

DAL TEATRO CIVILE A UN TEATRO DI STUPORE

di Beppe Casales

Un romanziere e poeta olandese, da una decina d'anni residente in Italia, dopo aver visto molti miei spettacoli, mi disse: "Sai, Beppe, il teatro che fai tu, il teatro civile, in Olanda non esiste."

- Ah no? - risposi. - Come mai?

- Perché in Olanda le storie che racconta il teatro civile le raccontano i giornalisti.

- E che storie raccontano gli attori olandesi?

- Altre storie.

Ho iniziato a lavorare in teatro a diciotto anni, in una piccola compagnia professionale. Già in quella compagnia il teatro era concepito come un intervento nella società. Non proprio a gamba tesa, ma sicuramente con un messaggio preciso. Perciò sono cresciuto nel mio lavoro di attore con un senso di responsabilità nei confronti della comunità in cui vivevo. Il doppio binario era questo: l'attore è parte non solo del processo creativo ma anche del processo intellettuale, e lo spettacolo deve intervenire nella società, parlando di quello che succede nella società, attraverso un messaggio. Ho iniziato a lavorare in teatro proprio nel momento in cui in Italia è esploso il teatro di narrazione, definizione di un teatro che si è quasi sempre declinato come teatro civile. Sono venuto come venuto è Marco Paolini, che dopo anni di lavoro è riuscito a portare in televisione il suo spettacolo "Vajont". Se in Italia era raro il teatro in televisione, vedere teatro di narrazione era impossibile. Lo spettacolo trasmesso dalla RAI fu un successo. Per me fu un colpo di fulmine.

Non avevo mai pensato che un uomo da solo su un palco, con la sola forza immaginifica delle parole, potesse creare tanta bellezza. Quasi una perversione teatrale, dove non ci sono attori che agiscono i conflitti, ma un solo attore che attraverso le parole fa immaginare allo spettatore personaggi che vivono i loro conflitti. Era tale la potenza di questa scoperta che volevo farlo anch'io. O perlomeno volevo provare.

Di sera lavoravo nella compagnia di teatro e di giorno facevo l'università. In quel periodo seguivo le lezioni di Storia Contemporanea. Il corso monografico era sugli intellettuali europei negli anni '30. Tra di loro, George Orwell. Tra gli scritti di Orwell, "Omaggio alla Catalogna". Iniziai a studiare la guerra civile spagnola, che nel programma della scuola dell'obbligo in Italia viene liquidata in poche righe. Feci la conoscenza di sigle come C.N.T., F.A.I., organizzazioni politiche e sindacali anarchiche, mi innamorai dell'esperienza della Colonna Durruti e della Colonna di ferro, iniziai a odiare l'oblio a cui era stata relegata questa storia.

La prima cosa che pensai fu: devo raccontare a tutti la storia degli anarchici nella guerra civile spagnola. E così fu. Prima mi misi a costruire una drammaturgia a partire da testi già esistenti. Presi in prestito le parole di Orwell, Enzensberger, Koestler, Eluard, Neruda, le misi insieme in un percorso preciso, e portai in scena il risultato assieme a una danzatrice, Alessia Garbo, e a un musicista, Alessandro Grazian. Lo spettacolo si chiamava "¡Sueña!". Era un esperimento riuscito, ma non abbastanza. Sapevo che c'era qualcosa che non andava. Volevo provare a rinunciare alle parole di altri. Volevo dare la mia versione dei fatti. Volevo scrivere.

Il teatro civile nasconde un problema: spesso lo spettacolo parte da una risposta, invece che partire da una domanda. Il teatro civile combatte continuamente con la retorica del sermone, della lezione, ma difficilmente si libera della risposta. È forse anzi esso stesso un teatro di risposta. È un sollievo, tra tutte le domande che ci facciamo. Una carezza allo spettatore perso nell'indecifrabilità del mondo.

Il primo spettacolo che scrissi e portai in scena si intitolava “Salud”. Parlava della guerra civile spagnola, ma soprattutto parlava di anarchia. Proponevo una visione del mondo, prendendo a pretesto il mare di sangue versato in Spagna tra il '36 e il '39. Lo spettacolo, nonostante l'argomento non propriamente popolare in Italia, fece una settantina di repliche. Io mi convinsi che sapevo scrivere una storia. E soprattutto il pubblico reagì allo spettacolo come speravo: c'erano risate e c'erano lacrime. Ma c'era anche qualcosa di sbagliato. Il pubblico che trovavo era un pubblico che non poteva essere veramente spostato dalla storia che raccontavo. Io ero un attore e autore giovane e completamente sconosciuto. Le porte dei teatri per me rimanevano chiuse. Lo spettacolo perciò girava in piccoli circoli, centri sociali, luoghi dove arrivava un pubblico politicamente preparato e amico. Il pubblico che vedeva “Salud” spesso conosceva la storia che raccontavo e si aspettava che io la raccontassi esattamente nel modo in cui la raccontavo. La sensazione che ci fosse qualcosa che non andava mi rimase, ma ancora non sapevo cosa farmene.

