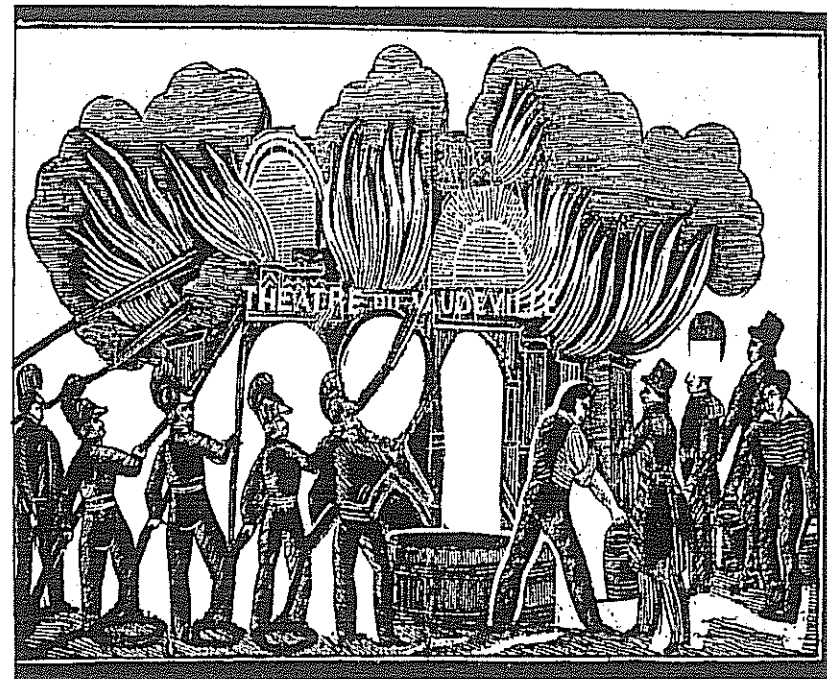


César Brie  
SUL TEATRO DE LOS ANDES



6. Incendio del Teatro Vaudeville, in Rue de Chartres a Parigi, nel 1838. Incisione popolare.

Il Teatro de los Andes nasce nell'agosto del 1991, in Bolivia. Viviamo in Yotala, un piccolo villaggio vicino a Sucre, in un Teatro-fattoria. Abbiamo due ettari di terra che viene coltivata: alberi da frutta e un grande orto. La nostra sede vuole essere una specie di oasi, dove gli artisti e gli intellettuali possano incontrarsi, lavorare, confrontarsi e riposare.

Lì prepariamo i nostri spettacoli, li presentiamo, ospitiamo altri artisti, e realizziamo incontri e seminari.

Con il nostro Teatro ci proponiamo di formare un attore-poeta, nel senso etimologico del termine: facitore, creatore. Colui che crea e fa. Per questo realizziamo un allenamento quotidiano, fisico e vocale, e lavoriamo su forme di composizione e improvvisazione. Crediamo in un attore consapevole, sensibile alla realtà che lo circonda, e impegnato nel lavoro artistico. Che colga gli elementi essenziali della ricerca artistica, sperimentando nuove forme senza perdere l'orizzonte del rapporto con il pubblico, con i destinatari dei frutti del suo lavoro.

Cerchiamo di unire nelle nostre opere le riflessioni sullo spazio scenico, sull'arte dell'attore e la necessità di raccontare storie, di ricordare, di «tornare in sé». Ci proponiamo un teatro che potremmo chiamare della derisione e della memoria. Derisione soprattutto nei nostri confronti. Crediamo sia imprescindibile prendersi in giro per fare seriamente il nostro lavoro. E prendere in giro i materiali che investighiamo per riuscire ad approfondirli in modo vero. Il sublime ha il sorriso stampato sulla faccia.

