

non basterà dar loro il diritto di voto. Agli amici che gli dicevano che l'idea dell'uguaglianza politica era sentita come una minaccia dai bianchi, lo scrittore nero Can Themba rispondeva con una battuta: «Che si tengano il voto. Noi vogliamo il paese. Poi gli daremo il voto».

La battuta di Themba coglie in pieno l'essenza dell'indomita vena comica sudafricana. La commedia popolare esplosa nei teatri, nelle strade, nei luoghi di riunione mira a sovvertire la tirannia di un sistema che lascia il suo popolo spiritualmente senza casa. Nel tumultuoso panorama politico del Sudafrica, la risata provocatoria è il grido di nascita della democrazia.

Julia Varley

GOCCE DI RAP. CONVERSAZIONE CON
PATRICIA ARIZA DEL TEATRO
«LA CANDELARIA»

Per esistere il teatro ha bisogno di almeno due persone: un attore e uno spettatore. Il teatro, anche ridotto alla sua forma più semplice, stabilisce immediatamente una relazione sociale e poiché lo fa attraverso una struttura organizzata, assume automaticamente una dimensione artistica ed estetica. È perciò assurdo ed estremo dividere l'attività teatrale in una zona di valori artistici ed estetici e un'altra che si muove nel contesto sociale. Ma sono le situazioni estreme in cui alcuni teatri agiscono che rendono possibile questa separazione e fanno riflettere sul doppio aspetto del teatro.

Durante l'ultima riunione del Consiglio internazionale del Magdalena Project, che si è tenuta a Cardiff, Galles, nel dicembre 1994, è risultato in modo evidente che molte donne ormai lavorano nel teatro in stretto rapporto con alcune realtà ai margini della società: con i carcerati nelle prigioni, con bambini e ragazzi di strada, con criminali, prostitute, anziani, terza età, quarta età, bambini autistici, sordomuti, drogati, psicotici, schizofrenici, disabili fisici e mentali... A questa lista di emarginati a volte si aggiungono le donne.

Perché tante donne scelgono di fare teatro in situazioni del genere? È possibile farle incontrare perché si raccontino le esperienze, le passioni, i dubbi legati a queste loro attività?

Come primo passo in questa direzione ho raccolto interviste e articoli dedicati a questi temi, sottolineando, come sempre, la ricerca continua di riempire di nuovo senso e valore la nostra professione di teatro, e le vie diverse che ognuno di noi segue.

Ho letto in un giornale: «Il teatro è una specie in via d'estinzione». Quale teatro?

Nel 1988, ad Ayacucho, una città nelle montagne del Perù, ho visto lo spettacolo di un gruppo teatrale locale. Lo spettacolo era pieno di clichés estetici e di banalità drammaturgiche: da un punto di vista professionale era tutto sommato povero, mentre

presentava la brutalità dell'imperialismo e la miseria dei poveri contadini. Quello spettacolo mi commosse come pochi altri. Quel gruppo di teatro che continuava a presentare il suo spettacolo nonostante che le forze militari di governo e la guerriglia non approvassero, mi offriva l'esempio forte di che cosa il teatro può essere. Alcuni attori del gruppo erano spariti, alcuni si erano uniti alla guerriglia o all'esercito, altri erano stati uccisi, ma quelli rimasti continuavano ad affermare il diritto a riunirsi, a ridere, a fare festa, a sperare, a vivere. Come verrebbe giudicato uno spettacolo simile in un moderno festival di teatro d'arte in Europa dove il teatro è una forma artistica protetta e sovvenzionata? Come si può confrontare uno spettacolo visto in un edificio ufficiale in cui gli spettatori scelgono di pagare per un'esperienza estetica, con uno spettacolo presentato là dove sia gli attori che gli spettatori stanno semplicemente dichiarando il loro diritto di esistere e di esprimere? Il confronto non può neanche essere etico. L'uno non è migliore o peggiore dell'altro: semplicemente appartengono a mondi diversi e rare sono le occasioni in cui l'uno opera anche secondo le regole dell'altro.

Il teatro può diventare un fattore vitale di integrazione in contesti diversi. Può riuscire là dove il cinema più attuale fallisce, soprattutto nelle situazioni estreme di emarginazione, nei ghetti della società. Può permeare i comportamenti e le relazioni della gente senza doversi astrarre da loro. Poiché il teatro non è solo un intreccio di trame e di contatti ma è «messa in visione», può rendere visibili le relazioni e i valori dei vari componenti la comunità trasformando le situazioni quotidiane, solite e normali, in una performance e in una interpretazione. Il teatro può arrivare ad avere un'immensa forza di trasformazione. Il suo humour, il suo spirito sovversivo, che stigmatizza le abitudini consolidate nei rapporti, nel comportamento e nei modi di percezione e di comprensione di una comunità, può aprire visioni alternative a problemi che sembrano senza via d'uscita. Il teatro può diventare quell'azione politica in cui trovano unità il pubblico e il privato, l'individuo e la società. Perché questo accada ci vogliono degli artisti professionisti. Chi ha lavorato per anni sui minimi dettagli e sull'elaborazione di una scienza della propria arte si trova impegnato a usare la sua creatività per inventare e creare situazioni al margine del teatro piuttosto che solo a produrre spettacoli teatrali.

Diventeremo per questo operatori sociali invece che artisti? Prenderemo il posto e ci assumeremo le responsabilità che pertengono ad altre istituzioni? Può il valore sociale del teatro giustificare la povertà di risultati artistici? In questa realtà crudele

che è più forte del teatro crederemo delle aspettative che non saremo in grado di soddisfare? La linea sottile che separa i teatranti dagli operatori sociali suscita degli interrogativi. Tra questi due estremi troviamo non solo il doppio aspetto ma i mille aspetti di ciò che generalmente si chiama teatro.

Mentre raccoglievo articoli, Cora Herrendorf del Teatro Nucleo, Italia-Argentina, mi ha scritto una lettera: «Credo che questa "rinascita" di lavoro nel sociale, direi "recente", sia la rinascita di tanta gente che riprende a fare politica. Per tanti anni ciascuno è stato nascosto nel suo guscio, impaurito dalla guerra psicologica collettiva, dove il "fare politica" diventava un *dejà vu*, un qualcosa di vecchio. Sono alcuni anni che la gente si raggruppa in movimenti di solidarietà, di sguardo verso l'esterno, di aiuti ai "poveretti", quello che ai tempi dei tempi motivava la parola "rivoluzione". Guardare fuori».

Assistendo al convegno «Teatro e carcere» organizzato da Donatella Massimilla a Milano, ho percepito nell'aria la stessa solidarietà ed esigenza. Ascoltando le discussioni tra Tanith Noble e Brigitte Cirila, una regista e una cantante che lavorano con bambini autistici in Francia, ho sentito opinioni a confronto con la medesima passione e calore. Quando la brasiliana Fernanda Coelho e molti altri mi hanno raccontato il loro lavoro con gli anziani, ho avvertito la soddisfazione di chi ha fatto qualcosa di prezioso mentre dava un ruolo al teatro e alla cultura anche in tempo di guerra e di crisi economica. Kordula Lobeck e Regina Löhr, Germania, e Patricia Ariza, Colombia, s'incontrano dai due emisferi opposti del mondo. Le loro esperienze provengono da contesti assai diversi eppure molti dei problemi sono gli stessi. Ogni volta che parlo con Patricia Ariza del suo lavoro con i ragazzi di strada di Bogotá, stupisco del suo coraggio e mi rendo conto che i risultati sono proporzionali ai pericoli affrontati.

Vorrei che mi raccontassi come hai cominciato a lavorare con i giovani di strada, quelli che chiamano ñeros.

