a level above the noise, but which is so loud that you start to irritate people, and when you have been speaking like this for one and a half hours, people are... getting angry. And it also happens in some rooms, we are always... the last few years we are having a meeting, a group meeting about one and a half, two hours before the performance in the night, when we are on tour, because it is the only way we can pass all the information to each other, the rest of the day we are spread in different places. If that happens in a room with bad sound and we are also getting closer to the performance time, which means that the adrenaline starts to do its work, it happens that suddenly you feel irritated, angry. It should absolutely not happen before the performance. But it happens because of the quality of sound, not because of what is said. It is a very important thing to know as a pedagogue, something which one can use in all senses. Of course it is also a very important thing to know as an actor, but there I think we know it.

The time before the performance is important.

In other times we had kinds of rules, or habits. One hour in silence where you, on your bed or on your chair, just went over the performance, actions and motivations, just like later on we understood that's what the slalom racers do. They can go over all the details of the course, like that, in their head, and rehearse them. This was something that just happened, I think, during the first couple of performances. But I do still need silence, not because I'm concentrating. I just do not want to start to think about other arguments. If I hear people speak about something and I'm interested, or don't agree, I start a kind of dialogue or argumentation in my head. I don't want to do that in that period. In the same way as the director must

never either come and tell me corrections or something just before the performance. At least in the older times – no, he never did that. Today it happens that he does. For practical reasons, since we have not seen each other since the last performance. But it is not functional, since I am listening in a different way at that moment, or perhaps I'm not listening at all, in the same way as he never gives any comments on the work just after the performance – or he shouldn't do it. Because then, at least for half an hour the actors are still full of adrenaline and different thoughts. So I have always asked for the luxury to be left alone for at least 20 minutes after the performance, since that's one of the nicest moments of the day, where you should have the right to get out of the performance.

What I said now is different in connection with, for instance, street work. That is much more like a battle, where you are preparing and understanding until the last moment, and where you also are after the performance – where many things are technical – you also can speak about it. What I said before, in my opinion should also count among the actors. It doesn't work anymore with us, it changed quite a lot of years ago with some new actors coming into the group. They had the habit, from their previous work, of making comments and corrections just after the performance. But before that we had a rule that we never spoke about the performance after we had done it. And what happens, and it still happens today, and I can't understand why they do it – that when one actor starts to speak with another actor just after the performance to make a correction or a comment, they nearly always get angry with each other. If they had just written it down and said it the next day, it would have been absolutely no problem. They say it in the moment, but if they say it in the moment where the nerves of the performance are still alive, I don't know what happens. They are speaking with another part of the person they have in front of them.

I think I was a nuisance for my milieu when I was 12-15. I remember this phrase said by one of the most beautiful girls in the class: «But does he never stop acting?». And probably I didn't, the whole time. Probably I went around and acted like an actor. It must have been horrible. But it also had some joyful times. I remember this party – I think that was one of the nights when I did not return to my parents' house. In Norway we have a special cheese, goat's cheese, sweet, brown and hard. And it's very very very common. And you cut it with a cheese cutter which makes very very thin slices.

I remember the night when we acted the whole *Hamlet* with this goat's cheese. Not all the night. Because it was also the night where you thought that perhaps for the first time you were going to make love. One of the girls, one knew she was a possibility. But there was too much blood in the play.

It happens in my work that, working on a performance, that to indicate the length of a pause Eugenio or one of the others might say: «Count to 4, count to 10». When we were rehearsing the final scene in *Ode to Progress*, or, in fact, just the applause, we had problems to coordinate between us. So Eugenio said: «You are bending your head, bowing, then you count to 4 and you are getting up», for instance. And we tried, and Jan looked at me and said: «But you are not counting». «Sorry, but in 39 years I have never counted». Timing, the length of a pause, exists. The length of a pause is extremely important. But if I was counting it, probably, it had to be much shorter, because then I'm not keeping it, I'm not keeping the action in it, even if it's completely silent. One can count to get used to a form, but if you are counting when you are performing, then I think you have very big problems to reach the spectators. This is probably different for a musician, because it has been the basis of his work from the very beginning, and probably it's completely internalised, so they do it without thinking about it. But I have never been a musician.

The first class of the first school is one of the first clear images I have of being in love. She was blonde, of course. The problem was that we were two boys being in love with her. But at that time it was much easier. In the schoolyard each one of us just took one of her arms and then we started to pull. If it just could stay that easy all the time. She had one of these butterflies in her hair, I guess all the girls had it at that time. Yes, if it had been that easy... It is more than 20 years now that I am living together with Roberta and her daughter, Alice. And the first five of these years we also lived together with Roberta's first husband, Alice's father, Francis. To be able to create that situation, which of course was not easy to begin with, I think each of us had to create some kind of rules. I remember one of them: you can say what you want, how you want, you can spit on me, but none of these words or actions remains in my memory. We were able to create a very very nice relationship and I think still today that Francis and his family, his wife and his child, perhaps they are the

closest family that Roberta and I and of course Alice have as friends. But it was a long process.