Dopo questo scavare nella storia ebbi la necessità di tornare al presente. Finalmente affioravano nella mia testa domande a cui non sapevo dare una risposta. Fu una crisi personale che sapevo avrei dovuto risolvere attraverso il teatro. In quegli anni mi innamorai del teatro di Paolo Rossi e iniziai ad approfondire la 'stand up comedy' americana. Provai perciò a unire la mia esperienza di narratore a quel tipo di teatro. Nacque “Appunti per la rivoluzione”. Lo spettacolo aveva come cornice e fil rouge una storia d'amore tra due ragazzi. La storia d'amore era continuamente interrotta da pezzi da 'stand up' in cui cercavo di trovare risposte alle mie domande. E le trovavo. O almeno mi sembrava.

Il teatro civile spesso si priva di sfumature. Affronta storie e temi così forti, che la tentazione di distinguere solo il bianco dal nero è fortissima. E quasi sempre si cede, a quella tentazione. Non voglio dire che il teatro civile non si sviluppi complessità, ma spesso la complessità è al servizio di uno schieramento, richiede uno schieramento, anche al pubblico. Per questo motivo succede che gli spettatori di uno spettacolo di teatro civile siano persone già schierate dalla parte dell'attore in scena. È rassicurante per tutti. È quasi religioso.

Dopo “Appunti per la rivoluzione” feci un passo in avanti e uno indietro. In Calabria, nel 2010, i lavoratori africani che raccoglievano arance in una situazione di estremo sfruttamento, si rivoltarono. La protesta violenta di quei ragazzi portò all'attenzione della stampa nazionale una condizione di lavoro infame, un nuovo schiavismo intrecciato con la criminalità organizzata. Io seguivo da tempo sia le questioni legate ai migranti che quelle legate alle mafie. La rivolta di Rosarno fu per me l'occasione per un nuovo lavoro.

Il passo in avanti che riuscii a fare fu quello di cercare di mettermi, come autore, in disparte. Analizzai i fatti, li misi in ordine creando una drammaturgia che seguiva due ragazzi, incrociai le loro storie. Non inventai nulla, semplicemente seguivo la loro strada. Ovviamente, nella scelta dei fatti, davo una lettura della storia, ma il lavoro rispetto a “Salud” era stato diverso. Non proponevo una visione del mondo.

Il passo indietro fu che lo spettacolo, intitolato “La spremuta”, soffriva di un debito verso il giornalismo d'inchiesta. Mi ero un po' allontanato dal teatro. Il teatro c'era e c'è ne “La spremuta” (è uno spettacolo che ancora replico in tutta Italia), ma non abbastanza. Mi sembrava di assolvere un ruolo che non aveva più nessuno. La memoria di quell'evento, così pieno di senso nel discorso culturale, sociale, sindacale del nostro paese, sembrava svanire totalmente a distanza di pochissimi giorni. La stampa, la televisione, gli intellettuali parlavano dell'accaduto, ma non c'era la volontà di capire cosa era successo. Avvertivo una necessità carnale di riempire quel vuoto di memoria, quella finta sorpresa rispetto agli accadimenti del mondo. Vivevo (e vivo) in un mondo dove sembra che le

cose accadano accordandosi perfettamente all'agenda setting dei telegiornali.

Una delle caratteristiche del teatro civile è lavorare sulla memoria. Ma la memoria è un concetto molto scivoloso. Appaiono immediatamente delle domande. Cosa merita la nostra memoria? Chi lo decide? Di cosa è fatta la memoria? La memoria individuale può diventare memoria collettiva? La memoria individuale che tipo di memoria è? La memoria collettiva esercita un potere? Se lo esercita, come modifica la realtà? Nel momento in cui c'è una sottrazione continua di spazi pubblici dove discutere queste domande, si tiene quel che si ha. In Italia l'editoria, il giornalismo e molte altre parti della società civile hanno abdicato da anni a questo spazio. Gli autori e attori teatrali se lo sono preso, ma senza rete. Hanno fatto teatro civile, ma senza nessuno a fianco.