In Colombia *ñero* è uno che vive in strada. Questa è la parola più rispettosa che abbia trovato per chiamarli. Loro stessi si chiamano così. «Nero» viene da «compañero» (compagno). Secondo alcuni viene da «montañero» (uno che vive nelle montagne), ma non ci credo perché si tratta di un fenomeno assolutamente metropolitano. Ho cominciato a lavorare con loro per caso. C'era un attore che lavorava al Teatro La Candelaria ed è morto un mese fa, che aveva grossi problemi psichici. Ha passato molto tempo negli ospedali psichiatrici. Da 15 anni viveva tra le

droghe, la strada e gli ospedali. Ma era anche un uomo molto istruito. Durante uno dei suoi periodi passati fuori dall'ospedale mi chiese di lavorare con lui. Accettai a condizione che non mancasse neanche a una prova, o me ne sarei andata. Alla fine credo che la sola a mancare fui io. Era un attore straordinario. Facemmo uno spettacolo mettendo insieme parti su cui aveva già lavorato come attore. Quando lo presentammo al pubblico, invitò i suoi amici, e la maggior parte erano gente di strada, *ñeros*. Pochi mesi dopo alcuni di quegli stessi *ñeros* tornarono al teatro. Per via del loro aspetto credetti che mi volessero assalire, ma invece mi chiesero di fare uno spettacolo con loro. Sembrava affascinante. Ma allo stesso tempo mi sentivo a disagio e ridicola perché avevo creduto che volessero aggredirmi. Mi ero spaventata moltissimo, avevo chiuso la porta e li avevo ricevuti fuori dell'ufficio. Vennero sette di loro, se avessero voluto attaccarmi avrebbero potuto farlo tranquillamente. Il loro aspetto mi aveva spaventata. C'è, dietro a questo, un'ideologia: la società integrata esclude coloro che vivono ai margini della società. C'è una paura e un rifiuto reciproci. Essendo molto spaventata, avevo mandato a chiedere aiuto. Dopo, sentendomi in colpa, dissi che potevamo cominciare a lavorare immediatamente. Cominciammo. Il lavoro m'interessò moltissimo, era meraviglioso da fare. Preparammo uno spettacolo. A volte alle prove veniva una persona sola, a volte cinque, a volte tre. Provavamo alla Fundación, un posto dove, la notte, gli *ñeros* potevano dormire, un posto piccolissimo. Lo spettacolo era stile cabaret, era fatto di storie, canzoni, balli, scene di teatro. Funzionava, agli *ñeros* piaceva, e aveva un grosso impatto sul pubblico.

Si fecero alla Fundación gli spettacoli?

No, la Fundación nel frattempo aveva chiuso per problemi economici. I ragazzi tornarono nella strada, ma continuarono con il gruppo di teatro. Quando avevo cominciato con loro, i ragazzi venivano dalla strada ma c'era un vago sentore di pulito nei loro vestiti, perché avevano quella casa dove si potevano lavare. Quando furono buttati fuori e furono realmente nella strada, cominciarono a dormire praticamente davanti al teatro dove avevano recitato, che era il teatro più grande di Bogotá. Decisero di dormire lì perché era il luogo dove avevano avuto un grande successo. La situazione era penosa perché non si può lavorare con le necessità culturali di queste persone se allo stesso tempo non si lavora per migliorare le loro condizioni materiali. Le istituzioni che lavorano con loro si preoccupano tutte soltanto di

trovargli un lavoro, di migliorare le loro condizioni materiali. Nessuno che si preoccupi del loro spirito, dei loro bisogni culturali. La difficoltà sta nel trovare il giusto equilibrio tra queste due esigenze. Questo problema c'è ancora, è ancora molto difficile. Ad esempio, uno di loro, che è un eccellente ballerino, non può più ballare perché gli hanno sparato a un ginocchio. Tutti loro son pieni di sofferenza e di rancore.

Ora sto mettendo su uno spettacolo con un travestito di strada. È venuto da me a lamentarsi: mi ha accusato di essere come il resto dell'umanità perché non lavoravo con gente dell'«ambiente», che sono i prostituti omosessuali. Non piacciono a nessuno, neanche agli *ñeros*. Gli *ñeros* riproducono l'ideologia della società integrata. Hanno anche una mentalità decisamente da macho. E così io ora sto per fare uno spettacolo con questo travestito.

Ma in questo modo dovrai lavorare con chiunque.

Ora non lavoro con un gruppo tanto grande, perché è così difficile. Non sappiamo dove provare. Ci cacciano via da tutte le parti, anche dai teatri che appartengono ai nostri amici più stretti.

Lo fanno perché hanno paura?

Hanno paura. È una paura personale. Ad esempio, non possiamo provare con gli *ñeros* in una sala di teatro dove lavoro di solito, a causa dei vicini. Se nelle vicinanze si verifica un furto, i vicini pensano che i ladri siano quelli che lavorano con me e questo è un pericolo per il teatro. Pensa se tu cominciassi a lavorare all'Odin Teatret con tutti i... - immagino che non ci sia molta criminalità a Holstebro, in Danimarca, ma se ci fosse... - sarebbe difficile, perché questa gente è vista come il diavolo. Così, la lotta che combattiamo, Carlos Setizabal ed io che ci lavoriamo, è per ottenere uno spazio nostro, dove gli *ñeros* possano circolare più a loro agio.

Il lavoro pure è molto pericoloso. Abbiamo cercato di lavorare con giovani prostitute. Attorno a loro girano dei personaggi molto pericolosi che non sono interessati a farsi conoscere. Così io ora faccio il lavoro con meno pubblicità. Agli inizi commettemmo l'errore di essere molto pubblici, ci facemmo prendere dall'entusiasmo, specialmente nell'organizzazione del Festival degli *Ñeros*. Ora il Festival continua a tenersi ma ci preoccupiamo

di più che gli spettacoli vengano rappresentati nei quartieri stessi degli ñeros, con meno giornalisti e gente simile.

Il Festival è finito da soli due mesi. È stato un Festival molto grande ma questa volta non solo con gente di strada, perché fare il Festival solo con loro contribuisce a emarginarli. Perciò il Festival ora si chiama *Festival Juvenil de Cultura*. Vi partecipano i gruppi rap, insieme ai ragazzi di strada e ai ragazzi in generale, tutti emarginati in un modo o nell'altro. In questo modo il festival non si trasforma in una lente d'ingrandimento, concentrata su un gruppo umano per renderlo visibile. Sarebbe pericoloso anche per loro, a volte per via della polizia. Ora il lavoro va meglio che agli inizi e gli ñeros lavorano con altra gente. Ci sono altri gruppi, non solo quelli con cui abbiamo lavorato noi. E anche altri collaborano con loro.

Ma come ti senti in questo lavoro? Mi dicevi a settembre, durante il Magdalena Festival 1994, che nel momento stesso che hai iniziato il lavoro che ti eri prefissa di fare con loro, hanno cominciato a chiederti sempre di più. Tu crei un'aspettativa in queste persone che non hanno mai avuto un punto di riferimento, non hanno mai avuto qualcuno che si curasse di loro...

Ti faccio un esempio. Quando siamo tornati dal viaggio in Europa - devi sapere che eravamo partiti tutti e due quelli che lavoravamo con loro - erano furibondi. Si erano sentiti abbandonati. Vogliono che stai con loro tutto il tempo, come la madre che non hanno avuto. Sviluppano un amore divorante, ma anche per noi è lo stesso. È una situazione molto conflittuale: loro vengono da una situazione estrema e il mio temperamento è impulsivo e passionale, non so fare le cose a metà. E così il lavoro è cresciuto. Quest'anno lavoro con i ragazzi, con il travestito, con alcune ragazze di strada, e stavo preparando uno spettacolo con Carrasco, l'attore che è morto. Era molto malato, non respirava, aveva la tubercolosi. Mi telefonava spesso per dirmi che non poteva venire, che non aveva abbastanza fiato. L'ultimo spettacolo preparato insieme durava quattro minuti perché non riusciva a respirare. L'ha fatto nel suo appartamento e l'abbiamo registrato col video. È bello. Si chiama *Hamlet de los tugurios* (Amleto delle baracche).

