

1. La maledizione della classe affamata

Erano i tempi in cui la sera giravo per le vie intorno a Nybroplan con un agnello in braccio. Me lo ricordo perfettamente. Era arrivata la primavera. L'aria era secca e come polverosa. La sera era fresca, ma conservava ancora il tiepido profumo del giorno: profumo di terra e delle foglie morte dell'autunno scaldate dal sole. L'agnello belava spaurito mentre attraversavo la Sybillegatan.

Di giorno alloggiava con i viziati cavalli del re alle Scuderie reali, in fondo alla Strandvägen, e capivamo bene che si sentisse fuori posto anche la sera, a teatro. Io di agnelli non me ne intendo, ma vecchio non lo era di certo. Avrò avuto qualche settimana. Fare la metafora vivente in scena doveva essere una prova dura, tanto più che il dramma – *Curse of the Starving Class* dell'americano Sam Shepard – era a tratti violento, stridente e difficile da digerire anche per un essere umano adulto. Si può sperare che la povera bestia stringesse i denti e pensasse ad altro. Quel che è sicuro, comunque, è che continuava inesorabilmente a crescere, più di quanto non ci si fosse aspettato.

E il problema era solo ed esclusivamente mio. Una confusa miscela di ambizione e caso mi aveva procurato un lavoro al *Kungliga Dramatiska Teatern*, il Teatro Reale, dove da qualche anno facevo il trovarobe, cioè mi occupavo del materiale scenico, spesso piuttosto stravagante,

dei vari spettacoli. Toccava quindi a me andare a prendere lo sventurato agnello, prima di ogni rappresentazione, alle Scuderie reali. Lo portavo in braccio. Dovevamo essere molto teneri da vedere così insieme, in quelle sere primaverili. Quando si alzava il sipario l'agnello (poi pecora) doveva entrare e uscire sul palco a più riprese, starsene zitto e cercare di non insudiciare le quinte, il tutto con la scrupolosa precisione che contraddistingue ogni cambio di scena. Nel buio più totale.

Prima del debutto, durante le prove, avevamo pensato a un agnello meccanico, una specie di ispido automa impagliato, con la testa mobile e dotata di un altoparlante che avrebbe emesso graziosi belati esattamente al momento giusto, grazie al semplice uso di un pulsante da parte del direttore di scena. Quando però alla fine il regista vide il costoso robot, non ci mise più di quattro secondi a scartare la soluzione. Via quella roba. Se c'è scritto «agnello vivo» nelle didascalie di scena, vuol dire che ci vuole un agnello vivo, non un giocattolo. La faccenda era chiusa. L'agnello diventò affar mio. E così accadde che quella primavera cominciai a chiedermi cosa ci facessi lì, in realtà, e perché.

Tanto per cominciare, ci si può domandare in generale cosa ci facesse un giovane entomologo in un teatro. In effetti è una questione imbarazzante che ritengo non sia ancora il momento di approfondire. E del resto è una storia vecchia. Supponiamo che volesse semplicemente far colpo sulle ragazze. Cosa che per gli entomologi non rientra nel pacchetto. Oppure diciamo che tutti quanti sentiamo il bisogno, di tanto in tanto, di lanciarci alla cieca in qualcosa per evitare

di diventare una copia conforme alle aspettative del nostro ambiente, forse anche per trovare il coraggio di ricordare qualcuno di quei grandi pensieri arditissimi che spingono un bambino ad alzarsi in piena notte a scrivere con il batticuore una promessa segreta che riguarda la propria vita.

Sia come sia, era un lavoro appassionante. Pieno di interesse e fascino, per chi non è del mestiere. Niente può inghiottire di colpo un timore quanto un grande teatro in una città sconosciuta, niente dà più ebbrezza dei sogni che abitano quei muri. Certo c'erano un mucchio di cose dei trucchi del mestiere del drammaturgo o dei sottotesti dei copioni che non sono mai arrivato a capire. O le sfumature, le note a piè di pagina in caratteri microscopici. Ma non mi importava, almeno non all'inizio.

Bergman era tornato da Monaco e tutto era una festa. Si dava uno Shakespeare con gran fracasso nella sala grande e noi che ci aggiravamo silenziosi sul ballatoio o tra le quinte riuscivamo a trasformare ogni fugace apparizione del maestro in aneddoti sui suoi capricci e sulla sua leggendaria magia, semplici storielle che facendo il giro dei caffè della città diventavano man mano più divertenti e più audaci e potevano facilmente suscitare interesse e invidia nei confronti di chi le raccontava. Gogol entrava in scena come un incrociatore da guerra e Norén* annientava ogni resistenza anche del pubblico più restio. Strindberg, Molière, Čechov. Il mio rapporto con tutto questo era probabilmente più libero rispetto agli altri giovani macchinisti,

* Lars Norén (1944), drammaturgo svedese. (N.d.T)

trovarobe, camerinisti, comparse e assistenti dai compiti più improbabili di cui il teatro brulica, più libero perché quasi tutti loro desideravano diventare attori famosi e stare sotto i riflettori, e il loro desiderio li faceva soffrire crudelmente per il successo degli altri e per l'aleatorio meccanismo dei provini.

Il lavoro era raramente faticoso. Si seguiva una messa in scena dalle prime prove fino all'uscita dal cartellone. All'inizio si trattava di capire il regista e, soprattutto, lo scenografo, il che è già di per sé un'arte, poi bisognava provare i cambiamenti di scena insieme alla troupe e controllare gli accessori man mano che arrivavano dal magazzino e dai laboratori. La sera della prima, in genere, potevamo fare tutto a occhi chiusi.