Memoria nei confronti della nostra arte, facendo i conti con le ricerche del passato, le avanguardie, e quelle del presente, i nostri contemporanei. Memoria della storia, della terra che abbiamo ereditato e che consegneremo ai figli o posteri. Capire il passato per meglio agire nel presente. Memoria anche delle sto-

rie, degli eventi culturali, del retaggio da cui cerchiamo di prendere il volo verso zone sconosciute. Memoria infine, della vita e della cultura, per diventare con la nostra azione, parte della storia di quelli che andranno avanti dopo di noi, nell'inevitabile e impossibile compito di lasciare un mondo migliore di quello che abbiamo trovato.

Siamo professionisti nell'antico senso di professare le nostre motivazioni, «confessarle in pubblico». Ed è la relazione col pubblico che determina il nostro agire: rappresentare nei teatri, ma anche togliere il teatro dai teatri e portarlo dove c'è la gente, nelle università, nelle piazze, nei quartieri, nei villaggi, nei luoghi di lavoro, nelle comunità. Cercare un nuovo pubblico per il teatro e creare un nuovo teatro per questo pubblico. La nostra rivista «El Tonto del Pueblo» è un altro strumento per questo dialogo.

Vogliamo costruire un ponte fra la tecnica teatrale che possediamo – e che potremmo definire occidentale – e le fonti culturali andine che si esprimono attraverso la propria musica, feste e rituali. Il contatto, l'incontro e il dialogo sono imprescindibili per il nostro lavoro culturale. Non l'isolamento.

La mescolanza di razze, di culture, di usi, le migrazioni, sempre hanno creato nuove forme espressive e musicali. Anche se si sono perse cose antiche, ciò che nacque dall'incontro e la mescolanza è la forma con cui l'uomo di oggi si esprime: figlio della sua condizione ed esperienze, con la memoria aperta a ciò che fu e la mente proiettata in avanti. Quest'uomo è il soggetto e oggetto del nostro lavoro. Non si tratta, per noi, di ritrovare radici perse, ma di convivere tramite il nostro lavoro con le diverse radici di quelli che formano parte del nostro teatro e della terra in cui ci troviamo ad operare. Se non possediamo radici, riconosciamo almeno che siamo abitati da esse. E cerchiamo di costruire un nuovo dialogo.

Non abbiamo una estetica o forma da difendere. Non ci interessa attardarci sulle forme. Ci interessano le forme in stretto rapporto con la vita e coi misteri della vita. Ci interessa comunicare attraverso il teatro, e teatro per noi è un evento realizzato da attori di fronte a un pubblico, mediato dalle azioni, dal testo, dalle immagini, dai suoni, dal racconto e dalla musica. Questo intreccio, se arriva agli spettatori, se crea commozione, se scuote, diverte, interroga, è teatro. O almeno, è il teatro che noi vogliamo.

### *Insegnare a pensare il teatro. Premessa*

Il Teatro de los Andes ha aperto nella sua sede di Yotala, durante tutto l'anno (1998), una Scuola Internazionale per attori. Diciotto allievi di diverse nazionalità: Uruguay, Argentina, Bolivia, Brasile e Danimarca, hanno lavorato e vissuto nella sede del Teatro per undici mesi. Seguendo la routine del teatro.

In che cosa consiste il Teatro de los Andes? È un gruppo di artisti che lavorano in Bolivia dedicandosi esclusivamente al teatro. Per riuscire a fare questo in un paese povero (il più povero dell'America del Sud) e dove lo Stato praticamente non destina soldi al lavoro culturale, il gruppo ha scelto una strategia di sopravvivenza che consiste in una casa-teatro in cui abitano gli attori, dove c'è un grande capannone di 18 metri per 9,50 nel quale si preparano gli spettacoli, si allenano gli attori e si costruiscono le scene. Questa casa, trovata abbandonata, è stata praticamente rifatta dagli attori che insieme a muratori professionisti hanno ricostruito tetti, edificato stanze e realizzato tutto il sistema elettrico. Nella casa c'è un orto che viene coltivato e da cui si ricava una parte per il fabbisogno e un'altra parte per la vendita. C'è un deposito per costumi e luci, una seconda sala di lavoro (una vecchia cappella di questa antica casa padronale), una biblioteca, un laboratorio di sviluppo fotografico in bianco e nero, due uffici, una cucina-sala da pranzo, 11 dormitori e 6 stanze da bagno.