Adesso ho fatto questo lavoro col gruppo rap. Sono meravigliosi. Vengono da un quartiere molto povero e con un alto indice di criminalità, nel centro della città. Se vai a Bogotá e dici che vuoi andare lì, la gente ti dirà di non andare che ti ammazzano, non che ti derubano, ma che ti ammazzano.

Tu ci vai?

Sì, con loro, vado dappertutto. Sono dieci giovanottoni. Con loro non ho paura di niente. Sono venuti all'inizio a chiedere alla Corporación Colombiana de Teatro di sostenerli ufficialmente in modo da poter prendere in affitto un teatro. Volevano affittare il teatro più grande di Bogotá, che contiene 2.000 spettatori ed è abbastanza ben attrezzato. Questo teatro può essere preso in affitto solo da chi può firmare un contratto regolare, così che i danni eventuali possano essere risarciti. Il gruppo rap ha perso un sacco di tempo cercando una persona che facesse da garante. Nessuno l'ha voluto fare, finché non l'ho fatto io, tramite la Corporación. Intorno alle cinque del pomeriggio quel giorno passai da quelle parti, chiedendomi se avrei trovato le ceneri del teatro, chiedendomi quali danni avrei dovuto pagare, perché era un festival rap, con giovani che venivano da ogni parte della Colombia. Il festival era cominciato alle nove di mattina e finiva alle nove di sera. Era solo per «rappers» provenienti dai quartieri poveri. Naturalmente non era successo niente. Che cosa doveva succedere? Il teatro ha un presentatore ufficiale che i gruppi rap non hanno usato perché non vogliono essere manipolati politicamente da nessuno. Il teatro ne fu irritato. Io arrivai e mi commossi, non solo perché non c'erano danni da pagare ma perché li vidi in scena. Non mi ero mai immaginata come fosse. Non sapevo niente di rap, solo quel poco che avevo sentito alla radio o nelle pubblicità. Non avevo idea che a Bogotá e in Colombia ci fosse un tale rivoluzionario movimento giovanile di rap. Il rap è una specie di melopea, fatta da un ritmo di colpi e da una melodia relativamente semplice. La priorità sta in ciò che chiamano le liriche. Loro chiamano le loro liriche «forti». Le parole sono molto importanti e i testi sono tutti contro la polizia, contro il machismo. Il gruppo rap da cui ero stata contattata canta contro il machismo. Nel gruppo c'è una donna che canta una canzone intitolata *Machismo con M de Mujer*. Sono anche obiettori di coscienza. Siamo diventati amici e poi, un giorno, ci venne l'idea di mettere in scena un'opera. Anche loro mi avevano accusato di lavorare solo con gli ñeros. Dicevano che dovevo lavorare anche con loro, perché loro venivano praticamente dalla strada. E così abbiamo lavorato come bestie per sei mesi e abbiamo messo su l'*Opera Rap*.

A livello artistico, con che cosa ti sei aiutata, quale esperienza hai usato per lavorare con loro, visto che stavi lavorando su qualcosa, il rap, che conoscevi appena?

La cosa più importante in arte è di lavorare con ciò che si cerca piuttosto che con ciò che si conosce. Ero molto interessata a lavorare col rap perché era una cosa completamente sconosciuta per me. Non avevo mai lavorato prima con la musica come materiale scenico, con una presenza così forte di musica. I ragazzi del gruppo rap sono eccellenti ballerini, cantano e compongono da sé la loro musica. Siamo partiti dalla storia del ragazzo morto che viene disseppellito dagli amici per un'ultima serata di festa. L'idea è presa da un fatto realmente avvenuto. Un ragazzo è stato ucciso e i suoi amici, non riuscendo ad accettarne la morte, vanno al cimitero e disseppelliscono il corpo per portarlo con loro per un'intera notte di alcol e di danze. Alla fine lo mettono su un autobus diretto al mare raccomandandolo all'autista a cui dicono che è ubriaco perché è il suo compleanno. Il ragazzo aveva sempre desiderato di andare al mare. Mia figlia Catalina García ha fatto un video intorno a questa stessa storia. Noi abbiamo lavorato con un processo di creazione collettiva. I ragazzi facevano già rap da molto tempo. Già sapevano che cosa significa stare di fronte agli spettatori. Hanno esperienza artistica, ballano, hanno grande plasticità nel corpo. Ho organizzato le cose in modo che Wilson Pico potesse fare un laboratorio con loro, ed è stata una cosa molto utile per rompere le abitudini del rap. La difficoltà più grande per loro è stata di ballare contro il rap, in modo da non illustrare tutte le canzoni. Hanno fatto delle improvvisazioni molto buone, eccellenti, ed è apparso un personaggio. L'opera ha un narratore, che è la Morte. Il ragazzo ucciso ha con lei un rapporto permanente. L'opera procede su due livelli: la storia del ragazzo che gli amici in gruppo portano a una festa e la storia della Morte con il Ragazzo morto che insieme sono testimoni di ciò che gli altri fanno. La Morte è una Morte buffa, come la Morte messicana, che si rende conto che questo paese, questo mondo, è molto violento. E allora lei cerca di convincere il ragazzo che la «vita» è molto meglio dall'altra parte dove tutto è più tranquillo. Ma il ragazzo non vuole andare e piano piano comincia a insegnarle il rap. La Morte piano piano diventa una Morte-rap. Diventano buoni amici, ma ancora il ragazzo non vuole andare con lei e questo rappresenta il conflitto nel dramma.

Come risolvì il problema economico, ti guadagni il salario con il Teatro La Candelaria?

Fanno concerti. Grazie ai contatti che abbiamo fanno più concerti di prima e così guadagnano soldi. Abbiamo trovato un

amico che ha registrato per loro una cassetta con la loro musica; loro l'hanno editata e venduta. E così quello che è successo in realtà è esattamente il contrario: la Corporación Colombiana de Teatro negli ultimi sei mesi ha vissuto con il danaro che loro ci hanno prestato dalla vendita delle cassette. Abbiamo avuto i biglietti per venire in Europa perché c'è chi ha offerto il proprio lavoro per averli e perché l'Opera Rap è stata assai apprezzata. Quello che maggiormente piace è l'energia e l'anima che questi ragazzi mettono nel lavoro.

A livello artistico qual è l'esperienza più forte, che cosa ti ha insegnato questo lavoro?

Mi ha insegnato molte cose. Io non penso che il teatro possa essere fatto solo da e per attori professionisti. In questo modo uno si chiude nel proprio gruppo... Non nego il professionismo. Io sono una professionista. Faccio parte di un gruppo e credo che sia l'unico modo di ri-elaborare l'esperienza. Io credo nel gruppo. Loro sono pure un gruppo, un vecchio gruppo. Il membro più anziano ha 22 anni, il più giovane 17 e il gruppo ha cinque anni. C'è un rapporto di gruppo molto profondo tra di loro. Si incontrano, discutono, prendono insieme le decisioni economiche, hanno una democrazia interna.

Hanno un direttore, un leader del gruppo?

Si trovano ora ad affrontare questo problema: il direttore pensa che l'organizzazione migliore sia quella orizzontale. Noi stiamo cercando di dire loro delicatamente che questo è relativo, che è una tensione che uno deve provare, che è difficile funzionare come gruppo se non c'è un direttore, specialmente se il gruppo è giovane. Ma alla fine la decisione spetta a loro e io non credo che noi possiamo essere un modello.

Quest'Opera ha suscitato molte domande nel teatro colombiano perché artisticamente sembra buona e al pubblico piace. Spettatori che tradizionalmente non vanno a teatro vengono a questo spettacolo. Sono attratti perché si chiama rap. Il gruppo è conosciuto. La gente viene e vede teatro, perciò sento di aver bisogno di fare questo. Mi dà tanto, anche per l'altro tipo di teatro. La commedia *La Raya* del Teatro La Candelaria risente di questo lavoro. E vi sono varie persone della Candelaria che ora lavorano con gruppi emarginati. Ho imparato tanto dalla loro espressività. Ho scoperto una città, un paese, che non conoscevo. Io vivo in Colombia, ma la Colombia è molti paesi, sovrapp-

posti uno sull'altro. Non è un paese omogeneo, al contrario, è molto eterogeneo, un paese con molte culture. Una cultura è quella della strada e il gruppo rap fa parte di questa cultura. Dicono che il rap è un ritmo di colpi, perché nella strada quello che uno riceve sono colpi.

