



Antonella Rizzo

## **Il teatro come Pratica d'Erranza Videointervista a César Brie**

La videointervista è stata realizzata il 3 maggio 2009 ai Cantieri Teatrali Koreja di Lecce<sup>1</sup>.

*D.: Qual è la riflessione che si sente di fare rispetto al teatro come luogo di incontro dell'Altro e come strumento di una nuova educazione, di un nuovo sistema sociale, di un nuovo modo di convivere con l'Altro?*

R.: Per me ci sono due questioni: una è 'il teatro com'è, come si fa e si vede come spettatori'; e l'altra è 'il teatro come prassi'. Penso che tu ti riferisca soprattutto a quest'ultima. Il teatro è una prassi pedagogica e culturale straordinaria, ti costringe a confrontarti con l'essenza di ciò che sei. Prima va a trovare i limiti del tuo corpo e della tua voce, quindi strumenti del teatro sono il proprio corpo e la propria voce, ed anche la propria memoria, i propri ricordi. Il teatro è assolutamente un luogo in cui uno può scoprire se stesso senza che questo rimanga un fatto privato, ma diviene un fatto poi collettivo, un fatto di altri.

<sup>1</sup> Estratto da una videointervista a César Brie, scrittore e regista teatrale argentino di fama internazionale. Il lavoro rientra in un progetto culturale e di ricerca che va sotto il nome di *Teatri d'Altrove*. ([www.teatridaltrove.it](http://www.teatridaltrove.it), attivazione gennaio 2011). Teatri d'Altrove è un arcipelago di esplorazioni, visioni, arrivi, ritorni e smarrimenti, punti e virgole intorno e sul concetto di *Altrove*: un luogo, forse, una parola, forse, un destino, forse, un desiderio, forse.

E' un valore estremamente importante in questo senso, e questa è credo una sua funzione primordiale. Si dovrebbe insegnare teatro nelle scuole non tanto per insegnare a recitare, quanto per insegnare a scoprire dentro di sé che cosa uno ha e cosa è, cosa ti porti dentro, per aprire la scatola della tua vita, delle tue esperienze. Secondo me questo sarebbe molto importante. Molti ragazzi si vergognano quando gli fai fare teatro e questa vergogna è proprio una difesa, poi quando si incomincia a lavorare con loro si aprono e si trova un canale di comunicazione con l'Altro. Almeno per me quand'ero ragazzino è stato fondamentale per questo. Io lo trovo uno strumento di autoconoscenza straordinario, anche all'interno di un gruppo di persone come può essere una classe. In una classe di scuola usare il teatro per conoscere se stessi anche attraverso un'opera, attraverso il fatto di dover usare il corpo, la voce in una situazione di rappresentazione è importante perché è come se la scena fosse un luogo che sta nella vita, ma è al fianco di essa, parallelo alla vita e quindi interroga la vita stessa [...] Da un lato, quindi, il teatro è un luogo che interroga la vita, ma dall'altro è un luogo senza i rischi della vita, perché sono i rischi della coscienza quelli che comportano i rischi del vivere, però si assume i rischi del ripercorrere un vissuto.



D.: *In quale senso il teatro come artificio, come costruzione estetica, può aiutare a vivere, a incontrare l'altro? Mi sembra che il teatro sia quasi un paradosso: da un lato costruisce un luogo altro in cui comprendere la vita, e dall'altro non è la vita, è parallelo ad essa.*

R.: L'artificio in quanto costruzione estetica è il prodotto teatrale, invece la ricerca può essere non necessariamente questo. In realtà il teatro va un po' più in là di quello che tutti fanno. Noi ci raccontiamo ogni giorno, tutto quello che ci succede abbiamo bisogno di dirlo, abbiamo costantemente bisogno di fermare la vita che abbiamo vissuto per rivederla, e questo lo facciamo nel racconto agli altri. Un attimo della nostra vita, un incidente, un sguardo, un atto di amore, un momento di tristezza, un momento di dolore diventano ore e ore di racconto. Come se noi avessimo bisogno di tornare a rivedere ciò che ci accade perché ci accade troppo velocemente, perché ci inghiotte, e noi lo raccontiamo per tornare fuori dalle fauci del tempo. Di questo si occupa il teatro, è questo raccontarci fatto attraverso il proprio corpo, la propria voce, attraverso le metafore, le immagini.

Se poi lo scopo finale sia l'autocoscienza di un gruppo, di una classe, o piuttosto un prodotto artistico dipende da come si affina il tiro, in questo caso si costruisce un artificio con le regole dell'estetica. Tra l'altro il teatro ci insegna anche a vedere le cose che di solito ci sfuggono, in questo senso ci sveglia il senso estetico delle cose, ci insegna a far poesia con il corpo e con la voce, con le immagini, al posto di rinunciare alla poesia, e rimanere nel gretto mondo dei bisogni. E questo il teatro ci permette di farlo anche senza soldi, ma soltanto con il corpo delle persone. Questo è il lavoro pedagogico che il teatro può fare [...]



