

Augusto Boal

IL TEATRO DEGLI OPPRESSI

Teoria e tecnica del teatro



edizioni la meridiana
p a r t e n z e

Augusto Boal IL TEATRO
DEGLI OPPRESSI

Teoria e tecnica
del teatro

Traduzione di Patrizia Picamus e
Giorgio Ursini Ursič

Indice

Introduzione <i>di Roberto Mazzini</i>	7
Premessa <i>di Ursini Ursič</i>	11
Un'intervista a Boal <i>a cura di Ursini Ursič</i>	15

Parte Prima POETICA DELL'OPPRESSO

Un'esperienza di teatro popolare in Perù	25
--	----

Parte Seconda CATEGORIE DI TEATRO POPOLARE

Prima categoria di teatro popolare (del popolo e per il popolo)	51
Teatro a prospettiva popolare, però per altro destinatario	57
Teatro a prospettiva antipopolare e il cui destinatario è il popolo	61
Il teatro "giornalistico": quarta categoria di teatro popolare	65

Parte Terza TECNICHE LATINOAMERICANE DI TEATRO POPOLARE

Collages	77
Feste e tradizioni popolari	79
Favole e storie popolari	85
Teatro di stampo classico	89
Teatro non istituzionalizzabile: teatro invisibile	93
Teatro-processo	101
Conclusione	103

Parte Quarta FASI DEL TEATRO ARENA DI SÃO PAULO

Mostri sacri "popolari"	107
Mostri sacri borghesi	111
L'emozione prioritaria	115
Razionalizzare l'emozione	121
La ricerca del tempo perduto	123

Parte Quinta IL SISTEMA "COMODÍN"

Fasi del Teatro Arena di São Paulo	131
Necessità del "Comodín"	137

Le mete del “Comodín”	141
Le strutture del “Comodín”	145

Parte Sesta

IL SISTEMA TRAGICO COERCITIVO DI ARISTOTELE

Boal e “Il sistema tragico coercitivo di Aristotele”: le ragioni di una traduzione <i>di Preziosa Salatino</i>	157
Il sistema tragico coercitivo di Aristotele	159
Piccolo dizionario di parole semplici	175
Diversi tipi di conflitto. <i>Hamartia</i> ed <i>ethos</i> sociale	179
Conclusioni	183

APPENDICE

TdO ed Etica	187
Indirizzi nel mondo	189

Introduzione

Il 2 maggio 2009, muore Augusto Boal, malato da tempo ma sempre presente per dare il suo contributo alla lotta di liberazione dell'essere umano.

Poco più di un mese prima, il 25 marzo, a Parigi, aveva celebrato la Giornata Mondiale del Teatro con un discorso all'Unesco in cui ribadiva che: "essere cittadini non vuol dire far parte di una società, ma provare a trasformarla". Precedentemente, in occasione del Festival dello storico gruppo indiano Jana Sanskriti¹ a Calcutta, aveva marciato faticosamente coi contadini appoggiandosi a un bastone per le strade della città, per dare la sua solidarietà al loro movimento teatral-sindacale di lotta per i diritti alla terra, contro lo sfruttamento delle multinazionali.

Negli ultimi anni si era dedicato a sperimentare l'ultima svolta del TdO, l'Estetica dell'Oppresso², e a contrastare gli usi impropri del metodo, volti a confondere o "intrattenere" gli oppressi, invece di appoggiarne la loro lotta liberatrice.

Nonostante la generosità del fondatore, si potrebbe dire che il TdO non è attuale nel mondo della "società liquida"³, della "caduta delle grandi narrazioni", del potere di "controllo diffuso"⁴, della "globalizzazione"...

Si potrebbe inoltre sostenere che dal 1977 (anno della prima pubblicazione italiana di

1. www.janasanskriti.org.

2. www.ctorio.org.br.

3. Baumann Z., *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*, Polity, Cambridge 2006. *Vita liquida*, Laterza Roma-Bari 2006; Id., *Science of Science and Reflexivity*, Polity, Cambridge 2004.

4. Foucault M., *Microfisica del potere: interventi politici*, Einaudi, Torino 1977.

questo testo) molte cose sono cambiate e, come già si pensava in quegli anni, il TdO non è adatto al contesto occidentale, ma solo a Paesi del Terzo Mondo.

In realtà abbiamo visto svilupparsi enormemente, proprio dagli anni della presenza stabile di Boal a Parigi, un'applicazione pedagogica, sociale, politica e finanche terapeutica del TdO. A tutt'oggi sono censiti ben 85 paesi al mondo⁵ con una presenza ufficiale di gruppi che usano il metodo, in Europa pullulano singoli e organizzazioni, in Svezia c'è una rete che organizza festival annuali, in Austria una che ha organizzato nell'ottobre 2009 un Festival Internazionale...

Quindi sarebbe casomai da chiedersi: perché non è stato ripubblicato prima?

Sicuramente il contesto in cui è nato (Brasile anni Sessanta, dittature sudamericane, miseria, lotte di liberazione...) è stato particolare e diverso dall'Italia di allora e da quella di oggi.

Ciò nonostante il TdO si è evoluto e ha creato nuove tecniche, molti sperimentandolo hanno saputo innestarlo con Brecht, Freire e altri approcci psicologici, sociologici, politici, estetici...⁶

Certamente all'inizio molti contesti e applicazioni non erano nemmeno stati immaginati ma l'incontro tra Boal e l'Europa, nel suo esilio dal 1976 al 1986, ha prodotto tanti sviluppi teorici, metodologici e tecnici.

Il TdO non è un sistema rigido di precetti, anzi, Boal e la sua opera sono ben vivi e incarnati nei corpi di decine di migliaia di persone che lo praticano: dai contadini brasiliani del Sem Terra, ai ragazzi di strada di Vancouver, dai detenuti di Reggio Emilia ai "sans-papiers" di Parigi, dai giovani a rischio di alcolismo svedesi agli omosessuali in Germania, dalle donne maltrattate del Congo ai giovani iraniani oppositori del regime, ecc.

5. www.theatreoftheoppressed.org.

6. Schutzman M., Cohen-Cruz J. (a cura di), *Playing Boal: theatre, therapy, activism*, Routledge, London 1994.

Nessun tema di oppressione è stato dimenticato, nessun gruppo oppresso è stato escluso dal TdO.

Ripubblicare oggi il suo primo testo significa che c'è spazio per riconsiderare la pratica e la teoria di Boal che, insieme ad altri approcci (Freire⁷, Approccio di comunità⁸, Lavoro di rete⁹, ecc.) sono ancora oggi strumenti di creazione di un altro mondo possibile.

Ripubblicare questo testo significa sostenere che il TdO serve oggi per costruire un mondo migliore:

1. serve in campo *politico*, per ridare voce alla base, costruire percorsi di cittadinanza attiva, di controllo dal basso delle istituzioni politiche e delle amministrazioni (cfr. il Teatro-Legislativo);
2. serve in campo *sociale*: per rafforzare i processi di liberazione dei gruppi discriminati e oppressi, ma anche per indagare le nostre vite quotidiane e scoprire i cambiamenti necessari (lavoro, qualità della vita, ambiente, sviluppo economico sostenibile o decrescita felice, sicurezza e coesione sociale, immigrazione...) (cfr. Teatro-Immagine, Teatro-Forum, Teatro-Invisibile);
3. serve in campo *educativo*, per sviluppare nei giovani cittadini strumenti di analisi della realtà, di gestione dei conflitti, di comunicazione costruttiva, di autostima e fiducia... (giochesercizi – nel gergo di Boal – in primis, ma anche il Teatro-Forum);
4. serve in campo *terapeutico*, per non lasciare che la terapia operi il suo riduzionismo trasformando il malessere sociale in problema psicologico individuale, affinché si riescano a individuare i legami tra “sofferenza indivi-

7. Istituto Paulo Freire: Freire P., *L'educazione come pratica della libertà*, Mondadori, Milano 1977; Id., *La pedagogia degli oppressi*, Mondadori, Milano 1971.

8. Martini R. e Torti A., *Fare lavoro di comunità. Riferimenti teorici e strumenti operativi*, Carocci Editore, Roma 2003.

9. Maguire, L., *Il lavoro sociale di rete*, Erickson, Trento 1987.

duale” e “contraddizioni sociali” (le tecniche del Flic-dans-la-tête);

5. serve in campo *teatrale*, per ridare al teatro una funzione sociale forte e non ridurlo a mero commercio di prodotti o a semplice intrattenimento (tutte le tecniche e l'Estetica dell'Oppresso);

Boal diceva che il TdO si situa tra queste cinque aree, a cavallo di esse, sfumando l'una nell'altra, in modo transdisciplinare.

Credo, dunque, che ci sia bisogno di questo testo per almeno tre buoni motivi.

Innanzitutto per *ritrovare le origini e le radici storiche* del TdO, nella lotta politico-teatrale per liberare dall'oppressione. Questione importante oggi dove il TdO, almeno in Europa, sembra oscillare tra generosità di molti militanti di base e “professionalismo” di alcuni individui e gruppi.

Con il termine “professionalismo” intendo evidenziare la contraddizione nel fare del TdO una professione invece di “ridare gli strumenti di produzione teatrale al popolo”, scelta che rischia di allontanare il TdO dai propositi iniziali.