E pensi che dopo questo lavoro è come se il teatro abbia più senso per te?

Sì. Ci sono dei compagni miei che non condividono il mio atteggiamento. Per loro è una specie di pazzia e di me dicono che sono sempre alla ricerca di strane avventure. Altra gente invece lo rispetta moltissimo. Non so perché lo faccio. Non è che io mi sia messa a sedere e mi sia detta: adesso faccio questo progetto per dare senso alla mia vita e al mio fare teatro. Le cose sono andate esattamente all'opposto. Sono state le scelte a cercare me e, naturalmente, io ero lì. Avrei potuto rifiutarle, ma fui disponibile. Penso che molti anni di attività politica possano aver avuto il loro peso, come anche il fatto di essere stata madre, una madre culturale, non biologica. È gratificante. Non ho la sensazione di stare insegnando. Non mi sento come una maestra o, almeno, ci provo. Non voglio sentirmi né come una madre né come una maestra per loro. Il nostro rapporto è qualcosa che funziona nelle due direzioni. Ad esempio, non conosco il rap, e nondimeno è un'opera rap, e i «rappers» sentono che li rappresenta. Alcuni dicono che la cosa migliore dell'opera è la sua struttura drammaturgica. La cosa più interessante è che l'opera ha suscitato un grande dibattito.

I ragazzi suonano molto bene. Santiago García ha fatto per loro un seminario per attori. La difficoltà che ha incontrato è stata come evitare che si creassero difficoltà inutili. Se cominciano a pensare a un'elaborazione complessa senza essere attori professionisti, perdono la spontaneità. Santiago si è messo molto in discussione durante questo laboratorio e poi è rimasto sorpreso dai risultati. È stato l'inizio di un processo e ora faremo un'altra opera con loro.

E così hai lavorato con loro in modi diversi da come faresti dirigendo attori professionisti, della Candelaria ad esempio?

In modo diverso, naturalmente. E anche molte altre persone hanno lavorato con loro. Wilson Pico, Santiago García e molti altri, così che potessero avere una vasta scelta di immagini da seguire. Carlos Satizabal ed io abbiamo cercato di rispettare le im-

magini che loro creavano, o almeno abbiamo cercato di combattere l'ideologia secondo cui noi siamo le persone che sanno e loro non sanno. Ma è una battaglia che non si risolve mai perché naturalmente uno sa, o almeno ci sono delle cose tecniche che essi non sanno, ma allo stesso tempo, io, ad esempio, non so niente del rap. Abbiamo avuto un sacco di scontri fra di noi e con loro, e l'opera è il risultato anche di questo.

Credi che questo lavoro abbia preso il posto del tuo precedente lavoro politico?

Sì.

Tu hai avuto un forte impegno politico per molto tempo...

Molto forte.

... seguito dai problemi personali e dal pericolo in cui ti sei trovata a causa del tuo impegno politico. Adesso, facendo questo lavoro, ritrovi gli stessi valori?

Dei valori migliori. Ero un leader politico molto «importante» della sinistra e solo più tardi mi sono resa conto che quella posizione era satura di megalomania. Facevo quello che credevo assolutamente onesto, ma ora sento di poter usare meglio la capacità di intervento e di cambiamento partendo da ciò che so fare. Questo «sapere» è un sapere in movimento, in cerca, connesso a cose molto più piccole che non l'enorme responsabilità di voler portare il mondo sulle mie spalle. Il problema di trasformare l'intera società si affronta molto meglio concentrandosi sui piccoli cambiamenti che hanno un grande carattere rivoluzionario e sovversivo. L'arte in quanto tale è profondamente sovversiva. Mi sento molto meglio in questo contesto.

Lavorare con gente che vive nelle strade, con delinquenti, con gente che vive ai margini della società, è una situazione estrema. Pensi che lavorare in queste situazioni estreme dia maggiori possibilità di cambiare o di usare il teatro in modo da produrre trasformazioni?

Sì. Ho fatto teatro con molti altri gruppi. Anche facendo lavoro politico ho lavorato con gruppi dei quartieri poveri, con operai. Il ritmo di questi gruppi era più lento. Avevano altri bisogni, erano più sindacalizzati, avevano una mentalità più riven-

dicativa. Avevano bisogno dell'arte o del teatro come un surrogato, una cosa accessoria rispetto ad altre. Ora, con questo gruppo nero è tutta un'altra cosa: hanno bisogno dell'arte o del teatro in sé, non stanno esprimendo nessuna ideologia. Il teatro non è al servizio di, anzi, ogni cosa è al servizio del teatro. Ciò non significa che il contenuto non tocchi le cose che essi o noi desideriamo esprimere.

Una volta mi hai parlato di una festa...

Questa è una delle cose che mi hanno più toccato nella mia vita. Era una festa di ñeros. Era come entrare in un forno. L'ambiente, l'atmosfera, l'odore... La situazione era molto tesa, per loro ma anche per me. Era veramente tesa perché erano presenti molti *parces*, molti gruppi, e ci sono sempre delle tensioni tra un gruppo e l'altro, a volte a causa di una ragazza che magari stava con uno di un gruppo e ora si è messa con uno di un altro gruppo. Ci sono sempre delle rivalità. Vivono in un mondo di guerra, di sofferenza, di pericolo permanente. Non sono fantasie, è una realtà sconvolgente. I miei amici mi sollevano dire che prima rischiavo di essere uccisa a causa della politica e che ora sarei stata accoltellata. Ero stata invitata a questa festa e ci andai con un compagno della Candelaria. L'amplificazione che serviva alla festa era rotta ed era molto importante ripararla, così Francisco, l'attore nero della Candelaria, stava cercando di aggiustarla quando arrivò un ragazzo che era stato appena sparato in un fianco. Indossava un paio di calzoncini chiari e il sangue gli colava lungo i pantaloni in modo impressionante. Fui presa dal panico e cominciai a chiedere agli amici della Fundación - perché tutto questo è successo alla Fundación - di portare quel ragazzo all'ospedale, o che mi dicessero dove e come e ce l'avrei portato io. Loro presero la cosa con molta più calma, dissero che ero una pazza, isterica, ma finalmente riuscimmo a procurarci un biglietto con un timbro della Fundación per il ragazzo per farlo entrare in uno degli ospedali dove l'avrebbero accettato se fosse andato accompagnato da un assistente sociale. Riuscimmo a organizzare tutto questo, ma il tempo intanto passava. Non riuscivo a smettere di guardare il ragazzo che sanguinava quando l'amplificazione sonora riprese a funzionare e all'improvviso la musica dilagò. Il ragazzo, che stava già per andare all'ospedale, si fermò e mi disse di calmarmi perché lui avrebbe ballato quella musica. Cercò una ragazza, la sua compagna, e si mise a ballare con lei. Il pavimento era tutto macchiato di sangue. Deve aver sentito molto dolore mentre

perdeva tanto sangue. Questi ragazzi resistono al dolore con grande forza. A un compagno della Candelaria, Policarpo, è successo d'essere assalito e accoltellato; una ferita di nove centimetri, sulla coscia. Stette male, molto male, e la gamba gli diventò nera. Non poté sedere per molto tempo. Questi ragazzi, se li accoltellano, il giorno dopo camminano. Ma, d'altro canto, se gli capita una cosa da niente... Non si faranno mai fare un'iniezione, ad esempio; se c'è qualcuno che si occupa di loro, un'infermiera o un dottore, piangono e diventano ipocondriaci. Una vera contraddizione! Bene, il ragazzo ballò quella musica con tale passione e trasporto come se fosse l'ultima cosa della sua vita, e poi andò all'ospedale. Io quasi svenivo. C'è tanto da imparare da questo episodio. Per lui la vita era importante ma la cultura era più importante, la cultura compresa nel suo senso più profondo. Non erano mai stati a una festa. Quand'è che uno nero va a una festa? Mai! Le opportunità per loro sono minime. L'occasione era troppo importante. *Doveva* ballare, e poi sarebbe andato. Io credo che se non fosse stato per me che premevo perché andasse all'ospedale, sarebbe rimasto di più. Si scontravano là due culture: la mia cultura di madre, di salvatrice, e la sua cultura di vita, di sopravvivenza. Ballare lì era importante, molto importante.