Incontrai per caso alla Biennale Teatro, a Venezia, Fausto Paravidino. Stavo seguendo un seminario con Neil LaBute. Conoscevo Fausto Paravidino come drammaturgo. Mi parlò di un laboratorio di drammaturgia sulla crisi economica che stava nascendo al Teatro Valle Occupato. Io pensavo che il mio prossimo spettacolo sarebbe potuto essere uno spettacolo sulla crisi economica. Perciò andai a Roma a vedere cosa si combinava al Teatro Valle Occupato.

“Crisi” era (ed è ancora) un laboratorio permanente di drammaturgia guidato da Fausto Paravidino. Il laboratorio è nato all'interno dell'esperienza dell'occupazione del Teatro Valle. “Crisi” è sicuramente un laboratorio di drammaturgia, ma più che altro è un laboratorio di teatro: vi partecipano autori, attori, attori/autori, registi provenienti dalle più diverse esperienze. Il lavoro consiste nel cercare di creare un teatro il più possibile aderente alla propria idea: fare in modo che ci sia meno distanza possibile tra il teatro che si vuole fare e quello che si fa.

Ho iniziato a “Crisi” a lavorare su una drammaturgia diversa. Ho iniziato a scrivere non per me solo, come avevo sempre fatto, ma per dei personaggi. Ho iniziato a non preoccuparmi di risposte, ma di domande. L'ambito di ricerca e di azione non aveva a che fare nient'altro che con l'umano, inteso come genere.

Il percorso è stato difficile, ma questo nuovo approccio alla scrittura e quindi al teatro mi ha cambiato definitivamente. La prova l'ho avuta con lo spettacolo “L'albero storto – una storia di trincea”, un monologo sulla Prima Guerra Mondiale. Volevo scrivere un monologo e invece ho scritto delle scene. Pensavo che avrei scritto narrazione e invece ho scritto tre personaggi, con un timido narratore a legarli. “L'albero storto” per me è una sorta di punto di non ritorno rispetto al passato. Non tanto perché io sia diventato ostile ai monologhi o al teatro civile, ma perché mi sono spostato, io, rispetto alla realtà.

Il teatro civile è stata una risposta del teatro a un enorme vuoto nell'Italia degli ultimi vent'anni. La mancanza di elaborazione pubblica dei problemi del nostro tempo ha creato voragini buie, e il teatro civile si è alzato, ha cercato di reagire a questa situazione. Ma se la domanda era giusta, la risposta del teatro civile non sono sicuro sia stata adeguata. Non ci siamo accorti che in questo vuoto non avevamo bisogno di risposte, ma di domande. Non avevamo bisogno di una drammaturgia che guardasse al passato per (forse) trovare risposte nel presente. Avevamo e abbiamo bisogno di una drammaturgia che ponga domande adesso, che si spinga nel futuro. Nel nostro disorientamento, nel nostro disequilibrio quotidiano abbiamo bisogno di un teatro che entri dentro a questo nostro perderci. Dobbiamo provare a entrare nella complessità senza avere paura del fallimento, senza avere paura di perdere altri pezzi per strada. Senza paura.

Gli ultimi due lavori che ho scritto sono “Storia di Alfredo”, un testo per cinque attori con una quindicina di personaggi, e “SUPERFIABA”, un monologo costruito sulla struttura della fiaba. Se “Storia di Alfredo” si allontana abbastanza naturalmente dal teatro civile, parlando di una famiglia e delle vicende del protagonista Alfredo, con “SUPERFIABA” mi sono volontariamente allontanato dal teatro civile. Ho cercato una modalità di racconto che fosse per sua natura fuori dal tempo, priva di connessioni dirette con il nostro tempo. Questo approccio ha fatto sì che mi occupassi più della storia in sé, che del significato di quella storia negli anni duemila. Nella scrittura

sono comunque venuti spontanei dei riferimenti al nostro tempo, ma io stesso li ho scritti con una leggerezza che mai avevo provato prima. La sensazione è appunto quella di essermi liberato di un peso, di una responsabilità. Ma la leggerezza nella scrittura e sul palco non vuol dire mancanza di responsabilità tout court. La mia responsabilità si risolve completamente nello spettacolo, da quando inizia a quando finisce. Io non so cosa si porterà a casa lo spettatore, a fine spettacolo. Non so che connessioni con la sua vita e la sua visione del mondo ha risvegliato il mio spettacolo nello spettatore. L'unica cosa che mi interessa è fare entrare me e gli spettatori nell'umano, e di conseguenza nell'infinito stupore che l'umano è capace di produrre, sempre. Non so, quindi, se l'evoluzione del mio lavoro mi fa ancora rientrare nella categoria del teatro civile italiano. Sicuramente ne ho fatto parte. Ma l'idea che nel mio percorso io abbia oltrepassato una categoria, non può che farmi piacere.

Qui il testo tradotto in spagnolo per la pubblicazione:

<https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7908>