Noi stessi siamo nella contraddizione, avendo creato una cooperativa di lavoro che si basa proprio sul TdO.

Da un lato farne una professione permette di accelerare comprensione ed evoluzione del metodo: si può dedicare molto tempo al TdO, lo si può praticare spesso e questo crea un circolo virtuoso di azione-riflessione-azione, una prassi molto sviluppata che sa adattarsi ai contesti, che fugge dal tecnicismo. Dall'altro costringe a misurarsi col mercato, crea “merce” TdO, generando non pochi rischi.

Chi ci chiama per tranquillizzare una classe agitata, chi per far passare una linea decisa ai vertici sindacali, chi vuole tacitare i conflitti di quartiere, chi intrattenere i detenuti, e mille altre forme di perversione/seduazione.

Il problema sorge quando, dovendo vivere di questo, ci troviamo a valutare proposte allet-

tanti, ma probabilmente ambigue o contrastanti con l'etica del TdO.

Che fare? Non c'è un'unica soluzione valida sempre e comunque.

Tuttavia credo sia importante, per chi fa TdO, entrare in queste contraddizioni e porsi sempre quattro domande relative al committente (sia che finanzia sia che ci chieda di intervenire):

1. È eticamente e politicamente “abbastanza” corretto?
2. Ha degli obiettivi compatibili con quelli di liberazione del TdO?
3. Ci lascia dei margini di manovra per definire gli obiettivi, gli esiti finali, le presenze, la gestione del gruppo?
4. Ci chiede di lavorare con un gruppo che riteniamo oppresso o oppressore?

Se la risposta a uno solo di questi interrogativi è no, rifiutiamo subito la richiesta o cerchiamo prima di negoziare e in caso negativo rifiutiamo.

Raramente è capitato un rifiuto perché, chi ci chiama, in genere sa cosa facciamo, per cui alla domanda 1 è più facile che succeda di scoprire dopo, che il committente non era proprio corretto.

Analizzare la risposta alla domanda 2 è più difficile perché verbalmente ci si trova spesso d'accordo, poi nella pratica possono emergere distorsioni (per esempio in una scuola fummo chiamati per gestire una conflittualità interna al collegio docenti e, quando facemmo emergere le ragioni di una parte, la dirigenza ci accusò di fomentare conflitti e di non fare educazione alla pace!).

La domanda 3 ha spesso risposta positiva nella nostra pratica, ma occorre precisione e accuratezza nel fissare le condizioni in modo da non scoprire troppo tardi dei vincoli inaspettati (necessità di produrre lo spettacolo finale, presenza obbligatoria dell'insegnante durante il lavoro, ecc.).

La risposta alla domanda 4 richiede un'analisi

del campo oppressivo, su cui i punti di vista possono divergere. Per esempio, non tutti lavorerebbero con gli agenti di polizia penitenziaria, ritenendoli oppressori dei detenuti. Noi abbiamo scelto di lavorarci, non certo per aiutarli a essere più oppressivi, ma con l'obiettivo di avere maggior coscienza delle loro oppressioni, come elementi che poi li portano a sfogarsi sul detenuto (sindrome da *burn-out*). L'ipotesi di lavoro è stata quindi quella di un processo di coscientizzazione che permettesse a loro di riconoscere le radici del loro malessere nell'organizzazione del lavoro (ruolo sociale demandato, struttura gerarchica, nonnismo...) e non nel semplice comportamento aggressivo dei detenuti. Sappiamo che questo è solo il primo passo e che serve molto cammino per arrivare a comprendere il ruolo del carcere nella società, la giustizia di classe, le alternative possibili, ecc.¹⁰

Credo, quindi, che ritrovare le radici del TdO voglia dire avere attenzioni a questi aspetti politici ed etici, non lasciarsi sopraffare dall'agire quotidiano e dalle lusinghe del mercato, avere antenne sensibili per prevedere le trappole possibili.

Porsi queste domande significa anche “professionalità”, cioè capacità di usare seriamente il metodo nelle sue potenzialità e finalità, leggendo i contesti, le relazioni, i campi oppressivi¹¹.

Il libro può aiutarci in questo perché presenta scelte chiare e coraggiose che, pur appartenendo a un contesto diverso, possono e devono essere tenute presenti nel nostro lavoro quotidiano.

Scelte coraggiose in un'Italia di oggi che sembra aver smarrito il livello etico prima che politico.

Il secondo motivo per cui è importante la ripubblicazione del testo, è che contiene parti tecniche interessanti che possono essere ripro-

10. Baratta A., *Criminologia critica e critica del diritto penale*, il Mulino, Bologna 1982.

11. Bourdieu P., *Practical Reason: On the Theory of Action*, Stanford University Press, 1998.

poste oggi in Italia come il Teatro-Mito, il Teatro-Feuilleton, il Teatro-Giornale... strumenti usati alle origini del TdO, tecniche più antiche e meno pregnanti del Teatro-Forum, in cui è chiara la scelta poetica di attivare lo spettatore, di dialogare col pubblico.

Tuttavia credo che anche quelle tecniche "primordiali" possano essere di stimolo e, riadattandole, efficaci anche oggi.

Una intervista a Boal contiene argomenti ancora attuali come il nesso tra teatro e politica e il concetto di teatro popolare.

Un'esperienza di teatro popolare in Perù è interessante per le riflessioni metodologiche su come "ridare al popolo gli strumenti di produzione teatrale", frase che ne evoca una di Marx (ridare al popolo i mezzi di produzione) e che necessita di un aggiornamento all'oggi, visto che la direzione del mondo del teatro oggi è molto diversa, sempre più specialistica e riservata a un'élite. Inoltre descrive parecchi esercizi ancora utilizzabili attualmente.

Categorie di teatro popolare ha un carattere più storico, utile ad avere un quadro evolutivo del TdO delle origini, ma che contiene anche la lista delle 11 tecniche del Teatro-Giornale.

Tecniche latinoamericane di teatro popolare fa una panoramica di altre tecniche usate nel teatro popolare che possono essere utili ancora oggi e dedica una parte ad azioni di Teatro-Invisibile in vari luoghi.

Il teatro Arena di São Paulo permette di entrare nello sviluppo storico della poetica del Teatro Arena, ma fonda anche teoricamente la chiave dell'interpretazione del personaggio, basata sul concetto di volontà e contro-volontà, tuttora valida e impiegata ampiamente da Giolli. È un'impostazione teorica che dà molti spunti per creare o ripescare esercizi *ad hoc*, rende i personaggi meno macchiettistici, introduce la contraddizione interna come elemento di trasformazione possibile del personaggio durante il Teatro-Forum.

Il sistema "Comodín" contiene la descrizione di questo sistema di costruzione dello spettacolo

che svincola gli attori dai personaggi, introduce la varietà degli stili e altre innovazioni. Può essere di stimolo per alcune sperimentazioni.

In ultimo, l'edizione italiana del 1977 presentava una serie di imprecisioni e veri e propri errori di traduzione che sono stati corretti in questa. Inoltre questa nuova edizione presenta per la prima volta, anche rispetto all'edizione italiana precedente, delle parti dell'originale francese molto importanti perché ci rendono un Boal teorico del teatro cancellando il pregiudizio che se ne ha all'Università, di un militante politico che faceva "anche" teatro o di chi pensa al TdO come a un insieme di "giochini divertenti", ben lontani dalla serietà della sperimentazione teatrale.

Ma questo aspetto viene spiegato bene dalla collega Preziosa Salatino che ne ha tradotto un capitolo.

Con questo vi invito alla lettura e alla sperimentazione di quel che trovate adatto ai vostri bisogni, per dare corpo agli scopi del TdO: analizzare e trasformare il mondo presente, alla luce di quello passato, così da creare il mondo futuro che vogliamo, un altro mondo possibile.

Roberto Mazzini

Un'esperienza di teatro popolare in Perù¹²

Nel 1973 il governo rivoluzionario peruviano iniziò un piano nazionale di alfabetizzazione sotto la denominazione di Operazione di Alfabetizzazione Integrale, ponendosi l'obiettivo di sradicare l'analfabetismo nel giro di quattro anni circa. Si ritiene che vi siano in Perù dai tre ai quattro milioni di analfabeti o semi-analfabeti, su una popolazione di quattordici milioni di persone.

Dappertutto insegnare a leggere e a scrivere a un adulto è spesso un problema difficile, delicato. In Perù questo lo è ancora di più, a causa dell'enorme numero di linguaggi e dialetti parlati dai suoi abitanti. Secondo studi recenti, si calcola che esistano almeno 41 dialetti delle due lingue principali, quechua e aymara, senza contare il castigliano. Alcune inchieste svolte nella provincia di Loreto, nel Nord del paese, hanno dimostrato l'esistenza di 45 lingue differenti solo in questa regione: si tratta non di semplici dialetti, ma di 45 lingue vere e proprie. E ciò avviene in una provincia che è forse la meno popolata del Perù.