Pensi che il tuo rapporto con le istituzioni o con le persone che lavorano a livello sociale sia conflittuale? Stai prendendo il posto dell'istituzione o dell'assistente sociale?

Non ci amano. Alla Fundación c'erano insegnanti che insegnavano loro delle cose, ad esempio sulla salute, come evitare l'Aids... Gli insegnavano a scrivere un po', perché c'erano alcuni che non sapevano come si fa. Ma gli ñeros non volevano stare coi professori, volevano tutti fare teatro. Questo ha creato un grande conflitto e io ho sempre cercato di capire perché. Non potevo prenderli tutti, il mio gruppo era limitato, ma loro continuavano a venire. Volevano tutti fare teatro come matti, e questo è diventato un problema, perché io stavo diventando come Santa Giovanna dei Macelli.

È questo che volevo dire, è una responsabilità che cresce...

Penso che in un certo modo il teatro, e il modo in cui noi facciamo teatro con loro, è un lavoro più orizzontale, un gioco. Il lavoro pedagogico è più gerarchico; e loro sono assolutamente contro le gerarchie. Se uno comincia a fare un discorso, si sten-

dono per terra, non lo sopportano, non sopportano che uno gli parli per più di un minuto, non sopportano le lezioni.

E così è come se il teatro aprisse un canale di comunicazione là dove non funzionano le istituzioni né gli altri modi di mettersi in contatto.

C'è tutta una serie di grosse istituzioni che lavorano con gli ñeros in Colombia, perché è un problema molto serio da noi. E si stanno facendo delle cose. Ma queste istituzioni pensano che il nostro sia un lavoro molto pericoloso.

Perché pericoloso?

Perché pensano che il nostro processo di creazione collettiva sia follia. Il loro lavoro culturale con gli ñeros consiste nel fatto che li lavano, li vestono da contadini colombiani, gli fanno fare danze folcloristiche e cose del genere. Li vestono e li agghindano. Noi non li agghindiamo. Durante il nostro processo di creazione collettiva vengono fuori molti episodi penosi. Ma la nostra battaglia è anche come non fare uno spettacolo della povertà. La miseria della gente non può essere sfruttata come spettacolo. C'è una tensione continua tra il mostrare che sono ñeros e il mostrare che malgrado siano ñeros, malgrado siano drogati e tutto il resto, hanno la loro dignità, sono buoni attori e buoni ballerini.

Lavorando con loro ho scoperto un metodo per insegnargli a raccontare storie. Una volta che alle prove erano venute solo le ragazze chiesi loro di raccontare delle storie. Dissero che non ne conoscevano. Avevano capito che dovevano raccontare delle barzellette, barzellette volgari o sporche. Spiegai che intendevo storie come Cappuccetto Rosso. Una ragazza mi chiese chi fosse Cappuccetto Rosso. E io poi le chiesi di raccontare qualcosa di carino che le era accaduto nella sua vita. Disse che non le era mai accaduto niente di carino nella vita. Le chiesi di raccontare qualcosa di terribile che le era accaduto. Così raccontò di una volta che stava camminando con un amico che si era drogato con il «crack». Era così pieno di rabbia, le raccontò, che voleva uccidere qualcuno. All'improvviso aveva tirato fuori un coltello e aveva ucciso un passante. Chiesi: «Che cosa hai fatto?». «Ho continuato con lui. Che altro dovevo fare?» rispose lei. La ragazza era molto giovane, aveva 14 o 15 anni. Lì la mia capacità di fare domande si esaurì. Non seppi che dire. Decidemmo di raccontare storie che fossero come sogni ad occhi aperti. Chiesi: «Che cosa sogni?». «Sogno di vincere alla lotteria». «Se vincessi

alla lotteria, che faresti?». «Un banchetto». «Dove?». «In Piazza Bolivar». «Chi inviteresti?». «Tutti gli ñeros». «Chi sarebbero i camerieri?». «I poliziotti». «Come sarebbero vestiti i poliziotti?». «Con i tacchi alti e il grembiule bianco». «Che mangerebbero gli ñeros?». «Fagiani». La storia che stavo registrando era bella, ed era tutta lì, ma io continuai: «Una storia in cui non succede niente non è una storia, deve accadere qualcosa, e poi dobbiamo trovare un finale. E allora, che cosa può accadere di terribile?». «Un terremoto». «E allora, prima portano da mangiare e poi c'è un terremoto. Cosa accade dopo il terremoto?». «Tutti gli ñeros che sono vestiti eleganti, con le ragazze che sembrano reginette di bellezza, si spaventano e tirano fuori dei sacchetti di plastica e ci mettono dentro il cibo». Capisci? L'importante non era di salvare la vita, ma di salvare il cibo! Così gli ñeros prendono il cibo e vanno via lasciando sola la ragazza. «E chi venne?» continuai a chiedere. «Vennero dei bambini che erano i figli del Presidente». Accanto a Piazza Bolivar c'è il Palazzo presidenziale. I figli del Presidente arrivano piangendo e chiedono da mangiare alla ragazza. La ragazza dà loro il cibo degli ñeros e così facendo si sveglia sbellicandosi dal ridere al pensiero che gli ñeros e i figli del Presidente mangiano dallo stesso sacchetto. Un sacchetto terribile perché gli ñeros ci avevano mischiato dentro tutti gli avanzati raccolti dai ristoranti. Poi fanno un buco in un angolino del sacchetto di plastica e succhiano da lì. Il sacchetto è dove tengono il cibo. Il sogno era bellissimo. Fu così che scoprii questo metodo. Il sogno è costruito attraverso domande e risposte a bruciapelo. «Che cosa faresti?». «Come ti vestiresti?». «Chi sarebbe il cameriere?». «Che cosa aveva il poliziotto? Che farebbe?». «Che mangeresti?». Mangerebbero fagiani! Sceglievano strani piatti: fagiani e champagne insieme a un piatto contadino molto popolare in Colombia. Un misto di cose viste in televisione, perché non si mangiano fagiani in Colombia, neanche nella classe media. Chi lo sa dove avevano sentito la parola «fagiano»?

È un metodo che ho scoperto per necessità e le storie che son venute fuori erano buone. Un altro ñero, un attore fantastico che si diverte a provocare le persone, ha inventato una storia davanti a una donna che aveva scelto fra il pubblico, chiedendole se sapeva come vive uno ñero per strada. Ha cominciato dicendole come viveva lui, come si alzava, la rabbia che aveva, come desiderasse sbudellare tutti, e poi l'ha invitata ad andare con lui. Fu provocatorio in modo incredibile e fece tutto da sé. La gente rise, e pianse, fu un'esperienza catartica. In questo modo la gente si libera della colpa. La forza di questi ragazzi non veniva dal teatro, ce l'avevano da prima. Quando li vidi ballare, fui profon-

damente commossa. Penso che sia stata un'emozione simile a quella che prova ora la gente quando vede l'*Opera*. Io non ho inventato niente. Era già tutto lì. Si è trattato solo di creare delle possibilità. Sono sicura che uno dei ragazzi, quello che recita la Morte, diventerà un attore. Lo vedo dal modo in cui si preoccupa del suo testo. Gli altri sono più interessati al rap. Ma sono un gruppo e faremo un altro spettacolo insieme.

È come se tu, attraverso la tua protezione, dessi loro il diritto di esistere al mondo.