Oggi, con gli allievi, vivono in casa circa 30 persone. Mi sono dilungato nel descrivere la sede, perché è la struttura che ci permette di realizzare il nostro scopo: creare opere artistiche e dedicarci al teatro senza dipendere da nessuno. Ovviamente, il nostro teatro cerca sostegno economico, ma raramente lo trova. Nei sette anni di vita del Teatro de los Andes, tutto l'appoggio ricevuto da fuori (istituzioni private e pubbliche, donazioni, ambasciate, ecc.) non arriva nemmeno al 10% del budget complessivo del teatro. Il Teatro de los Andes vive degli ingressi dei propri spettacoli.

Fare teatro in Bolivia significa costruire un pubblico; creare la possibilità di una professionalità nei due sensi del termine: sopravvivere col proprio lavoro e professare le proprie motivazioni; educare; attraversare un paese frantumato etnicamente, culturalmente e socialmente, rappresentando per diversi ceti e dialogando con diverse culture. Quindi ci si pone anche il problema di collaborare a costruire un teatro «nazionale» (nel senso che tenga in conto la cultura e la storia del paese) ed anche di sperimentare la scena investigando e assorbendo le diverse tendenze

del teatro universale e proponendo la nostra particolare visione del teatro.

La routine di lavoro del Teatro de los Andes è press'a poco la seguente (tranne nei momenti di montaggio di opere in cui tutto il giorno è dedicato a questo scopo). Entriamo in sala alle sette e mezza del mattino. Chi vuole, prima, ha cominciato la giornata correndo o facendo altri esercizi fisici. Sino alle 10 si fa il lavoro di allenamento fisico: riscaldamento, danza, plastica, acrobatica ed altri esercizi. Dalle 10 alle 10,45 si fa una pausa per la prima colazione. Dalle 10,45 all'una del pomeriggio si lavora sulla voce degli attori: risonatori, canto, armonici, lettura di testi, ecc.

All'una, un campanaccio indica che la cuoca ha finito di preparare il pranzo. Sino alle 3 del pomeriggio la giornata è libera. Dalle 3 alle sette di sera si lavora su diversi elementi della messa in scena: improvvisazione, creazione di immagini, montaggio.

#### *Economia della scuola*

Eravamo stanchi di brevi seminari di 15 giorni dai quali gli allievi uscivano entusiasti ma fondamentalmente senza avere toccato sino in fondo le proprie possibilità e limiti, e senza che fosse stato possibile, in così breve tempo, aiutarli a sviluppare un loro pensiero autonomo sugli elementi che conformano la prassi teatrale.

Ogni allievo paga una quota mensile che corrisponde al 50% del costo del seminario. L'altro 50% lo paghiamo noi. Non volemmo escludere nessuno per ragioni economiche. Per cui, la nostra scuola è, paradossalmente, una scuola dove sia gli allievi che gli insegnanti pagano per lavorarci. Questa informazione serve a spiegare l'interesse puramente teatrale e pedagogico dell'esperienza. Il Teatro de los Andes in un anno ha investito nella scuola diciottomila dollari, che dobbiamo reperire altrove.

L'economia è fondamentale, ma da noi i problemi economici sono visti sempre alla luce delle ricerche artistiche che facciamo: non facciamo niente per denaro ma cerchiamo di reperirlo per fare quello che vogliamo. E quando non ci sono i soldi, di regola, riusciamo a farlo senza di essi. Più lentamente e difficoltosamente, ma lo facciamo.