Questa grande varietà di idiomi ha fatto facilmente capire agli organizzatori dell'operazione

di alfabetizzazione integrale che gli analfabeti non sono affatto delle persone "che non si esprimono": sono semplicemente delle persone incapaci di esprimersi in un linguaggio determinato che sarebbe il castigliano. Tutti gli idiomi sono "linguaggio", ma esiste un'infinità di linguaggi che non sono idiomatici ovvero basati sulla parola. Ci sono molti linguaggi oltre alle lingue parlate o scritte. E la padronanza di un nuovo linguaggio offre alla persona che lo utilizza un modo nuovo di conoscere la realtà e di trasmettere questa conoscenza agli altri. Tutti i linguaggi trovano complemento in una più perfetta e ampia conoscenza del reale. Partendo da questo presupposto il progetto ALFIN prevedeva due punti essenziali:

1. alfabetizzare nell'ambito della lingua madre e del castigliano senza costringere all'abbandono della prima a beneficio della seconda;
2. alfabetizzare nell'ambito di tutti i linguaggi possibili, specie quelli artistici: teatro, fotografia, marionette, cinema, giornalismo, ecc.

La preparazione degli "alfabetizzatori", scelti nelle regioni stesse dove si voleva far opera di alfabetizzazione, si sviluppava in quattro stadi, secondo le caratteristiche specifiche di ogni gruppo sociale:

1. quartieri poveri o villaggi di recente formazione, che corrispondono alle nostre bidonville;
2. regioni rurali;
3. regioni minerarie;
4. regioni dove esistono lingue madri diverse dal castigliano e che comprendono il 40% della popolazione. Di questo 40%, la metà è costituita da cittadini bilingui, che hanno imparato il castigliano dopo una piena padronanza della loro lingua madre; l'altra metà non parla lo spagnolo.

12. Questa esperienza è stata realizzata con la preziosa collaborazione di Alicia Saco, nel quadro del programma di Alfabetizzazione Integrale (ALFIN) diretto da Alfonso Lizarraburu, e con la partecipazione nei diversi settori di Estela Linares, Luis Garrido Lecca, Ramon Vilcha e Jesus Ruiz Durand, nell'agosto del 1973, nelle città di Lima e Chaclacayo. Il metodo di alfabetizzazione utilizzato per ALFIN fu naturalmente ispirato da Paolo Freire. Buenos Aires, marzo 1974.

Il piano ALFIN è comunque ancora ai suoi inizi ed è perciò troppo presto per valutarne i risultati. Mi propongo pertanto con questo lavoro di fare una relazione della mia esperienza personale nel settore teatrale e di tutte le esperienze che abbiamo fatto considerando il “teatro come linguaggio”, adatto a essere utilizzato da qualsiasi persona che abbia o meno attitudine artistiche. Intendiamo inoltre dimostrare come nella pratica il teatro può esser posto al servizio degli oppressi affinché questi esprimano se stessi e affinché, utilizzando questo nuovo linguaggio, scoprano anche nuovi contenuti.

Per comprendere questa “Poetica dell’Oppresso”, bisogna tener presente il suo principale obiettivo: trasformare il popolo “spettatore”, essere passivo nel fenomeno teatrale, in soggetto, attore, capace di modificare l’azione drammatica. Spero che risultino chiare le differenze: Aristotele instaura una poetica in cui lo spettatore delega i suoi poteri al personaggio, affinché questi agisca e pensi in vece sua; Brecht propone una poetica in cui lo spettatore delega i suoi poteri al personaggio affinché questi agisca al suo posto, ma si riserva tuttavia il diritto di pensare per conto suo, spesso in opposizione col personaggio. Nel primo caso si produce una “catarsi”, nel secondo una “presa di coscienza”. Ciò che propone la Poetica dell’Oppresso è l’azione in sé: lo spettatore non delega poteri al personaggio né perché pensi, né perché agisca al posto suo; al contrario, è egli stesso che assume un ruolo di protagonista, modifica l’azione drammatica, tenta soluzioni, considera dei cambiamenti – in breve, si allena per l’azione reale. Può darsi che in questo caso il teatro non sia rivoluzionario in sé, ma è sicuramente una prova della rivoluzione. Lo spettatore liberato, uomo integro, si lancia nell’azione. Non importa che questa sia fittizia; basta che sia azione!

Tutti i gruppi teatrali veramente rivoluzionari devono ridare al popolo i mezzi di produzione teatrale, affinché sia il popolo stesso a utiliz-

zarli. Il teatro è un’arma, ed è il popolo che deve maneggiarla.

Però come operare questo trasferimento? Ecco l’esempio di ciò che fece Estela Linares, responsabile del settore fotografico nel piano ALFIN. Quale sarebbe stata la vecchia maniera d’utilizzare la fotografia in un piano di alfabetizzazione? Certamente quella di fotografare cose, strade, persone, panorami, negozi, ecc., e quindi di esporre queste foto e discuterle. Ma chi le avrebbe scattate? Gli istruttori, gli alfabetizzatori. Quando si tratta di consegnare alla gente i mezzi di produzione, bisogna consegnare in questo caso la macchina fotografica. Così si fece nel piano ALFIN. Si consegnava un apparecchio fotografico alle persone del gruppo che si stava alfabetizzando, si insegnava loro il suo funzionamento e si faceva loro la seguente proposta:

“Noi vi faremo alcune domande. Per questo parleremo in castigliano. E voi dovrete rispondere. Ma non potrete parlare in castigliano: dovete parlare in ‘fotografia’. Noi vi faremo domande in lingua castigliana, che è un linguaggio, e voi ci risponderete con delle foto, che è pure un linguaggio.”

Le domande che si facevano erano molto semplici, e le risposte, cioè le foto, venivano poi discusse dal gruppo. Per esempio quando si domandò loro “Dove vivete?” si ricevettero foto-risposte di questo tipo:

1. una foto che mostrava l’interno di una capanna: a Lima non piove praticamente mai e per questo le capanne si costruiscono con stuoie invece che con pareti e tetti. Generalmente sono costituite da un unico ambiente che serve da cucina, salone e camera da letto; le famiglie con figli vivono nella più grande promiscuità e accade spesso che i figli più piccoli assistano ai rapporti sessuali dei loro genitori, ciò rende molto comune che fratelli e sorelle di 10 o 12 anni pratichino il sesso tra loro semplicemente per imitare i loro genitori. Una foto che mostri l’interno di

una capanna risponde in pieno alla domanda “Lei dove vive?”. Tutti gli elementi della foto hanno un loro significato speciale che deve essere discusso nel gruppo: gli oggetti in primo piano, l’angolo da cui si riprende la foto, la presenza o l’assenza di persone in essa, ecc.

2. Per rispondere alla stessa domanda un uomo scattò la foto della riva del fiume. La discussione che ne seguì chiarì il suo significato: il fiume Rimac, che attraversava Lima, ha piene molto abbondanti in alcuni periodi dell’anno. Questo rende molto pericolosa la vita sulle rive; ed è un fatto frequente che le capanne si sfascino, con conseguenti perdite di vite umane. È molto comune anche che i bambini cadano nel fiume mentre giocano, e quando le acque salgono è molto difficile salvarli. Quando un uomo risponde con questa foto, sta esprimendo tutta la sua angoscia: come potrà lavorare in pace se forse suo figlio sta affogando nel fiume?
3. Un altro uomo fotografò un tratto del fiume dove i pellicani sono soliti venire a mangiare immondizie quando hanno molta fame; gli uomini ugualmente affamati allora catturano i pellicani, li ammazzano e se li mangiano. Mostrando questa foto, l’uomo esprimeva con enorme ricchezza linguistica di vivere in un posto dove si benediceva la fame dei pellicani che venivano attratti e che potevano poi saziare la fame degli uomini.
4. Una donna, emigrata da poco da un piccolo paese dell’interno, rispose con la foto della strada principale del suo quartiere; da un lato di questa via vivevano i vecchi abitanti di Lima, dall’altro quelli che venivano dall’interno. Da un lato quelli che vedevano i loro lavori minacciati dai nuovi venuti; dall’altro i poveri che avevano abbandonato tutto dietro di sé per cercare lavoro. La strada divideva questi fratelli ugualmente sfruttati, che si trovavano così l’uno di fronte all’altro come

nemici. La foto metteva in evidenza la somiglianza del loro stato: miseria da ambedue le parti. Fotografie dei quartieri eleganti avrebbero mostrato chi erano invece i loro veri nemici. La foto della strada divisoria dimostrava la necessità di un nuovo orientamento nella violenza. L’esame della foto della sua via aiutava questa donna a capire la sua stessa realtà.

5. Un giorno un uomo scattò la foto del volto di un bambino, per rispondere alla solita domanda. Naturalmente tutti pensarono che l’uomo si era sbagliato e gli rifecero la domanda:
 - “Lei non ha capito; ciò che vogliamo è che ci mostri dove lei vive. Scatti una foto e ci mostri in che luogo vive. Qualsiasi foto: una strada, la casa, la città, il fiume...”
 - “Qui è la mia risposta. Qui vivo io.”
 - “Ma è un bambino...”
 - “Guardi il suo volto: c’è sangue. Questo bimbo, come tutti quelli che abitano da queste parti, vive minacciato dai topi che pullulano sulle rive del Rimac. Chi lo protegge sono i cani che attaccano i topi e li fanno fuggire. Però ci fu un’epidemia di scabbia e il comune fece catturare molti cani e se li portò via. Questo bambino aveva un cane che lo proteggeva; di giorno quando i suoi genitori andavano a lavorare egli rimaneva col cane. Ma ora non lo ha più. Alcuni giorni fa, quando lei mi aveva chiesto dove io vivessi, proprio allora erano venuti i topi mentre il bambino dormiva e gli avevano mangiato un pezzo di naso. Per questo c’è tanto sangue sul suo volto. Guardi la foto: è questa la mia risposta. Io vivo in un luogo dove capitano sempre cose come questa...”