Ph Carlo Elmiro Bevilacqua

Quando lavoro con gli attori, prima di farli diventare bravi attori, voglio liberarli da ciò che loro sono. Una gran parte del lavoro consiste nel rimuovere l'ostacolo che impedisce alla persona di dire 'io esisto'.

D.: *Non sempre, però, si ha la fortuna di lavorare con un narratore come lei, e quindi di poter fare poesia con il corpo. La domanda è se anche nei teatri dei piccoli centri urbani c'è bellezza, e se basta far teatro per fare bellezza.*

R.: Cos'è il bello? Questa è la domanda. Io dico sempre che la differenza tra l'arte e la vita è che l'arte non può non essere bella e la vita ha tutto. Il brutto della vita per essere raccontato, espresso in arte deve acquisire il bello. Questa bellezza forse è una verità organica al suo essere, alla sua assenza. Questa forse è una definizione che ci salva da definizioni più

profonde, però la bellezza, secondo me, la vera bellezza racchiude la verità. Cos'è questa verità io non lo so. La verità, come dice Pasolini, è 'qualcosa che quando la nomini sparisce'. Non è garantita la bellezza, quello che è garantito, quello che è possibile è trovare attimi di verità, e questi attimi di verità se uno è bravo riesce a inanellarli in un racconto che è accettabile per molti [...]. Compito degli artisti è spostare le soglie del bello, andare più in là dei confini della vita [...]. Io dico che il teatro permette di dire 'io' e dicendo io dire 'noi' e dicendo 'noi' dire 'voi' [...]

D.: *A proposito della rappresentazione di qualcosa che ha valore per tutti e per ciascuno al tempo stesso, faccio alcuni riferi-*



*menti al suo spettacolo di ieri<sup>2</sup>. In tutto il suo spettacolo ritorna il senso del viaggio, naturalmente, e della memoria. Per esempio per Telemaco la memoria del padre ritorna in forma di un canto quasi universale. Invece, la dimensione di una verità 'organica' e storica, di cui lei parlava prima e di cui parla anche Gramsci a proposito dell'azione degli intellettuali, la ritrovo nello spettacolo che racconta con riferimenti specifici l'Odissea dei tanti migranti di oggi. Quando lei pensa ad uno spettacolo pensa ad un'opera che abbia il senso del valore sociale, che possa cambiare lo stato delle cose, o se accade, accade?*

R.: Ci sono molte domande in ciò che hai detto. Io non mi pongo molto il problema dell'impegno sociale. Io sono una persona che si impegna socialmente e cerco di non dividere i campi. Da una parte il mio impegno richiede azioni concrete, un impegno reale, altre volte richiede azioni di tipo intellettuale, come scrivere, pensare. L'unica cosa che non faccio è avere tesi nel mio lavoro, non ho una tesi sociale, non voglio ridurre il mondo nella mia opera ad un esempio. Però mi pongo dei problemi e li affronto. A volte son problemi più intimi, altre volte più legati al presente, alla società. Invece, rispetto alla memoria una regola è la precisione. Non esiste memoria senza precisione. La memoria senza precisione diventa kitsch, diventa volgare, generica, genericamente di sinistra, progressista, non scalfisce niente e nessuno e diventa retorica. Quindi ci vuole la precisione. Per esempio nel lavoro che abbiamo fatto per l'Odissea c'è da un lato una precisione rispetto al testo di Omero. Lo abbiamo affrontato tutto. Ogni canto l'ho letto decine e decine di volte, ogni canto l'ho sintetizzato per portarlo alla sua essenza. Se ho scartato dei canti è perché non servivano alla storia. Così come ho scartato dei personaggi per ragioni concrete. Avevo soltanto nove attori e non potevo mettere altri personaggi, dovevo ridurre. Però per esempio per il lavoro sulla scena dei migranti ho fatto una ricerca e di questa ricerca ho scritto una settantina di pagine. Di quelle settanta pagine ne sono rimaste quattro. All'inizio, però, ho riportato ogni

<sup>2</sup> Il riferimento è allo spettacolo *Odissea*, rappresentato il 2 e 3 maggio 2009 ai Cantieri Teatrali Koreja dalla Compagnia boliviana Teatro de Los Andes, diretta dal regista argentino.

dettaglio, poi ho lasciato forse i paradigmi di quelle storie, delle storie esemplari, come tu dici, che le racchiudessero tutte. Nella prima ricerca c'è una tale precisione di dati che si riflettono in molti passaggi della scena, nelle azioni, nei gesti degli attori. [...] A volte tali dettagli sono comprensibili immediatamente, altre volte sono subliminali, cioè pensati in modo che non arrivino ad una coscienza discorsiva. [...] Per lavorare sul reale bisogna liberare la memoria dai 'luoghi comuni', cercare le piccole cose, è questo il senso della memoria. Il teatro di impegno civile deve fare i conti con questo. Per esempio 'Vajont' di Marco Paolini, che è un tipo di teatro sicuramente lontano dal mio ma straordinario, è una ricerca molto precisa su ogni elemento di memoria.