Twice I have seen the world opening up. The second time was when quite early we understood that Alice had problems with her eyes. Perhaps she was two and a half, and when she was examined the doctor said: «She has never seen what she has been eating», and Roberta got angry, she was making colourful and nice food and she knew that her daughter had seen it, since one way or another she saw everything, I think. She didn't run into things. But these glasses were very strong, 9 or 10. And she got them, and we were living in the countryside and she put them on outdoors, and there was a big tree and the forest behind. And see her taking off, seeing a world which she had never seen before, which was in focus which was completely different. It made me think about the Noh actor, Kanze, one of the brothers, who in the early 70s, I think, did a workshop in Holstebro and he showed the technique of how to create the focus for the spectators which had a different length, different depth, or as he said, how to make the spectators see the wide fields in front of you. And at the same time he said: «But you can never do that only with your technique. You will be able to do it when you get older».

Yes, a long time has passed since the first part of the conference. Now I have seen a dead person. Beautiful, significant. He was the father of Iben, and since this was an image I had not got from my parents, because I was never there, it was right that he offered it. I always felt very close to him, he was my first father-in-law. But not for that reason. He loved to speak and I like to listen, so that was a good combination. And as young man or as child I had been reading very much, and since he was a big writer, a poet, and he had, what can one say, relation with all the literary circles in Scandinavia, but as friends, I loved to hear the stories. At the same time he was extremely alive. Iben got very angry with him when he was 70-75, he fell and nearly broke his leg, because he was jumping on one of these Kangaroo stilts. He had always been like that. With a capacity of playing, which he kept. And that joy, which you often could see in him, is familiar to what I'm slowly getting back to in the work. I think that when I was young and worked in theatres, it was full of joy. It was also full of jokes, all these super professional actors tried to make each other laugh on the stage during a tragedy – it was fantastic. How this leading actor who was in a comedy nearly got angry with

me because he was not able to make me laugh when I made a backward exit and he was in front of me. I was supposed to be serious and he had been making all kinds of faces just to make me laugh. His back gave the signal of being angry to the spectators. It is not the jokes I am trying to put back into the work, but the pleasure. Now it can't be only pleasure, but the moment of performing should...

Years ago we had this discussion about the words used for this, the words «to act», «play», «jouer», «perform»... half of these words contain the meaning of play. And that discussion turned very much on «No, it can't be true that this is play». But it was, for me when I was young it was extremely serious as play, but it was a *gioco*. And I recognised that probably this I had lost. I have found it. Eight years ago, I don't remember. And I am cultivating it. When I was in the primary school there was a school garden which we could work in, in the free time. Cultivating carrots, all kinds of vegetables, and since this school garden was just in front of the house where I was living, I visited it very often, more often than was allowed. But I loved to work in the garden. And it gave results, in the sense that I brought vegetables home to my mother, and with four children and not very much money, that was very good. One day when I came home with the vegetables she told me that one of her elder brothers had died. And that moment has also frozen in me, since it was a short time before I had started to have a kind of dark room to copy my photos, or develop them. That was done in a kind of contact copy, the film was big, 6 x 6, you just put the film on the photo paper and you gave it so and so much light. That I was doing this made my uncle so enthusiastic, since he had done the same when he was a child. But he did it with daylight, in the sense that he used the sunshine to expose the paper, and then closed the curtain again.

I continued to do gardening in the first house I had, but then leaving it became a problem for me. So in the second house I didn't want to do it. After a while I started a little bit, but not very much. I didn't want to lose it. So, not to lose it I didn't do it. In the third house, a little bit more. But then we brought all the roses in the house where Roberta and I live now. And I am spending still very much time in the garden, also Roberta. It's nice to see direct results. But at the same time it starts to get hard. You can easily work one, two days in the garden digging, doing everything, but when your body does not want to follow you, when you cannot cut the grass because it hurts in your back when you try to start the grass clipper. So perhaps you have to call somebody so they can do it for you, since

your knees are not happy. The problem there is that the tasks are defined and the solutions are more or less defined. I don't have the same problem working in the theatre. Of course, physically I do have the same problems, but there I can find new solutions. If I can't jump or if I can't run, I can find new accents or I can put the *imbuto* [funnel] somewhere else. This, which is the point where things are passing through in order to get out, the concentration. If I can't use my knee, I can use my face. If I can't run, I can sit. There does not exist any pre-definition of how we shall do our next work.

Perhaps I learnt that from my father. He got also very tired since even if they had started that firm together and they had worked quite a lot together, at the very end he was alone. And of course it is very heavy to carry doors and windows, to store them in different ways – no, not at all, if you just lift the door a little bit and find the point of balance on the corner. Then you can move it without using strength at all. Then you go on the next corner, and the door walks by itself. But you don't learn to know that, if you have a lot of muscles.

Today I must admit that I am most interested in what is before and after the actions. The action in itself comes, if you know why you have to shoot, who you have to shoot, you will get it right. And then you have to figure out if you have to run away or not.

There are many many many points here, which I have not been speaking about. I think perhaps I will continue this for myself.

I just want to give a follow-up on what I spoke about last time, and quite a lot today. We have called this way of being together, or what has happened, a village, the village of the Odin. Today I think I see it more as a very very very small kingdom, a kingdom which will disappear, as all fairy tales.

We are spending so much time together, as I said before, in work and private. I love my editing room. There I am alone and there I work, in periods, very much. I love to do editing. We are all made up of details, and as actors we have to find and recognise all these details. But all the meaning comes from how they are put together.

I never think about, or plan, what should be the last image in a film. I know that I will recognise it in the moment I see it, and that it can probably be only one. And I know, we know, that the last image is the most important. It is that which gives the sense.

(Trascrizione dalle cassette di Roberta Secchi)