La nostra sede è diventata in breve tempo un luogo di pellegrinaggio di giovani (soprattutto dell'America Latina) che vengono a visitarci, a scambiare, a mostrare il loro lavoro. Nella misura delle nostre possibilità, cerchiamo di dare alloggio e attenzio-

ne a queste persone. Consideriamo la nostra sede anche un'oasi in cui altri artisti possono fermarsi, riprendere le forze e poi ripartire con i propri progetti e lavori.

#### *Insegnare a pensare il teatro*

Crediamo che la base del teatro sia l'attore, ma che l'attore non sia tutto il teatro.

La scena e lo spazio scenico sono fondamentali nella nostra visione del teatro. Vediamo la scena come un luogo altro della vita (accanto e accostato alla vita e pure dentro della vita) che possiede una gigantesca forza metaforica e che può interrogare la realtà.

Come ogni opera d'arte, la scena è autonoma, e possiede regole e meccanismi propri che permettono di indagare la vita nella, della e dalla scena.

Il pubblico ci interessa, perché è il testimone del nostro lavoro, delle nostre creazioni. Noi crediamo che l'artista, nel seno di una comunità è l'elemento più sensibile, toccato dalla vita in un modo tale che vivere non gli basta e ha bisogno di rappresentare. Tornare a mostrare, rimostrare. Non ripetere la vita tal quale è ma, riproponendola nella scena, riuscire a svelare, ad approfondire, a ridere della vita e quindi a riconoscerla e farla riconoscere a un livello più profondo. Il pubblico, d'altro canto, ha bisogno di riconoscere se stesso, e la propria vita, nella vita scenica offerta dagli attori. L'artista ha una responsabilità di fronte alla comunità in cui vive, in quanto è l'uomo destinato a svelare anche gli aspetti oscuri della vita della comunità. Questo ci allontana in parte dal concetto di popolarità. Spesso dobbiamo mostrare l'indicibile che di regola è impopolare. Ciò che ci avvicina al pubblico è la coscienza che tutto ciò che è brutto nella vita deve acquisire sulla scena una bellezza. E intendiamo qui il concetto vasto e ambiguo di bellezza: forma organica alla sua essenza.

Se ciò che è orribile nella vita diventa bello nell'arte, questo significa che la vita così com'è, è irrepresentabile, e che l'arte si alimenta della vita ma mostra sempre una metafora, non una riproduzione.

Crediamo, rispetto al pubblico, nella validità sia della catarsi che del pensiero e siamo convinti che il centro verso cui dirigiamo le frecce delle nostre opere sia la sua commozione. Intendiamo commozione il luogo dove cervello e cuore, riflessione e sentimento si incontrano. Però una riflessione e un sentimento senza illusioni. L'arte deve essere creata e goduta con la coscienza

di affrontare un fatto artistico, e non una riproduzione della realtà. L'illusione scenica deve cedere il passo alla verità dell'arte. Se l'arte non è imitazione ma opera autonoma, non deve riprodurre la vita ma interrogarla e rivelarla liberandola del peso inevitabile dell'esistere.

Il lavoro pedagogico che abbiamo svolto tiene conto di queste definizioni. Per noi è fondamentale insegnare a pensare la scena, insegnare a scoprire il nuovo (e l'antico ancora imbavagliato), insegnare a non volere qualcosa dalla scena, ma a interrogarla e scoprire il ventaglio di risposte formali che essa può darci.

Il lavoro pedagogico quindi ha avuto questa doppia direzione: da un lato il lavoro fisico e vocale sull'attore, e dall'altro il lavoro sugli elementi della scena.

Il primo lavoro, sull'attore, non è stato per noi soltanto un lavoro tecnico. La tecnica è essenziale ma non è tutto: tutto dipende da come viene usata. Ci si può nascondere dietro le tecniche, o si possono usare le tecniche per liberarsi. Questo è il paradosso in cui inciampano spesso gli attori: cominciano da giovani ad imparare tecniche perché vogliono esprimere col corpo e la voce qualcosa che sta dentro di loro e finiscono per nascondersi dietro tecniche che diventano maniere, cliché, catenacci luccicanti che chiudono la porta della loro vera e più profonda possibilità espressiva.