Più che protezione, io la chiamerei piacere esercitato. Forse è protezione, ma io cerco di negare a me stessa questa figura materna. Quando mi dicono che sono come una madre per loro, li mando all'inferno. Io voglio essere un'amica.

Avevo un'altra domanda: il rap è parte di una cultura che viene dal Nord America?

Quelli che ne sanno più di me dicono che viene dall'Africa. Dicono che è un ritmo africano sviluppatosi negli Stati Uniti e venuto in Colombia dove è attecchito.

Negli anni in cui facevi politica immagino che la questione dell'identità colombiana fosse molto importante...

Naturalmente! Dieci anni fa del rap avrei pensato che era nordamericano e che era uno strumento della penetrazione imperialista...

E qual è oggi il tuo atteggiamento?

L'identità è una cosa molto complessa perché la cultura non è qualcosa che proviene «da qualche parte». Mi dicono che negli Stati Uniti la gente nera ha sviluppato il rap, che rap significa bla bla bla. Non lo sapevo, è una cosa che ho imparato dai ragazzi. Loro dicono che è come un recupero della melopea, un canto piano molto primitivo che tutti sanno fare. Loro tutti cantano grazie al rap. Se a questo stesso gruppo avessi proposto delle belle ballate da cantare non l'avrebbero fatto, perché la loro cultura non lo consente. Loro tutti cantano rap, e molto bene. È una forma accessibile per i giovani, il che non significa che sia facile. Ci sono molti tipi di rap.

In Colombia quest'anno abbiamo avuto 19.000 uccisi, più

che nella guerra bosniaca, e la maggior parte erano giovani. Sento che questo problema della violenza in Colombia, tra i giovani, esige da parte loro una risposta molto forte e positiva che si manifesta attraverso la cultura. La festa deve essere come una chiave per il futuro della vita, festa nel senso profondo di anima festiva di un popolo. Non sapevo che ci fosse un movimento rap così grande.

Con questi ragazzi, non molto tempo fa, abbiamo annunciato un concerto. L'abbiamo annunciato una settimana prima, in maniera veramente irresponsabile. Temevo un fiasco, sarebbe stato terribile se fossero venute solo 200 persone in un posto per 20.000. Il teatro fu pieno, ma pieno pieno pieno! Come sardine! È una cultura completamente sotterranea. Gente della Candelaria, ad esempio, non avevano mai sentito parlare del gruppo rap con cui lavoro e che si chiama *Gotas de Rap* (Gocce di rap). Non lo conosceva nessuno neanche tra i gruppi rock - che sono composti di persone della classe media e della classe medio-alta e appartengono a un movimento differente, anch'esso buono, con più di 120 gruppi a Bogotá, ma più musicali, più del nord della città dove sono le discoteche. Perfino io non ero mai stata a un concerto rap, e certamente non mi sarei mai sognata di andarci una domenica mattina. Quando il gruppo rap apparve in scena - uscirono dalla bandiera della Colombia facendo cose spettacolari, dando fuoco ad alcuni oggetti - tutto il pubblico s'alzò in piedi. Si erano presentati al concerto circa quindici gruppi, ma solo durante l'esibizione dei *Gotas de Rap* il pubblico ascoltò in piedi. Sono bravi. Alla gente piacciono; cantano e parlano di politica, sono divertenti. Le canzoni hanno molte parole volgari, ma sono anche belle e poetiche.

Credi che il tuo lavoro di attrice sia cambiato dopo questa esperienza?

È troppo presto per capire che cosa è successo. Ma, per rispondere alla domanda precedente vorrei aggiungere che non sento più il rap come strumento di penetrazione culturale. Questa, ad esempio, è una cosa che ho imparato. Ed è già tanto, perché significa liberarsi da schematismi mentali. Dicono che ci sono più di 200 gruppi rap in Colombia, e sono un movimento. Non è il risultato di una penetrazione culturale, ma di qualcosa che è arrivata. Come il rock: da dove viene il rock? Quale paese può rivendicare l'onore della proprietà della musica o del teatro? Noi della Candelaria abbiamo imparato tanto e abbiamo assimilato immagini dell'Odin Teatret, di Grotowski, del cinema ar-

gentino. E molte di queste immagini sono entrate, rielaborate, nei nostri spettacoli. A chi appartengono?

Venti anni fa avresti parlato diversamente...

Naturalmente. Ma allo stesso tempo so, ad esempio, che questi ragazzi del rap sono molto radicali ed è questo che ha permesso loro di sopravvivere negli ultimi cinque anni, come so che c'è stato un periodo nel movimento delle donne che il femminismo era necessario e ancora lo è. Quello che voglio dire è che ci sono momenti nella vita – e immagino che valga anche per te e l'Odin Teatret – in cui tu devi alzarti a difendere ciò in cui credi per raggiungere i tuoi obiettivi. Poi, quando avrai costruito le colonne, i pilastri, dell'edificio, allora potrai aprire le finestre ed entrare e uscire volando, potrai far entrare la gente. A quel punto avrai già costruito la tua casa. Il gruppo rap mi ricorda molto i nostri primi anni alla Candelaria. Abbiamo proposto loro di fare un video clip. Hanno accettato ma non hanno voluto che fosse adattabile per la televisione. Rifiutano tutte le situazioni in cui qualcuno gli può dire di cambiare una musica rap o una parola del testo. In questo sono molto coerenti, determinati e inflessibili. A volte troppo. Per un programma televisivo si doveva tagliare una parte, non per la censura ma per la lunghezza. Loro stessi avrebbero scelto cosa tagliare. Anche sapendo come funzionano i media, e che non dipendeva da noi, non accettarono di tagliare niente e la registrazione non fu usata. Non ho potuto fare pressione su di loro. Credo che sia una loro prerogativa. Ne hanno bisogno. Stanno costruendo le colonne. Se non le costruiscono, se diventa tutta una porta, come fanno a sopravvivere? Sì, noi della Candelaria eravamo molto radicali. Non solo io, anche Santiago: è stato il nostro modo di crescere. Dopo, si può farne a meno perché si è costruito un punto di riferimento molto forte. Dopo tanti anni che si sta in un gruppo il problema è come conservare la lunga esperienza e l'entusiasmo, come tenere insieme e vivere queste due cose. Per riuscirci si diventa più accomodanti. Il gruppo rap ha l'entusiasmo, anche se non ha l'esperienza. Il loro entusiasmo può muovere le montagne. Come saremmo potuti andare altrimenti una settimana a Londra senza un posto dove dormire? Loro mi dicevano che ho una sorella a Londra e potevamo dormire tutti nella sua cucina e vivere di caffè. Il problema è sorto a causa delle date dei voli. Il gruppo arriva domani (30.8.1995) e lo spettacolo è il 10 settembre. Sono 10 giorni e 12 persone che debbono vivere a Londra dove la vita è così

cara. Ora è tutto risolto, perché sono anche fortunati: abbiamo trovato un bel posto dove stare e tutto andrà bene.

Come andrà lo spettacolo così fuori contesto? Nel 1994 siete andati con La Candelaria al Festival latino-americano di Amburgo e gli spettatori hanno reagito negativamente ad alcuni spettacoli perché non ne capivano l'estetica. Gli spettacoli erano fuori contesto e ciò che funzionava nell'America latina non funzionava in Europa da un punto di vista artistico ed estetico. Pensi che ci sarà lo stesso problema con l'opera?

Ho questa preoccupazione, ma molto meno che con gli spettacoli della Candelaria che avevano anche una forte componente visiva, perché qui c'è tanto rap... Diversi stranieri hanno visto l'opera a Bogotá e son sicuri che andrà bene. Questo mi tranquillizza ma non ho idea di come andrà. Faremo un programma con delle spiegazioni così che il pubblico sappia in anticipo la storia che è molto semplice. Ma penso che funzionerà soprattutto perché il loro grado di espressività è veramente alto. Credo... spero... non so.

Lo spettacolo è totalmente fissato?

Sì. Dura un'ora.