Ma il dramma in questione era particolare. Non c'era solo l'agnello sempre meno gestibile come costante fonte di preoccupazione: era anche un «dramma da cucina». Intendo dire che si preparava del cibo in scena, problema che naturalmente si può risolvere in diversi modi piuttosto semplici, ma che certi registi e scenografi sono subito pronti a complicare. Ovvero: se si deve cucinare, si cucina. Punto e basta. Naturalmente il cognac e la birra possono essere succo di mela, ma il cibo deve essere vero. Nel caso specifico bisognava friggere del rognone. L'odore di rognone fritto, infatti, ci mette un attimo a riempire la sala di un teatro, e questo veniva considerato un buon apporto per creare un senso di autenticità.

Quando le luci si spegnevano per i cambiamenti di scena, noi trovarobe invadevamo di corsa il palco, come pesciolini d'argento sul

pavimento di un bagno, per sostituire l'arredo, sparecchiare, riapparecchiare e, in generale, portare dentro e fuori ogni genere di cose, nel presente caso – tra l'altro – una carriola, una porta sfondata e una quantità indefinibile di carciofi. In uno di questi cambi di scena – nel buio più totale, dunque, con il solo aiuto della memoria e di sottilissime strisce di nastro adesivo fluorescente incollate sul tavolato – dovevamo mettere una padella di rognone crudo su uno di quei fornelli che si suppone si potessero trovare in una cucina di campagna americana negli anni Cinquanta. Il tempo a nostra disposizione per farlo era calcolato al secondo, e al limite dell'impossibile. E come se non bastasse, la *Maledizione della classe affamata* presentava un'altra bizzarra caratteristica, diciamo così tecnica, che credo sia unica nella storia del teatro svedese.

Il fatto è che il figlio della famiglia, Wesley, impersonato da Peter Stormare, in una scena particolarmente memorabile doveva dimostrare il proprio disprezzo per la monotona vita della sorella minore pisciando su certi cartelloni che lei aveva preparato a una riunione di scout.

Il laboratorio fu dunque incaricato di costruire un congegno per la simulazione, che arrivò giusto poco prima del debutto: un aggeggio geniale nella sua semplicità, composto soltanto di un tubicino e di una vescica di gomma. L'unico problema era che il regista, a questo punto così delicato, aveva collocato Stormare sulla ribalta, rivolto verso il pubblico, il che creava problemi di credibilità piuttosto seri. Quando poi ci si rese conto che l'aggeggio tra l'altro perdeva acqua, tanto da far sembrare che Wesley soffrisse

di incontinenza, accadde quello che avevo cominciato a temere.

«Ma che cazzo», esclamò Stormare, «vuol dire che piscerò io.»

E così fu.

Nonostante il mio senso artistico fosse ancora piuttosto poco sviluppato, rimasi comunque profondamente colpito da quel raro talento, in grado di soddisfare, sera dopo sera e per mesi di fila, le istanze dell'autore e il gusto per gli effetti speciali del regista, mettendosi senza alcun imbarazzo a urinare in scena, a pochi metri dal naso delle raffinate intellettuali della prima fila. Che maestria! Che arrivasse a Hollywood era senza dubbio solo questione di tempo.

Molto più dubbio, invece, era dove sarei arrivato io, ma siccome era stato affidato a me, e a nessun altro, il compito di far sparire in fretta e al buio il risultato di quel notevole pezzo di bravura teatrale – in ginocchio, con uno straccio per pavimenti – mi diventò col tempo sempre più chiaro che forse il mio posto non era quello.

Può essere che io esageri tutto quanto l'accaduto, che stia romantizzando le mie aspirazioni e le mie paure di allora, e che mi ricordi solo singole battute. È così, lo so, ma è anche vero che era primavera e che io ero confuso e innamorato. Inoltre c'erano battute che mi si erano radicate dentro come macchie congenite. Non perché fossero così significative, almeno allora, ma forse perché si accordavano con qualcos'altro nella mia vita.

Quando Wesley se ne sta lì sulla ribalta prendosi di vergogna e sua madre Ella lo rimprovera di rendere solo le cose ancora più difficili alla povera sorella, lui risponde: «Non è

vero. Le sto solo mostrando che esistono altre possibilità. Adesso dovrà fare qualcosa di diverso. Questo può cambiare il corso della sua esistenza. Un giorno si guarderà indietro e si ricorderà di quando suo fratello ha pisciato sui suoi cartelloni e penserà che è stato il punto di svolta della sua vita.»

Questo accadeva nel primo atto. Nel terzo, quando la sorella infine scappa, avverando così la profezia di Wesley, esclama: «Me ne vado. Me ne vado! Non tornerò mai più.»

Queste stesse parole, nello stesso tono ribelle usato sulla scena, me le ripetevo tra me ogni sera mentre tornavo alla stalla con la mia ispida amica di campagna. Verso la fine della primavera non ce la facevo più a portare in braccio la pecora, così la tenevo al guinzaglio, più o meno come un cane di una razza sconosciuta perfino nell'elegante quartiere di Östermalm. Le passanti restavano a lungo a guardarci, ma noi non ci facevamo caso e continuavamo a elaborare i nostri piani in silenzio.

L'anno dopo abitavo già sull'isola, insieme a una ragazza che era tra il pubblico una sera e aveva poi detto di aver trovato il dramma divertente e insieme commovente, e come avvolto in un particolare odore di lana, di urina e di rognone fritto. Era il 1985. Avevo ventisei anni. Quanto alle mosche, anche quello senza dubbio era solo questione di tempo.