Le tecniche non sono assolutamente neutre. Siamo convinti che ogni attore sia diverso dall'altro, e che i canali della propria creatività siano differenti. Perciò abbiamo cercato di individuare quali siano le molle (e le tecniche) che muovono in modo particolare ogni persona. Questo significa chiedersi cosa serve ad un attore che non serve a un altro attore. Cioè personalizzare le tecniche e setacciare i meccanismi che aiutano ogni attore. Questo lavoro, lungo e paziente, ha richiesto che il seminario durasse molto tempo.

Il secondo lavoro, sulla scena, si è basato fondamentalmente su esercizi di improvvisazione e creazione di immagini e metafore sceniche.

Nel lavoro di improvvisazione, così amata da alcuni e vituperata da altri, abbiamo cercato di trasmettere agli attori la coscienza dello spazio. L'attore doveva ad ogni istante essere conscio del luogo che occupava sulla scena, quando la tendeva, quando la contraeva, quando la squilibrava e quando la equilibrava.

Siamo oggi convinti che esiste un allenamento ad improvvisare. E che questo allenamento consiste fondamentalmente nell'im-

parare a stare sulla scena senza bisogno di recitare, ma semplicemente ponendosi il compito di realizzare azioni e di reagire alle azioni altrui (e degli altri elementi).

Per creare immagini e metafore sceniche sono stati scelti dei temi. Ogni attore poteva proporre una scena improvvisata, un tableau vivant, una immagine, una scultura, un suono. Questo poteva essere fatto da lui, o diretto da lui e fatto da altri.

Si cercava di arrivare a creare della poesia scenica e di scoprire le potenzialità poetiche che nasconde la scena e che non hanno niente a che vedere (a priori) con le parole poetiche.

Quasi tutti gli allievi hanno fatto un processo di depurazione: all'inizio venivano fuori scene lunghe, alcune molto retoriche e confuse, ma alla fine di ogni giornata cominciavano ad essere proposte piccole immagini, metafore profonde sui temi scelti.

In un certo senso si imparava la semplicità, si acquistava fiducia nella forza degli elementi scenici, ci si liberava a poco a poco della tendenza a descrivere e spiegare tutto e si imparava a non ridurre l'immagine scenica a una visione intellettualistica del simbolo.

Alcuni attori si sono rivelati dei bravi improvvisatori, altri sono stati più abili nella costruzione di metafore. Questo era importante per noi, perché significava che ognuno cominciava a trovare la propria particolare strada.

Ma il lavoro pedagogico ha avuto anche un altro scopo. Abbiamo cercato nei primi sei mesi di lavoro di insegnare la routine del teatro: di un teatro dove tutti fanno tutto. Per cui abbiamo costruito uno spettacolo, *Graffiti*, col quale abbiamo poi intrapreso una tournée in Bolivia (e adesso si andrà pure in Argentina). *Graffiti* è stato rappresentato una trentina di volte per diversi pubblici. Ha avuto un successo strepitoso soprattutto tra i giovani.

Lo spettacolo parla infatti di una generazione, quella dei giovani tra i venti e i venticinque anni, nati nei tempi violenti dell'America Latina e che hanno percepito di striscio quella violenza.

Fare uno spettacolo e farlo girare significa fare gli attori ed imparare a ripetere, ma anche fare gli autisti, i tecnici, gli organizzatori, i facchini ed imparare dalla varietà e dalla fatica quello che è il vero fare teatro (in questi paesi almeno).

La tournée è stata importante perché ha costretto tutti a uno sforzo ed a un impegno diversi da quelli puramente artistici del laboratorio teatrale. Alcuni si sono ingigantiti nella tournée, altri si sono ridimensionati. Un allievo ha abbandonato l'esperienza dopo la tournée, con la coscienza che non era effettivamente il teatro la vita che cercava.