Vi potrei scrivere un racconto sui bambini dei quartieri del fiume Rimac: ma solo una fotografia, e nessun altro linguaggio, poteva esprimere il dolore di quegli occhi infantili, di quelle lacrime mescolate a quel sangue. E, per maggior ironia e rabbia, la foto era in Kodachrome, made in Usa...

La fotografia può così aiutare a scoprire simboli validi per un'intera comunità o gruppo sociale. Accade spesso che gruppi teatrali con buoni propositi non riescano a intendersi con un pubblico popolare perché utilizzano simboli che per questo pubblico non significano nulla. Una corona reale potrebbe essere un simbolo di potere, ma un simbolo è simbolo solo quando è accettato dai due interlocutori, quello che trasmette e quello che riceve. A qualcuno la corona reale potrà provocare una terribile emozione, mentre a un altro potrebbe non dire nulla.

Che cos'è lo sfruttamento? La tradizionale immagine dello zio Sam è, per molti gruppi sociali attraverso tutto il mondo, il più perfetto e riuscito simbolo dello sfruttamento. Esprime alla perfezione l'imperialismo nordamericano.

Anche a Lima si chiese alla gente che cosa fosse lo sfruttamento. Molte foto rappresentavano il padrone di un magazzino; altre colui che riscuote l'affitto; alcune un pubblico ufficio, ecc. Un bambino rispose invece con la foto di un chiodo sulla parete. Per lui il chiodo era il più perfetto simbolo dello sfruttamento. Pochi lo capirono, però tutti gli altri bambini erano perfettamente d'accordo sul fatto che la foto esprimeva il loro sentimento di fronte allo sfruttamento. La discussione della foto spiegò tutto. Il lavoro più semplice che i bimbi di 5 o 6 anni incominciano a fare è quello di lustrascarpe. Dal momento però che nei quartieri dove vivono non hanno nulla da lustrare, devono andare nel centro di Lima per poter praticare il loro mestiere. Hanno l'abitudine di portare con sé le loro casse con gli altri strumenti. Tuttavia non possono stare tutte le mattine e tutte le sere a trascinare le loro cassette dal posto di lavoro a casa e viceversa. Così sono costretti ad affittare un chiodo sulla parete della bottega di un uomo che si fa pagare due o tre soles per notte e per chiodo. È proprio quando guardano un chiodo che questi bambini odiano l'oppressione; se osservano una corona, lo zio Sam, Nixon, ecc., è molto probabile che non abbiano nessuna reazione.

È molto facile dare un apparecchio fotografico in mano a una persona che non ha mai scattato in vita sua una foto, dirle da che parte deve guardare e quale pulsante deve premere. Semplicemente con questo, i mezzi di produzione della fotografia sono nelle mani di questa persona. Ma come fare nel caso del teatro?

Nel caso della fotografia i mezzi di produzione sono costituiti dalla macchina fotografica, che è relativamente facile da maneggiare, ma i mezzi di produzione teatrale sono costituiti dall'uomo stesso, che non è altrettanto facile da maneggiare.

Possiamo affermare che la prima parola del vocabolario teatrale sia il corpo umano, fonte principale di suono e movimento. Perciò, per avere una padronanza dei mezzi di produzione del teatro, l'uomo deve prima di tutto saper dominare il proprio corpo, conoscerlo, per poterlo poi rendere maggiormente espressivo. Solo a questo punto sarà pronto per mettere in atto forme teatrali nelle quali si libererà per gradi dalla sua condizione di "spettatore" e assumerà quella di "attore", nella quale smetterà di essere oggetto per convertirsi in soggetto, passando così dalla posizione di testimone a quella di protagonista.

Il piano generale per la conversione dello spettatore in attore può essere schematizzato nella seguenti quattro fasi:

Prima fase: conoscere il proprio corpo

Serie di esercizi con i quali si inizia a conoscere il proprio corpo, i propri limiti e le proprie capacità, le proprie deformazioni a causa dell'ambiente sociale e le varie possibilità di recupero.

Seconda fase: modellare il proprio corpo in modo espressivo

Serie di giochi grazie ai quali uno incomincia a esprimersi attraverso il corpo, abbandonando altre forme di espressione più usate e quotidiane.

Terza fase: il teatro considerato come linguaggio

Si impara a fare teatro come se fosse un linguaggio vivo e *presente*, e non come un prodotto finito che mostra immagini del passato:

1. Primo grado – Drammaturgia simultanea: gli spettatori “scrivono” mentre gli attori recitano.
2. Secondo grado – Teatro-immagine: gli spettatori intervengono direttamente, “parlando” attraverso statue costituite dal corpo degli attori.
3. Terzo grado – Teatro-forum: gli spettatori intervengono direttamente nell’azione drammatica e fanno anche loro rappresentazione scenica.

Quarta fase: il teatro considerato come un discorso

Si tratta sempre di forme semplici con le quali lo spettatore-attore presenta “spettacoli” secondo le proprie necessità di discutere determinati temi o provare certe azioni.

Esempi:

1. Teatro giornalistico
2. Teatro invisibile
3. Teatro-fotoromanzo
4. Lotta contro la repressione
5. Teatro-mito
6. Teatro-processo
7. Ritualità e maschere

Prima fase: conoscenza del corpo

Il primo approccio con un gruppo di contadini o operai o paesani è assai difficile se si propone loro di “far teatro”. La cosa più probabile è che non abbiano mai sentito parlare di teatro e, se anche hanno qualche idea in proposito, questa è stata deformata dalla televisione e dalle sue lacrimevoli pellicole o da una qualsiasi *troupe* di

circo. È molto frequente anche che queste persone associno l’idea di teatro a quella di ozio o profumi. È necessario quindi fare attenzione, anche quando il contatto avvenga attraverso un alfabetizzatore che appartenga alla stessa classe degli analfabeti o semianalfabeti, anche se egli vive tra di loro in una capanna uguale alla loro, con la stessa mancanza di comodità. Il semplice fatto che l’alfabetizzatore arrivi con l’incarico di alfabetizzare (il che fa supporre un’azione coercitiva, imposta) tende ad allontanarlo dalla gente del luogo. Per questo conviene che l’applicazione di un sistema teatrale tragga origine non da qualcosa di estraneo alla gente (come insegnare o imporre tecniche teatrali), ma proprio dal corpo stesso delle persone che si accingono a partecipare all’esperienza.

La quantità di esercizi che si possono mettere in pratica è enorme, e tutti con lo scopo precipuo di fare in modo che ognuno sia cosciente del proprio corpo, delle sue capacità fisiche e delle deformazioni che subisce secondo il lavoro che pratica. Ognuno, cioè, soffre di un’alienazione muscolare imposta al proprio corpo dall’attività lavorativa.

Un piccolo esempio basterà a spiegare questo punto: si faccia il paragone tra le strutture muscolari di un dattilografo e quelle di un guardiano notturno di una fabbrica. Il primo svolge il suo lavoro seduto su una sedia: dall’ombelico in giù il suo corpo si trasforma, durante il lavoro, in una specie di piedistallo, mentre le sue braccia e le sue dita diventano più agili. Il guardiano notturno invece è obbligato a camminare da una parte all’altra per otto ore di seguito e quindi svilupperà strutture muscolari che lo aiutino a camminare. I corpi di entrambi si alienano secondo i rispettivi lavori.

Ciò che succede con questi due lavoratori avviene pure con qualsiasi persona che svolga una qualsiasi funzione in un qualsiasi strato sociale. L’insieme di ruoli che una persona deve eseguire le impone una maschera di comportamento. Per questo finiscono per assomigliarsi persone che svolgono le stesse funzioni: artisti, militari, uomini di chiesa, maestri, operai, con-

Prima categoria di teatro popolare (del popolo e per il popolo)

Questa categoria è eminentemente popolare: lo spettacolo si rappresenta secondo la prospettiva trasformatrice del popolo, il quale ne è, allo stesso tempo, anche il destinatario. Le rappresentazioni si fanno generalmente davanti a grandi concentrazioni di lavoratori, nei sindacati, nelle strade, nelle piazze, nei circhi, nelle Associações de Amigos del Barrio (Associazioni di Amici del quartiere) e altri locali. Lì si possono rappresentare almeno tre tipi di teatro popolare: di propaganda, didattico e culturale.

1. Propaganda

Trova utilizzazione in vari paesi, compresi gli Stati Uniti, da cui proviene l'espressione "agit-prop" (agitazione e propaganda).