È stato difficile fissare con loro?

Sì, è stato difficile, l'ultimo stadio è stato difficile. Finché c'era il gioco, l'improvvisazione, la discussione, che è un periodo molto felice, è stato bello, ma l'ultimo stadio è stato difficile, si stancavano, si annoiavano. Fissare le immagini, le luci... Il regista deve prendere le parti del pubblico, deve essere la persona dal di fuori... Sì, questa parte è stata difficile.

Come hai fatto a convincerli?

Non è stato impossibile. A volte si ribellavano perché la domenica non avrebbero potuto incontrare la ragazza. Un giorno c'è stato uno scontro, non sarebbero venuti in Europa... C'è uno di loro che è molto difficile, e lascia le prove. Siccome sono un gruppo non intervengo, non posso interferire. Debbono risolvere il problema e farci sapere quando son pronti a continuare. Un'altra volta a lasciare il gruppo è stato il leader, il loro leader, che aveva fondato il gruppo. Quella volta è stata realmente brut-

ta. Si era stabilito che quando il pubblico applaudiva loro dovevano uscire a ricevere l'applauso, e invece era successo che solo due di loro erano usciti e gli altri non li avevano seguiti perché, ribelli come sono, avevano detto che loro non erano i clown di nessuno, che avevano già fatto l'opera e quindi gli spettatori avendo visto lo spettacolo potevano ritenersi soddisfatti: perché mai dovevano uscire di nuovo? Quando i due che avevano preso l'applauso erano ritornati dietro le quinte, gli altri li avevano presi in giro dicendo: «Ah, siete usciti a ricevere gli applausi, siete dei narcisisti, noi siamo i duri, noi che siamo rimasti qui». I due c'erano rimasti molto male. Facemmo una riunione, ma mentre posso prendere tutte le decisioni che voglio sull'opera e va tutto bene, nei problemi del gruppo non posso interferire. Così il leader, che era uno di quelli usciti a prendere l'applauso, se ne andò. Carlos ed io gli corremmo dietro. Il ragazzo stava per strada e piangeva e diceva che avrebbe lasciato il gruppo. Lo pregammo di restare. Io piansi e feci tutto quello che potevo, spiegandogli che non era per l'opera, potevamo buttarla all'aria all'istante, e non era per il viaggio in Europa, che non aveva nessun valore, ma era per lui, per tutti loro, per il gruppo, il gruppo Gotas, un gruppo importante. Ma ancora c'era qualcuno dietro che rideva di lui: «Ah, sei uscito a ricevere l'applauso...». L'aveva fatto perché quello era l'accordo. Quella sera dovevamo avere un programma di sei ore alla radio, un programma che tutti i ragazzi ascoltano. Javi, il ragazzo che se n'era andato, non sapeva che gli altri erano tutti a casa mia, ed arrivò anche lui, due ore dopo. Naturalmente era amareggiato, e aveva bevuto. Carlos allora uscì con Javi ed io andai con gli altri a registrare il programma. Carlos e Javi andarono a bere, ma naturalmente accesero la radio. Gli altri dedicarono il programma a Javi, al «mio» Javi, come si chiamano tra di loro, in un modo bellissimo. Dicevano: «Noi siamo qui e manca Javi. Javi, fratellino, dove sei, ti vogliamo bene! fratello!». La conclusione della storia è che ora escono a salutare il pubblico ma lo fanno con una arroganza incredibile. Questi ragazzi vivono una vita molto dura e su questo non lasciano dubbi. Quello che per un artista sarebbe un capriccio per loro diventa questione di vita o di morte e si tratta della loro vita. Hanno una grande dignità. La dimostrano con gli abiti, le scarpe da tennis, le camicie, il modo di camminare, lo stile di vita. A loro non importa niente del denaro e questo ci sorprende molto. Li ammiro moltissimo, mi ricordano i miei inizi. Con gli anni si diventa più diplomatici, si scende a compromessi, è più difficile mandare all'inferno in modo radicale le persone che non

ci piacciono. Loro hanno una grande freschezza, sanno prendere posizione e se ne vanno ogni volta che gli va di farlo.

Amano solo la musica rap, non ascoltano nessun altro tipo di musica. L'altro giorno un mio amico che lavora in una discoteca ci ha invitati a bere una birra. Ci andiamo e loro dicono: «Musica di merda!» – ed era salsa; si alzano e se ne vanno arrabbiati. Vogliono solo il rap. A casa io ascolto altra musica e pian piano gli faccio capire che non posso ascoltare tutto il tempo rap, non sopporto la musica al volume in cui la mettono loro. Quand'è uscita la loro cassetta l'ho fatto. Che felicità! Abbiamo aperto la porta e son venuti i vicini... ma non tutti i giorni! A Carlos e a me concedono di ascoltare altra musica a casa mia e noi lo facciamo perché a me piace. Io posso mettere della musica classica. Debbono imparare a rispettare lo spazio degli altri, ma fanno questa concessione solo perché si tratta di me.

Rispettano il tuo spazio personale se hanno dei problemi e tu hai altri impegni?

Sì, molto, ma ci sono delle difficoltà. Quando proviamo di sera tardi, non possono tornare a casa. Vivono in case dove abitano molte persone, non solo la famiglia, ma altri. Non hanno la chiave perché sono giovani o perché i genitori non gliela danno e così debbono restare fuori. Rimangono nel mio appartamento che è piccolo e mangiamo lì. Siamo amici. Abbiamo anche degli scontri. Mi scontro spesso con l'altro regista, con Carlos, perché è difficile dirigere in due.

Mi piace molto la loro *Opera*. E ho imparato molto. Adesso sto per mettere in scena un musical con attori e musicisti professionisti. Due musicisti che lavorano ai musical commerciali di Fanny Mickey e che sono stanchi di quel tipo di teatro, dopo aver visto l'*Opera* mi hanno detto che volevano fare un musical antimusical. A me non è piaciuto nessuno dei musical che ho visto. Al cinema sì. In Europa avete una grande tradizione di musical, in Colombia no. I musical che fa Fanny Mickey sono tutti come *Gli uomini preferiscono le bionde*. Chiama un coreografo e mettono in scena lo spettacolo esattamente come si fa all'estero. A quei musicisti è piaciuta l'*Opera rap* e mi hanno proposto questo progetto e così ora lavorerò con tre attrici della Candelaria e con tre musicisti veri.

I ragazzi ti rispettano anche se sei una donna?

Sì, e mi proteggono pure. Poco tempo fa ho avuto uno scon-

tro con il sindaco del quartiere in cui facciamo un progetto. Prima c'era un sindaco donna che era una mia grande amica, ma al suo posto è venuto un altro sindaco, che mi odia. Mi odia con tutta l'anima perché porto ñeros nel suo quartiere che è uno dei più vecchi di Bogotá. Agli aristocratici piace andare in questa parte della città e vogliono trasformare il posto a loro uso e consumo. Perciò molta gente qui mi odia, specialmente i ricchi, perché porto ñeros e concerti rap. C'è stata un'assemblea di artisti alla quale sono intervenuta con l'intero gruppo rap. Siccome avevo detto loro che questo sindaco è un figlio di cane, i ragazzi erano pronti a riempire di pugni il poveretto. Quando mi sono scontrata con il sindaco e gli ho detto che non volevo più parlare né restare, loro si sono alzati facendo un sacco di rumore con le sedie. Io discutevo così come ora sto parlando con te, dicendo cose come: «Vede, Signor Sindaco, lei non è interessato alla cultura perciò non voglio avere più niente a che fare con lei, voglio rompere il contratto che abbiamo, non voglio continuare a collaborare con una persona che non è interessata a ciò che facciamo». Il contratto era stato fatto tra la Corporación Colombiana de Teatro e il sindaco precedente per lavorare con giovani a rischio. Questo nuovo sindaco non credeva in questa attività. Noi avremmo continuato il lavoro ma con altre istituzioni, non con lui. La municipalità ci doveva del denaro, perciò l'occasione era buona per loro per rompere il contratto. Ma li dissuase il modo in cui i ragazzi presero a spingere le sedie. No! Non fu necessario!...