Una volta ad una conferenza ho citato la frase detta da una persona, sopravvissuta ai campi di concentramento nazisti, mentre la stavano catturando e le stavano impedendo di ammazzarsi con una pasticca di cianuro prima che la torturassero. Nel raccontare l'episodio affermai che in quell'istante le sue parole furono 'Dio mio, Dio mio'. Questa persona ascoltò poi quella conferenza e mi scrisse piuttosto 'incazzata', precisandomi 'io non dicevo Dio mio, Dio mio, ma Madonna Santa, Madonna Santa'. Io le ho chiesto scusa, spiegando d'aver riportato così come lo ricordavo. Poi siamo diventati amici e questa persona mi ha spiegato 'tu non sai quanto sia importante che si dica esattamente quello che è successo'.

Questo fa la precisione della memoria: prima permette di scoprire un evento, un fatto e poi di ricostruirlo. [...]

*D.: La memoria è particolarmente importante quando si parla di immigrazione. Ed è difficile restituire senza retorica la verità a quel tipo di storie di vita.*

R.: Sì, io ho un problema rispetto a questo, sempre. Raccontare storie in cui per raccontare il dolore io vengo applaudito. Infatti, io non cerco questo come obiettivo del mio teatro. Diciamo che per me bisogna vedere l'essere umano un po' più al di là della sua condizione. Perché soltanto quando si vede l'essenza delle persone si capisce anche la condizione in cui sono messi. Anche se io ho costruito la figura di



Ulisse (nello spettacolo) come migrante, e questo mi permette di vedere una possibilità dell'Ulisse di oggi. 'Mi chiamo nessuno' dice Ulisse a Polifemo nell'opera di Omero, mentre per noi, nella nostra Odissea, Ulisse è diventato nessuno. Infatti, alla fine quando dice 'Forse un giorno riavrà il nome perduto anni addietro su un treno, quando Antifate ruggendo e soffiando ti trascinerò fin qui, nessuno ti chiamavi. Ora sei Ulisse. Ulisse Mamani, Ulisse Morales, ma tu dove sei rimasto? La tua terra, la tua patria la riesci a nominare? Dove sei? Sei qui, sei là. Davvero hai di nuovo un nome?' Ulisse se lo chiede, ed è una forma di vedere alla luce del poema omerico le tante possibilità di essere Ulisse. [...] Quindi ho fatto fare una reazione chimica ad Ulisse e ai migranti, per vedere cosa succede mettendo insieme la lettura profonda del poema omerico e la lettura accurata delle vicende dei migranti. [...]

*D.: Ulisse nello spettacolo richiama, quindi, la condizione dell'erranza umana, cantata anche dall'Ulisse di Kavafis. Cos'è l'erranza?*

R.: E' una condizione che, però, non si risolve. E' un tema che oggi preme nella mia vita. Sono a casa? No, non sono a casa. Eppure ho scelto la Bolivia, che è quasi una casa per me. Però non ho una casa e non so se è un bene o un male, è un destino. Pur avendo due bambini e una famiglia, non so se sono a casa. Forse l'ho persa per sempre. Sono piccole oasi questi figli, questa moglie, questo luogo. Posso dirti che non so dov'è casa, non ho una risposta.

*D.: In questa condizione di erranza allora dov'è la sua Itaca, che cosa è Itaca?*

R.: Non lo so. Certe volte penso che Itaca è il teatro e ogni opera è un'Itaca da cui poi mi devo allontanare per andare a cercare un'altra. Il mio mestiere è un po' un viaggio e ogni volta l'opera è un'Itaca, l'ossessione che devo compiere. A volte quando mi sento vecchio, e mi sento vecchio quando mi sento stanco [...], penso potrei fare il contadino. Mi viene una voglia enorme di coltivare quel pezzo di terra che ho in Bolivia, di piantare ancora decine, centinaia di alberi per fermarmi un po', fa-

re delle cose concrete, ascoltare la natura. Poco tempo fa con mia figlia di sei anni eravamo in Piemonte in un boschetto. Pioveva, ma lei voleva camminare ed io le tenevo l'ombrello perché non si bagnasse. Ad un certo punto lei mi dice: 'Ah! I fiori, la natura e gli animali. Questa è la vita'. A quel punto io la guardo e le dico: 'Sì, per te lo è. Forse potrebbe esserlo anche per me'.

*César Brie è 'anche' un ex esule argentino...*