In Brasile fu praticato per molti anni fino al 1964, data del primo colpo di stato della dittatura, nei cosiddetti Centros Populares de Cultura (Centri Popolari di Cultura) che insegnavano al popolo sia arte culinaria, che canto corale, danza, interpretazione teatrale, drammaturgia, cinema, pittura, ecc. Gli spettacoli teatrali organizzati da questi Centri si occupavano dei problemi più immediati e importanti per le

comunità. In alcuni casi erano gli stessi operai a scrivere le opere o a dare i dati o a commentare fatti, che poi altri avrebbero drammatizzato e scritto. Molti centri erano diretti da studenti che partecipavano assiduamente ai comizi elettorali. Era comune rappresentare scene teatrali prima della realizzazione di atti politici: queste vertevano su temi che poi sarebbero stati trattati dagli oratori. Per dare un esempio di questo teatro di propaganda si può menzionare una breve opera: *Solamente Janio dà alla ESSO il massimo* (Solo Janio le dà a la ESSO el máximo). Il titolo era la parodia di uno slogan molto conosciuto: "Solamente la ESSO dà alla sua auto il massimo". Janio era Janio Quadros, candidato reazionario alla Presidenza della Repubblica; l'opera mostrava i vincoli di Quadros con l'imperialismo.

L'imperialismo, di fatto, era il tema dominante in questo tipo di teatro. L'episodio "José Da Silva y el Angel de la guardia" (José Da Silva e l'angelo custode) preso dall'opera *Rivoluzione nell'America del Sud*, veniva rappresentato frequentemente prima dei discorsi politici dei candidati di sinistra. La scena mostrava un giorno qualsiasi nella vita di un operaio brasiliano, costretto a pagare "royalty" alle imprese americane, da quando si sveglia e accende la luce (Light and Power), a quando si lava i denti (Colgate, Palmolive) e le mani (Lever S.A.), o beve il caffè (American Coffee Company), o va a lavorare, sia con l'autobus della Mercedes Benz o a piedi (suola di scarpe Goodyear), o se mangia la sua "feijoada" in una lattina Swift, Armour o Anglo; poi, quando va al cinema a vedere un western (Hollywood produce più della metà dei film che si vedono in Brasile) e anche all'interno del cinema, quando semplicemente respira (aria condizionata Westinghouse) o usa un ascensore Otis o Atlas; finché disperato da tante royalty tenta di uccidersi; ma proprio nell'ora della morte, appare, come sempre l'Angelo Custode degli interessi imperialisti: un angelo con accento inglese che riscuote dal povero José i royalty della Smith and Wesson, noti fabbricanti di armi.

Questa scena, a prescindere dalla sua ovvietà, e a volte proprio per questo, rivelava con efficacia al pubblico di contadini e operai l'onnipresenza dell'imperialismo, che smetteva così di essere una parola vuota. Gli attori aggiungevano in ogni città o provincia particolari tipici o le caratteristiche più convenienti alla finalità dell'opera. La scena, che in origine durava cinque minuti, arrivò a essere rappresentata come un'opera di un'ora, prendendo in considerazione le esigenze e i suggerimenti provenienti dal pubblico popolare stesso.

In Brasile, quando avveniva un fatto politico importante, immediatamente i Centri si mobilitavano per scrivere e rappresentare un'opera di teatro su quel problema. La notte in cui il presidente Kennedy ordinò il blocco navale di Cuba, alcuni autori si riunirono all'Unione Nazionale degli studenti dello Stato di Guanabara (Unión Nacional de los Estudiantes del Estado de Guanabara) per scrivere un'opera; quella stessa notte la portarono a termine. Gli attori la provarono il giorno dopo e, la sera, fu rappresentata all'aperto, sulla scalinata del Teatro Municipale. Il titolo era *El auto del bloqueo roto*. Il blocco era stato decretato da poco e le navi russe continuavano a navigare verso l'isola, cosicché la soluzione del problema era abbastanza incerta. Il testo elencava le cause del conflitto e le sue possibilità di sviluppo. L'opera incoraggiò in modo straordinario la mobilitazione popolare in difesa della Rivoluzione Cubana e la coscientizzazione del popolo, che poté vedere ogni sera la rappresentazione (con nuove azioni a seconda dei nuovi sviluppi giornalieri) finché non fu decisa la sospensione totale del blocco. In seguito opere simili e con uguali finalità furono rappresentate continuamente. Basti citare alcuni titoli: *Patria o muerte, Venceremos, Cuba sí, Yankee no*, ecc.

Il teatro di propaganda non si limitava comunque a temi internazionali; si occupava anche di problemi di minore ampiezza e diretti a un pubblico più specifico. Gli alunni dell'Università Politecnica di San Paolo, per esempio, hanno rappresentato un'opera sugli inconvenienti della

cattedra a vita, sui professori "accademici", sugli insegnamenti antiquati. Il titolo di quest'opera era *Professor Vitalicio de Tal, catedrático*. Evidentemente la tecnica usata rispondeva agli obiettivi: non c'è spazio per le raffinatezze quando si rappresenta su un camion, né per sottili simbolismi in un circo di 2000 posti, o in una piazza dove il pubblico si muove e sta in piedi, e dove il rumore del traffico e le grida dei pedoni gareggiano con le voci degli attori. Questa estetica non è né più né meno, né meglio né peggio dell'opera. È quello che è. Come la politica di uno spettacolo per 50 spettatori d'élite non è né più né meno politica dell'altra: è quello che è... Gli allievi del Politecnico, in questo caso, non tentennavano a servirsi dei mezzi più grossolani, per mettere in evidenza i loro punti di vista: l'assistente svegliava il Cattedratico nel suo sarcofago perché facesse una lezione sul vero colore delle mutande di Don Pedro I quando proclamò l'indipendenza del Brasile. Si tratta di un teatro insolente, aggressivo, volgare, estetico. Il teatro è una forma di conoscenza, per questo è politico; i suoi mezzi sono sensitivi, e quindi è estetico.

Nel teatro per le strade ("callejero") non c'è tempo per sottigliezze psicologiche su questo o quel prestanome dell'imperialismo, su questo proprietario terriero o quel gorilla: quando un determinato personaggio può essere facilmente riconosciuto attraverso un simbolo ovvio, questo veniva utilizzato per quanto ovvio fosse; così l'attore entrava cavalcando una scopa (simbolo di Janio Quadros) o con enormi occhiali e ali di corvo (Carlos Lacerda), o con un cilindro azzurro e rosso (Zio Sam), ecc. Quando non c'era un simbolo di facile individuazione, si ricorreva spesso a un cartello con il nome del personaggio.

Sarebbero forse più utili le maschere della Commedia dell'Arte? Gli stracci con cui vestiva Arlecchino sono stati trasformati in rombi vivaci, però solamente quando questo personaggio si trasformò in un divertimento gentile per élite. La stessa cosa capitò con tutte le altre maschere o con le situazioni più rozze di questo teatro popolare – i Brighella, i dottori – che non

poterono essere concepiti in forma più caricaturale e grottesca. Si trattava, è chiaro, di una caricatura che doveva mantenere e ampliare l'essenza del personaggio messo in caricatura; nello stesso modo si procedette in Brasile: Lacerda era l'uccello da preda, lo zio Sam l'arciladro.

Gli obiettivi del teatro di propaganda erano molto chiari e definiti. Bisognava spiegare al pubblico un fatto accaduto; e si aveva fretta: il suo lavoro di chiarimento avrebbe compreso anche che lo spettatore votasse per questo o quel candidato, aderisse o meno a determinati scioperi, affrontasse o no una repressione della polizia.

Il teatro di propaganda si pronunciò in Brasile contro tutti gli atti imperialistici, fino al 1964.

2. Didattico

Mentre il teatro di propaganda affrontava sempre temi di estrema immediatezza, il teatro didattico (praticato anche dai CPS e da gruppi professionisti, come il Teatro Arena di São Paulo) si incentrava su problemi più generali. Questo tipo di teatro non si proponeva di mobilitare il pubblico rispetto a un fatto imminente – come votare, fare uno sciopero o una manifestazione – ma di offrire un insegnamento pratico e teorico.

Si sceglieva un tema: la Giustizia. Sappiamo che le classi dominanti tentano sempre di imporre le loro idee, i loro valori morali, ecc. alle classi dominate. Da qui il fatto che cerchino di far credere a tutti che la Giustizia sia una sola, lasciando appena trasparire che sono loro, le classi dominanti, a essere incaricate di dettare poteri decisionali e a esercitare questa Giustizia, che desiderano unica. Però se si scarta l'ipotesi di una giustizia divina, si ammette che gli uomini sono divisi, e che i più forti imporranno la loro giustizia come fosse unica.

Una spiegazione così astratta come quella che

abbiamo appena dato non arriverebbe però alla coscienza delle masse. Per questo il teatro didattico cerca di esporla in maniera concreta, sensoriale. *Il miglior sindaco, il Re* (El mejor alcalde, el Rey), fu rappresentata per tre mesi in un teatro "callejero" – camion, chiese, ecc. – per un pubblico popolare formato da operai, contadini, impiegati, domestiche, studenti, sottoproletariato, ecc. Nell'opera, Sancho è un giovane contadino, innamorato della bella Elvira, che lo contraccambia; siccome vogliono sposarsi, Elvira dice a Sancho di chiedere il consenso di suo padre, Don Nuño; questi acconsente ma chiede a sua volta di chiedere il consenso del signore di tutte quelle terre, che era – si capisce – signore anche della Giustizia che lui stesso esercitava. Don Tello – uomo di buon cuore – si sente orgoglioso di possedere vassalli così buoni, così rispettosi delle leggi e delle sane abitudini medioevali. Si rivela tanto buono che decide di dare come regalo di nozze una ventina di pecore e alcune vacche. E inoltre decide di essere egli stesso padrino alle nozze, per onorare un vassallo così esemplare.