Gli ñeros e i gruppi rap vengono a vedere i tuoi spettacoli di teatro?

Ora vengono e sono diventati dei fanatici, ma solo della Candelaria. Non vanno in altri posti. L'altro giorno hanno avuto dei biglietti gratis per un altro teatro, ma mi avevano sentito parlare del teatro commerciale, così...

Ogni parola che dici ha delle conseguenze...

... hanno detto: «Non ci andiamo, Patricia». Vedono la vita in bianco e nero. Sono molto ostinati.

Ti deprime a volte sentire i loro guai e le loro tragedie?

Non molto: li vedo così forti. Ci sono altri giovani che sono depressi, ma loro sono troppo impegnati. A volte dico loro che

dovrebbero diventare un esempio per altri gruppi rap. Non vogliono perché gli altri gruppi li copierebbero. Un altro gruppo rap, un gruppo nero, che voleva far teatro mi chiese se lavoravo solo con *Gotas*, come se il fatto di non lavorare con loro significasse che avevo qualcosa contro di loro. Così dissi che ero pronta a parlare con loro. Allora gli altri divennero gelosi come chi sorprende l'innamorata mentre prende un appuntamento con l'amante segreto. Mi richiamarono all'ordine e mi diffidarono dal lavorare col nuovo gruppo. Spiegai loro che non l'avrei fatto io ma qualcun altro della Corporación. Le *Gotas de rap* sono ben consapevoli del successo che l'*Opera* ha presso il pubblico, gli artisti e molti intellettuali, ma ho dovuto spiegargli che non sono gli unici al mondo. Non avrei lavorato con altri perché mi mancava il tempo, ma l'avrei fatto se avessi avuto tempo. Non avevamo l'esclusiva. Mi hanno risposto che uno doveva lavorare con loro e con nessun altro. Sarebbe bello se incoraggiassero altri gruppi rap, perché sono già un modello. Tutte le canzoni del karaoke sono loro, loro fanno le canzoni, loro le cantano. Il musicista del gruppo ha diciassette anni, è il più giovane, e anche se sono tanto poveri e tanto giovani, pure hanno tastiere elettroniche. Chi non li conosceva prima crede che siamo stati noi a insegnargli a ballare e a comprargli gli strumenti... La gente crede che non facessero niente da soli. Invece il grosso dello spettacolo e le possibilità espressive erano già là quando li abbiamo incontrati noi. Mi fanno degli scherzi e mi prendono in giro. Una volta mi hanno fatto sentire un brano di musica dicendomi che era del buon rap del Nord America e che avrebbero voluto fare anche loro del rap altrettanto buono. E io dissi: «Sì! Fratello! È proprio buono!». Naturalmente era musica loro. Mi piace che mi trattino da ignorante. Sto imparando. Al Festival hanno invitato dei gruppi straordinari: è venuto un gruppo incredibile da Medellin, e un altro gruppo veramente sorprendente di sole donne, anche questo di Medellin, che cantano solo dei loro problemi: «Non voglio machismo, non voglio femminismo, voglio solo libertà e uguaglianza». Sono le loro canzoni, la loro musica, il loro teatro e la loro cultura.

PATRICIA ARIZA (Scheda di Julia Varley)

Patricia Ariza, attrice e regista colombiana, è tra i fondatori del gruppo di teatro La Candelaria di Bogotá. Nel giugno 1966 le autorità bloccano la produzione del *Galileo* di Brecht, che faceva parte del programma dell'Università di Bogotá, per la critica implicita all'imperialismo americano che le autorità sentono nella pièce e che avrebbe com-

promesso il supporto economico che all'Università veniva dagli Stati Uniti. Come reazione a quel divieto gli artisti e gli studenti si riuniscono nella Casa de la Cultura ed elaborano un programma culturale. In questa nuova struttura Santiago García e Carlos José Reyes dirigono degli spettacoli e Patricia Ariza partecipa come attrice. Viene stabilita anche una collaborazione stretta con l'autore e regista Enrique Buenaventura e con il TEC (Teatro Sperimentale di Cali). Lo spazio teatrale che usano rompe molte delle convenzioni del tempo: non c'è sipario, né orchestra, gli attori entrano dalla sala perché i camerini sono alle spalle degli spettatori.

Nel 1968, dopo una crisi economica, comprano, grazie ad alcune donazioni, un altro spazio teatrale nel quartiere di Bogotá detto La Candelaria. Fondamentale per rompere il modo tradizionale di fare teatro fu l'idea di un teatro laboratorio, arrivata in Colombia con le voci sull'esperienza di Grotowski. In occasione di un seminario di lavoro, alcuni attori di La Mama di New York e della Candelaria si incontrarono per una ricerca basata su Grotowski, e durante quel seminario fu scoperta l'improvvisazione come mezzo per creare il materiale di base per lo spettacolo. Il passo successivo fu la *creación colectiva*, un procedimento per creare spettacoli e produzioni che coinvolgevano l'intero ensemble. Questo procedimento, conosciuto e applicato in tutta l'America Latina, è direttamente legato alla Candelaria. *Guadalupe años cincuenta*, lo spettacolo più famoso costruito dalla Candelaria attraverso la *creación colectiva*, fu replicato 1.400 volte.

Nel dicembre 1969, la protesta contro una tassa in Colombia che colpiva i teatri allo stesso modo dei bar, portò la gente di teatro a formare un'associazione sindacale chiamata Corporación Colombiana de Teatro, di cui Patricia Ariza è la massima responsabile. Per la sua vivace attività politica e artistica, Patricia è nella lista di morte dell'estrema destra. Per anni ha vissuto con addosso un giubbotto antiproiettile, circondata da guardie del corpo, sapendo che far visita agli amici o vivere con dei vicini significa mettere in pericolo la vita di altre persone.

Traduzione di Clelia Falletti

ELOGIO DELLA MAESTRIA NEL BUIO

Nota di Franco Ruffini. Si è tenuto dal 21 al 27 maggio 1995, presso l'Université du Québec à Montréal (UQAM), il Congresso della Fédération Internationale de la Recherche Théâtrale (FIRT), sul tema *L'attore in scena. Corpo/Movimento/Voce*: un evento importante, al di là del rilievo istituzionale, per la centralità conferita – sul piano storiografico, teorico ed operativo – all'attore. Quello che pubblichiamo è l'intervento al Congresso di Jacques Lassalle. Regista e maestro di attori, Jacques Lassalle è stato direttore della Scuola del Théâtre National de Strasbourg, dal 1983 al 1990. Alla morte di Vitez, è stato nominato direttore della Comédie Française; se ne è dimesso dopo la vittoria della destra, nel 1993.

Chi insegna agli attori non deve sapere niente, e deve imparare tutto su se stesso e sulla propria arte insegnando. Sarà una scoperta per loro, ma anche per lui.

Jean Genet a Roger Blin

Teatro di testo o d'immagine, teatro-percorso, teatro di strada, di lotta, di prevenzione o di cerimoniale, di fervore o derisione; teatro all'italiana o d'ambientazione, da alcova o da parcheggio; teatro danzato, cantato, mascherato, mimato, improvvisato, denudato; teatro di racconto, del foro interiore, della saga o del frammento, del silenzio o del volubile, del decorativo o dell'invisibile, soggetto magari alle pratiche di maestri troppo radicali per convivere, o contaminato dall'ecumenismo compiacente dei mercati d'espressione plurale e frammentata, a cui corrispondo troppo spesso interpreti approssimativi, o mutilati per eccesso di specializzazione.

L'arte dell'attore sarebbe dunque minacciata? Dopo tante prove, aperture, decostruzioni, successive epifanie, dopo tutto questo sarebbe venuta l'ora di affermare la necessità di una nuova tradizione, fortificata da qualche spoglia di quella vecchia e arricchita da molti acquisti recenti? Vorrebbe dire porre ex novo