Per noi, era importante mettere alla prova gli allievi con le vere difficoltà della vita di un attore in un paese latinoamericano. Volevamo, anche, trasmettere gli elementi che conformano l'esperienza reale del teatro, per evitare errori e passi falsi agli allievi che dopo avessero deciso di imboccare quella strada.

La seconda parte del seminario (tutti i pomeriggi degli ultimi cinque mesi) non è stata destinata alla creazione di un'altra opera, ma all'investigazione di un tema. Abbiamo scelto l'*Iliade*. L'*Iliade*, poema della forza, ci è servita per analizzare il tema della violenza e la tragedia. Abbiamo toccato infatti le diverse tragedie che nascono dal poema: l'*Orestide*, *Aiace*, *Cassandra*, *Ifigenia*, *Le Troiane*, *Ecuba*, *Elena*, *Il Ciclope* (unica farsa), ecc.

Gli attori avevano due compiti: imparare a raccontare e mostrare montaggi di scene. Con questo lavoro, ancora in corso, abbiamo cercato che ogni attore affrontasse il lavoro sul testo, come dirlo, che raccontasse storie e anche vedesse le proprie qualità registiche o almeno organizzative dei materiali. Il mio compito è stato (ed è tuttora) di correggere errori e di orientare gli attori sul piano delle tecniche del raccontare. Gli attori hanno creato moltissimi materiali: delle vere e proprie scene.

Questo lavoro non sarà mostrato se non a noi stessi. È uno studio dal quale tutti, io per primo, abbiamo imparato molto. Qual è l'oggi nascosto nell'ieri, qual è il senso tragico contemporaneo, qual è l'ieri nascosto nell'oggi, come affrontare un classico, come contaminarlo, come usarlo, come rispettarlo, come tradirlo?

La prima parte del seminario ha portato alla costruzione di uno spettacolo assolutamente nuovo: intreccio, immagini e testi sono stati creati ad hoc. Le immagini e improvvisazioni sono state ordinate e montate. Abbiamo creato un testo che desse loro senso, logica e continuità. Lo spettacolo non racconta una storia: è una specie di mappa di una generazione attraverso frammenti. Appunto graffiti di una esistenza offesa, ferita e in piena effervescenza.

Nella seconda parte abbiamo preso dei testi per raccontare ed investigare partendo da essi. In questo modo, vogliamo che gli allievi se ne vadano con un'esperienza ampia, per poter scegliersi la strada ad ognuno più affine.

Dicevo all'inizio che l'attore è essenziale nel teatro ma non è tutto. Non può partire tutto dall'attore. Non basta che l'attore crei materiali attraverso le tecniche che impara. L'attore, come qualsiasi artista, deve assorbire il mondo prima di esprimerlo. Se

esiste equilibrio fra il processo di assunzione e quello di espressione, l'attore ha uno stile. Se esiste squilibrio, l'attore ha una maniera. È questo che vediamo spesso negli imitatori dei maestri: fanno alla maniera di, perché hanno colto la tecnica di espressione e riescono a riprodurla ma non hanno afferrato il sistema di assorbimento del mondo e non si sono posti il problema di chiedersi qual è il proprio sistema, cioè come il mondo, la vita, il creato, la metafisica, i Misteri, i Giudizi, e tutta l'arte risuonano dentro di loro.

E questa è la base del mio dubbio rispetto alla pedagogia. Si può insegnare?

La nostra scuola si è posta questo problema.

Forse si può, se si parte dal principio che si deve insegnare a cercare, e non a fare (e, nel caso dell'attore: a fare e non a recitare), che le forme e i processi sono diversi e quindi esistono pluralità di estetiche, e che non si forma mai soltanto un attore ma si forma quell'attore nascosto in quella persona.