La notte delle nozze, don Tello si reca in visita presso la capanna dei fidanzati e, come c'era da immaginarsi, di fronte alla bellezza di Elvira, egli pure si innamora. Ritarda le nozze dicendo di voler onorare ancora di più il futuro sposo, poiché la futura sposa gli sembra straordinariamente bella. Il fidanzato protesta, però Don Tello è padrone della legge, e i suoi desideri sono sempre giusti. Durante la notte, il nobile signore manda i suoi servi a rapire Elvira e la fa condurre al suo castello. La giovane oppone resistenza, però don Tello pretende di rispettare un suo diritto. La Giustizia stabiliva infatti che la prima notte le fidanzate appartenessero al padrone delle terre: don Tello, pertanto, secondo la Giustizia, vuole far valere un diritto. Sancho, indignato, si rivolge al Re per chiedere aiuto. Nel nostro adattamento teatrale dell'opera di Lope, il Re è occupato nelle sue guerre (e per di più ha bisogno dell'appoggio delle forze di don Tello), e non ha tempo di preoccuparsi di una verginità in più o in meno. Il servo

fa dunque ritorno intristito; a questo punto il suo amico Pelayo ricorre a uno stratagemma: egli stesso si traveste da Re e aiutato da vari contadini cattura don Tello, istituisce un tribunale e fa giustizia. Però argomenta: qui ci sono due giustizie; quella del fidanzato (e di tutti i contadini in genere) e quella del signore (e della nobiltà in genere). Come fare giustizia totale? Facendone due. Comincia il processo. Mentre Sancho andava a vedere il Re, la fidanzata fu violata e pertanto, secondo il codice d'onore spagnolo dell'epoca, non poteva più sposarsi con Sancho. Pelayo giudica don Tello come nobile e lo condanna a sposarsi con Elvira, la plebea, della quale continua a essere innamorato. La violenza carnale è punita con il matrimonio tra nobile e plebea (qui il pubblico gridava, protestava e quasi non permetteva la continuazione del processo, poiché non era assolutamente d'accordo). Immediatamente, e prima che il pubblico interrompesse lo spettacolo, Pelayo procedeva al secondo processo, in accordo con la giustizia contadina di Sancho. Il nobile era condannato alla forca per avere esercitato unilateralmente un diritto che i contadini non gli riconoscevano. Contemporaneamente Elvira, vedova, ereditava la metà dei suoi possedimenti, recuperava il suo onore – per essersi sposata con chi le aveva strappato la sua innocenza – e otteneva una dote insperata. L'opera terminava con il matrimonio tra Sancho ed Elvira e tutti comprendevano che anche quando esistono divisioni tra gli uomini, quando ci sono sfruttati e sfruttatori, quando esistono classi sociali, esisterà sempre la giustizia degli uni e degli altri. Solamente quando si elimineranno le classi esisterà una sola Giustizia.

I contadini che assistevano allo spettacolo, arrampicati spesso sugli alberi o sui tetti delle case vicine, per dare finalit  all'opera ne discutevano il contenuto con gli artisti. Quando qualcuno chiedeva loro qualcosa su Don Tello rispondevano: "Chi? Il colonnello Firminio?", capivano che sotto l'apparenza di un'epoca lontana, in cui si usava un linguaggio ridondante, c'era il nemico di qui e di adesso, quello che si

rappresentava travestito. Quando abbiamo parlato di Sancho, lo identificavano con qualche contadino ingenuo e credulone.

Il teatro didattico popolare rappresent  spesso opere di questo tipo, discutendo e analizzando un determinato problema etico. Altre volte, spesso, il contenuto non era di carattere morale, ma piuttosto obiettivo e materiale; si fece teatro didattico anche con l'agricoltura. Nel Nord-Est del Brasile erano molto bene accolte le opere brevi, secondo lo stile delle fiabe, che insegnavano come utilizzare determinati insetticidi per combattere una piaga specifica: la eroina minacciata dall'abominevole villano era per esempio la carota, l'eroico giovane che la riscattava era l'insetticida. L'opera spiegava come avveniva la lotta tra di loro, e come si poteva vincere il villano. La storia si sviluppava in modo tale che i contadini potessero apprendere alcune caratteristiche dell'agricoltura per poterla incrementare. Mi hanno raccontato che nella Cina comunista si sono utilizzati sistemi simili.

A S o Paulo, il Dipartimento del Traffico (Departamento de Tr nsito) tent  di usare gli stessi mezzi per insegnare ai pedoni ad attraversare le strade, per  sembra che non abbia avuto un grande successo... Il teatro didattico, dunque, non   infallibile.

3. Culturale

Per essere popolare il teatro deve trattare sempre i temi seguendo la prospettiva del popolo, cio  quella della trasformazione permanente, della non alienazione, della lotta contro lo sfruttamento, ecc. Per questo non occorre ricorrere esclusivamente a temi cosiddetti "politici". Niente dell'umano   estraneo al popolo, agli uomini. Quando attacchiamo il teatro "psicologico" non   perch  sia tale, ma perch  in queste opere la societ  appare da un punto di vista, da una prospettiva soggettiva di un personaggio.

Questa visione soggettiva, attraverso l'empatia, viene trasferita allo spettatore, che necessariamente resta passivo. Questo trasferimento di soggettività impedisce la conoscenza oggettiva e reale. Però, sia chiaro, non possiamo mai essere contro qualche tema, come l'incomunicabilità, la solitudine, l'omosessualità, ecc. Ci opponiamo invece alla maniera antipopolare di mettere a punto qualsiasi tema. Alla borghesia interessa presentare gli uomini come soggetti privi di comunicabilità, ma la visione popolare metterà in evidenza il fatto che essi comunicano sempre e sempre lo hanno fatto, anche se alle classi dominanti conviene che questa comunicazione finisca. Un'interpretazione borghese della *Visita della vecchia signora*, di Dürrenmatt, farà apparire la Vecchia come un peccato originale, contro cui non si può lottare; una versione popolare la assocerà alla "Alleanza per il Progresso", contro cui invece si può lottare.

La borghesia dirà che tutti quelli che rinunciano alla propria personalità o cose del genere sono "rinoceronti"; la versione popolare mostrerà invece che il cammino della libera impresa conduce i rinoceronti al fascismo. Anche se è vero che nessun tema è estraneo al teatro popolare – il popolare in teatro è questione di soluzione e non di tema – esistono tuttavia temi prioritari. Ed è seguendo questa priorità che si dà maggior risalto ai problemi politici. Anche se molte volte si può accusare il teatro popolare di essere monotematico, è stato provato che la lotta contro l'imperialismo è un problema di primaria importanza, rispetto a qualsiasi altro tema.

Il teatro politico in Brasile si incentrò sempre su contenuti con radici profonde rifiutando fermamente quelli di minore importanza, abitudine che, forse, si potrebbe considerare sbagliata. Però dobbiamo tener presente che la borghesia, da parte sua, propone solamente temi minori e secondari volti solo a distrarre l'attenzione dello spettatore dalle questioni realmente importanti. Non ho mai visto una serie televisiva che trattasse i problemi della penetrazione del capitale nordamericano nel paese e nel resto dell'America latina, o dell'importanza della salita al

potere di governi popolari come quello di Cuba o quello peruviano, collegati con la liberazione dei popoli del nostro continente; ho visto, invece, molte trasmissioni sulle nevrosi individuali, sulla solitudine o sull'omosessualità. È chiaro che la tematica borghese si occupa spesso di temi "sociali" minori, come i rapporti tra le varie classi, per esempio. In Brasile, in questo preciso momento di terribile e spietata dittatura, sono stati rappresentati alla televisione una serie di telefilm sulla vita degli operai; qual era la trama? Un operaio s'innamora della figlia del padrone, dopo vani conflitti psicologici per convincere il vecchio, si sposa. Vivono felici, e hanno molti operaietti (o borghesetti?). La censura proibì che nell'opera si parlasse di "sciopero", "retribuzione", "costo della vita" e altri temi "che attentano alla Sicurezza Nazionale"...

Anche i classici (Shakespeare, Molière, Aristofane, Goldoni e altri) possono servire ai bisogni del teatro popolare. Ugualmente anche gli spettacoli folcloristici possono servire da buon diversivo per il popolo. Però bisogna avvertire che quando il contenuto dell'opera non è abbastanza chiaro, o può racchiudere varie interpretazioni, la classe borghese può intervenire, e cercherà sempre, attraverso i suoi attori, registi, ecc., di trovare una versione che concordi con i suoi interessi. Rispetto al folclore cercherà di mostrare un popolo "fedele alle sue origini" e non quello che ha combattuto fin dalle sue origini per la costruzione di un futuro; e se prende la Bibbia, si soffermerà, come ci insegna Angela Davis, su scene di obbedienza e rispetto all'ordine stabilito, occultando i passi in cui compaiono violenza, cambiamenti e ribellione contro la violenza organizzata.

Non toglie importanza al folclore il fatto che la borghesia se ne sia appropriata: è perfettamente positivo offrire spettacoli di danza e canti dove il popolo sviluppa e pratica ritmi e movimenti propri; bisogna tuttavia controllare le manovre della classe dominante per utilizzare il folclore. In Brasile, per esempio, il carnevale è sempre stato una valvola di sfogo, una forma di catarsi

che elimina ogni tendenza contro l'ordine stabilito: gli individui trasgrediscono a leggi e a tradizioni per tre giorni, per poi ritornare all'ordine e alla legge. Il governo brasiliano arriva persino ad aiutare economicamente le famose "scuole di samba". E le persone che vi partecipano credono che questa "generosità" non obbedisca a nulla; in realtà le autorità esigono in cambio che si censuri la storia delle scuole per imporre così la propria ideologia. Per questo le scuole di samba interpretano la storia del Brasile, dalla sua scoperta fino alla borsa valori di Rio de Janeiro... Quelli che cantano questo "progresso" sono gli stessi sfruttati o affamati che lo rendono possibile, grazie all'inumano sfruttamento del lavoro che rende maggior lucro al capitale.

Il teatro politico anche prima del 1964 si valeva del folclore; rappresentava canti e balli, a volte in forma convenzionale e in altre introducendo cambiamenti originali; è molto conosciuta per esempio, la danza "Bumba Meu Boi", durante la quale viene squartato un bue simbolico e le sue parti vengono offerte ai presenti, secondo il significato attribuito a esse; il cuore a chi desidera il bene, la merda a quelli che non lo desiderano, i corni a qualche marito infelice, e così con il resto. Alla fine della danza il bue riunisce le sue parti e rivive. Nella provincia di Bahia, un Centro Popolare di Cultura rappresentò un "Bumba Meu Boi" nel quale il bue era il Brasile e il suo corpo squartato veniva rubato da compagnie straniere, quella mineraria, del caffè, del petrolio, ecc. Secondo la tradizione il bue si ricomponeva (il Brasile rivoluzionario) e passava al contrattacco, avventandosi contro il suo squartatore, che – non occorre chiarirlo – vestiva di azzurro e rosso con un cappello pieno di stelle.

Conviene allora stabilire che in verità il teatro popolare non si impernia su nevrosi o triangoli amorosi, ma è ugualmente vero che il teatro borghese non denuncia l'intromissione della United Fruit nel commercio interno dell'America Centrale o della Standard Oil in quello di tutti i paesi del mondo.

Teatro di stampo classico

9. Teatro di stampo classico con opere esemplificatrici

Alcuni gruppi di teatro popolare nell'America latina preferiscono collocarsi a un livello strategico contrapposto al livello "tattico" della maggior parte delle tecniche finora esposte. Preferiscono presentare spettacoli di stampo più o meno classico, e con questo intendiamo un'opera, qualunque sia il suo stile, elaborata fino alle possibilità estreme, provata da attori professionisti o non, ma di gran volontà, provata bene, con *méritier* (con merito), e in un locale precedentemente designato come teatro o adattato a tale finalità. Il repertorio di queste compagnie teatrali abbraccia sia autori classici che latinoamericani contemporanei, da Shakespeare e Molière fino ad arrivare a Miller e Peter Weiss. Il Teatro Experimental del Cali (Teatro Sperimentale di Cali), preoccupato dal pressante problema della coscienza dei soldati che lottano contro il popolo durante una repressione, decise di realizzare *Soldados* (Soldati) di Carlos José Reyes. Attraverso varie discussioni con il pubblico, gli attori si rendono conto di probabili difetti nel testo o nel montaggio e studiano una nuova versione della stessa opera. Questa in particolare è stata sottoposta già a sette versioni diverse. Lo stesso è capitato con le opere di Enrique Buenaventura, direttore del gruppo, o con *El canto del fantoche lusitano* (Canto del fantoccio portoghese), presentato anche da questo gruppo in più di cinque versioni. I gruppi che praticano questo tipo di teatro si

inseriscono nella categoria del teatro popolare "del popolo e per il popolo", o "del popolo per altro destinatario". In generale si tratta di gruppi che hanno a disposizione una sala permanente, che oltre al lavoro popolare propriamente detto devono far rappresentazioni per pubblici normali, cioè per chiunque paghi l'entrata. Il Teatro Arena di São Paulo accanto ad attività più schiettamente popolari come quelle sviluppate dal Grupo Nucléo manteneva in funzione la sua sala permanente con opere teatrali che potremmo definire di stampo classico (posto che la parola "convenzionale" implica caratteristiche dispregiative che non possono essere applicate a questi casi). L'Arena presentava opere di Lope de Vega, Molière, Brecht e anche produzioni teatrali di autori brasiliani, senza discriminazioni di pubblico, con prevalenza di studenti universitari.

Nelle sue tournée adattava qualsiasi locale, come stadi, ristoranti, circhi, ecc. e lì presentava i suoi spettacoli. Il teatro Ruth Escobar adibì un enorme treno a palcoscenico, camerino, sala di suono e luce e naturalmente a mezzo di locomozione... il gruppo Rita Montaner di L'Avana presentò recentemente *Los chapuzones* (I tuffi) di Ignacio Gutiérrez, opera realista con scene di documentari, in cui si narra la storia della cattura di marinai cubani, pescatori nelle acque internazionali a opera di navi pirata *yankee*. Questa è una forma di teatro popolare che è ben distante dalla maggior parte che qui presentiamo – forma più lontana dalla guerriglia e vicina alla guerra classica.

10. Riduzione teatrale di problemi locali

Attualmente questa è una delle forme di teatro popolare maggiormente diffuse in Argentina. In città come Buenos Aires o Córdoba esiste un'infinità di gruppi che lavora con i loro futuri

spettatori nelle Villas Miserias (bidonville), nelle fabbriche o scuole, indagando su problemi locali e del momento e riducendoli poi a opere teatrali. La maggior parte delle volte si tratta di forme semplici, realiste, di scene che si susseguono intrecciandosi con spiegazioni offerte direttamente dallo spettatore, di statistiche, notizie dell'ultimo minuto che aiutano a chiarire il tema trattato.

Libre Teatro-Libre di Cordoba in *Contratando* (Trafficcando) analizza il problema dell'insegnamento, mettendo in luce le dure condizioni di vita dei maestri, le difficoltà dei bambini denutriti che seguono i corsi, la necessità che le famiglie povere hanno di ritirare i loro bambini dalla scuola perché possano aiutare a sostenere la famiglia cercando una qualsiasi occupazione, e sottolinea infine l'interesse che ha la classe dominante a mantenere questo stato di cose, ecc. I temi possono essere di questo tipo, l'insegnamento in generale ad esempio; oppure possono vertere su qualcosa di molto particolare, riferito a una cittadina specifica. Fu scritta ad esempio una breve opera sull'assenza di un semaforo a un angolo, il che aveva procurato già vari incidenti mortali, mentre il governo si preoccupava solamente di spendere il suo denaro per abbellire le strade del centro o i quartieri della gente ricca.

Il Gruppo "La Candelaria", di Bogotá, allestì *La ciudad dorada* (La città dorata), opera scritta collettivamente attraverso varie improvvisazioni basate su uno studio, fatto dalla compagnia teatrale, sulle condizioni di vita di una *invasión* – complesso di residenze estremamente povere, formato attraverso l'invasione di un terreno appartenente al governo, in cui si installò clandestinamente acqua ed elettricità. Lo spettacolo fa vedere l'organizzazione interna di una *invasión*, i problemi che si trova ad affrontare con le autorità che tentano di far sloggiare, i problemi interni dei suoi abitanti (alcolismo, ozio, droga, rapporti sessuali, ecc.).

A Cuba, il gruppo diretto da Sergio Corrieri, decise che dovevano non solo visitare, conoscere e chiarire con i loro spettatori, ma anche

convivere con loro, sentire dal di dentro, assieme a loro i loro problemi, vivendo quell'esperienza in prima persona. Per questo motivo questo gruppo si trasferì sulla sierra di Escambray, e per mesi lavorarono come contadini. Per loro non era un fatto nuovo perché a Cuba tutta la gente lavora per un periodo dell'anno in ciò che viene chiamato "lavoro produttivo": è questo un modo saggio d'agire, in modo che tutti, specialmente gli intellettuali che hanno facilità a estraniarsi su di un piano astratto, sentano la vita nella sua pienezza, e non parlino di operai, senza parlare come operai. Il lavoro produttivo è un'usanza di tutto il popolo cubano, ma il gruppo di Sergio Corrieri se ne andò proprio a vivere in campagna, e non solo per realizzare compiti periodici di lavoro produttivo. Dopo un mese iniziarono a scrivere le loro prime opere che vertevano su problemi dei contadini, contadini come loro. Una di queste opere metteva a fuoco il problema che allora era più grave in quella regione, in cui alcuni professavano la religione conosciuta come quella dei Testimoni di Geova. Tra le varie usanze di questi religiosi vi è quella di non lavorare né sabato, né domenica. Ma nella rivoluzione Cuba, questo non era ammissibile; all'epoca della mietitura bisognava lavorare tutti i giorni della settimana senza poter riposare, sebbene dopo si passassero intere settimane senza lavorare. Non fu per altro motivo che il popolo riunitosi in piazza prese la risoluzione di spostare le celebrazioni del Natale e di Capodanno (periodo di intenso lavoro nell'agricoltura) al mese di luglio (epoca di altre feste nazionali e di lavoro meno intenso). La reazione internazionale gridò che i dirigenti cubani avevano violato, sacrilegamente, una commemorazione religiosa e familiare al tempo stesso: il Natale, dicevano, è il momento in cui le famiglie si riuniscono per festeggiare la nascita di Cristo. Menzogna! A Cuba le famiglie che si riunivano, prima della rivoluzione, erano solo quelle ricche, dal momento che i contadini poveri rimanevano sempre nei campi a lavorare per i padroni della terra; invece in luglio sì che

era possibile effettuare una vera riunione familiare. Questi problemi venivano così analizzati dagli attori e dagli altri contadini e solo allora si scriveva l'opera e la si rappresentava per gli stessi contadini, e per coloro che venivano da altre regioni.

La riduzione a forma teatrale di problemi che interessano una zona o l'altra offre molti spunti e temi molto ricchi e belli. Ad esempio la storia di un operaio, minatore nel Sud argentino, che viveva in un piccolo paese, in cui non esistevano né cinema né televisione. L'unico divertimento era costituito dalle riunioni che la gente faceva le domeniche per una gara pericolosa: si dava fuoco a un pacchetto di dinamite e vinceva l'operaio che riusciva a tenere per più tempo in mano la dinamite, senza lanciarla lontano per farla esplodere in aria. Uno di questi operai aveva le mani rovinata, per aver giocato un giorno mentre era ubriaco. Bisogna però capire che bere vino in un paesino di minatori del Sud argentino non significa "il terribile vizio dell'alcolismo"; la gente beve per difendersi dal freddo, non disponendo di una casa confortevole con riscaldamento a gas. Il bere si trasforma in vizio, ma è principalmente una difesa contro l'inverno; e questo operaio con una sola mano percepiva un salario dai suoi padroni proporzionale al lavoro che poteva svolgere con la sua unica mano. E l'inverno continuava a essere freddo, egli continuava a sorseggiare i suoi bicchieri e poiché non c'erano apparecchi televisivi, né cinema, questo operaio sapeva che avrebbe continuato a ubriacarsi, a giocare con la dinamite e tragicamente si accorse che presto o tardi avrebbe perso anche la sua mano destra. Un'altra storia reale, e in questo caso esemplare, capitò nella Villa de Retiro, vicino all'Hotel Sheraton. Dal momento che questa Villa si trovava troppo vicina all'hotel degli *yankees* della ITT, arrivò un momento in cui si decise di sradicare questa Villa. Ma in essa viveva un poliziotto che alla sera partecipava agli incontri sul quando e il come la repressione avrebbe espulso gli abitanti della Villa; e di notte partecipava alle riunioni con i suoi com-

pagni per organizzare la resistenza. Una storia identica è accaduta in una cava del Brasile, in cui un poliziotto viveva in una baracca sopra a questa cava; di sera con il suo nucleo si preparava allo sgombero e di notte lui stesso preparava la resistenza.

Mostri sacri “popolari”

A quel tempo in Brasile c'era un certo numero di dive e divi che avevano al loro seguito alcuni attori e attrici e ottenevano un gran successo popolare, grazie alle loro doti di istrionismo personale. Al pubblico non interessavano i personaggi, le opere, ma solo osservare e ascoltare i loro attori preferiti. Gli spettacoli non erano altro che un puro esibizionismo individuale delle varie stelle, che generalmente erano anche proprietari delle rispettive compagnie teatrali. Non esisteva alcuna preoccupazione estetica e politicamente questi spettacoli riflettevano una mentalità conformista e per niente ribelle o rivoluzionaria.

Posso raccontare alcuni casi reali che illustreranno magnificamente questo tipo di attore in questo particolare periodo. Procopio, uno dei maggiori divi di allora, stava facendo una tournée all'interno di São Paulo, con una piccola compagnia. Sapeva il testo a memoria, ma gli piaceva aggiungere a suo arbitrio alcune battute, tutti i giorni, a seconda della platea e dell'andamento dello spettacolo. Il pubblico si divertiva. In cambio, gli altri attori perdevano la loro sicurezza e alcuni ridevano sulla scena e venivano così immediatamente messi al bando. Nel cast c'era un giovane attore che era agli inizi della carriera teatrale e si entusiasmava sentendo le nuove storielle che Procopio inseriva nello spettacolo. Una sera, stimolato dal padrone, il giovane attore decise di imitarlo, e dopo un attimo di esitazione sparò la sua battuta, che doveva essere piuttosto rozza. Il risultato fu eccezionale e l'intero pubblico e i suoi

compagni si misero a ridere: solo Procopio si fece molto serio e pensieroso. Alla fine dello spettacolo, gli attori si aspettavano la più feroce disapprovazione verso il giovane che era alle sue prime armi, invece Procopio si chiuse in camerino e non disse assolutamente nulla.

Il giorno seguente, quando tutti erano pronti per entrare in scena, Procopio fece venire nel suo camerino il giovane attore, che era morto di paura per l'ardire della sera precedente. Fu invece accolto con molta cordialità; Procopio gli parlò della sua arte, degli anni che aveva passato sui palcoscenici, ecc. Dopo un lungo discorso gli chiese: “Ti ricordi la battuta di ieri?”, “Sì, sì”, rispose il giovane “non le è piaciuta?”, “Mi è piaciuta moltissimo, mi sembra molto buona”. “Grazie”, sospirò il giovane ormai sollevato. “Grazie. Sembra che sia piaciuta anche al pubblico. Ha riso molto. Anche i miei compagni si sono congratulati con me. È stato un successo”. “Sì, sì”, disse Procopio. “Il pubblico ha riso molto, perché era effettivamente una battuta molto buona. Ma oggi sarò io che la dirò, e non tu, perché io sono il padrone della compagnia. Capito?”.

Molto prima di Procopio, ci fu un altro mostro sacro, Leopoldo Fróes, oggi studiato con difficoltà dagli studiosi di teatro. Al suo tempo si sentiva troppo importante per assistere alle prove; non provava mai. Il suggeritore (allora non si usava in Brasile il regista) si occupava della sistemazione dei posti. Gli attori, dopo aver studiato e imparato a memoria il testo, assistevano ad alcune prove in cui il suggeritore diceva: “Lei si mette qui, perché il dottore (così si faceva chiamare Leopoldo Fróes) in questa scena starà qui. Lei, signore, non si avvicini tanto alla finestra, perché lì ci sarà il signor dottore. Ehi, giovane! Non si metta tanto vicino al tavolo: nessuno si può fermare a meno di due metri dal signor dottore...”. E così erano le prove. Un giorno prima del debutto si faceva una prova generale alla presenza del signor dottore. Mentre gli attori dicevano le loro parti meglio che potevano, Leopoldo Fróes mormorava la sua mentre contemporaneamente osser-

vava l'assegnazione dei posti a opera del suggeritore. E naturalmente la modificava completamente: quelli che erano seduti dovevano alzarsi in piedi, e quelli che erano in piedi dovevano sedersi. Chi stava alla destra doveva andare alla sinistra e viceversa. Naturalmente veniva così a crearsi un'enorme confusione ed era molto difficile che gli attori riuscissero a fissare i nuovi movimenti e le nuove posizioni. Per questo motivo, il giorno della "prima" ognuno era per conto suo: era tutto un correre sul palcoscenico, mentre tutti cercavano di evitare gli urti del signor dottore, che improvvisava sempre nuovi movimenti. Gli attori si appiattivano il più possibile lungo le pareti, procurando sempre di conservare la distanza obbligatoria di due metri dal divo, che, nel frattempo improvvisava interminabili monologhi, servendosi del testo come di una semplice guida...

Comunque, per quanto camminasse, Leopoldo Fróes rimaneva sempre al centro del palco; tutti i divi fanno così. E i suoi interlocutori devono sempre stare più vicini al pubblico, in modo che, quando c'è un dialogo, l'interlocutore sarà costretto a volgere le spalle al pubblico, mentre il divo rimarrà sempre di fronte.

Mi ricordo una storia che spiega appunto questa tendenza che hanno alcuni di impadronirsi delle parti che credono "calde" sul palcoscenico. Un giorno a São Paulo, un impresario riuscì a mettere insieme in una stessa compagnia le due dive più in voga in quel momento. Gli costò molta fatica, perché dovette affrontare difficili riunioni per lo stipendio, i cartelloni, la pubblicità: le due volevano trarne il migliore profitto pubblicitario possibile. Durante l'intero spettacolo c'era un'unica scena in cui le due attrici dovevano affrontarsi (sole sul palcoscenico). Non c'erano perciò molti problemi: quando una delle due era in scena, gli altri si ritiravano prudentemente verso le zone più esterne, e le due dame si sistemavano al centro dello scenario, nella sua parte più alta, quella più lontana dal pubblico. Il giorno del debutto, la disputa per conquistare i favori del pubblico fu dura e intensa. Via via che lo spet-

tacolo procedeva, si poteva prevedere un certo amichevole impatto tra le due; fino a che non incominciò la famosa scena del lungo dialogo tra le due dive. Tutto era molto curato sullo scenario, che rappresentava un enorme salone da ballo, e sullo sfondo aveva una finestra spalancata su una meravigliosa notte piena di stelle. La scena ebbe inizio e il pubblico trattenne il respiro: per la prima volta nella storia del teatro di São Paulo le due dame più famose, vestite all'ultima moda europea, con i gioielli più sudafricani, cavalcavano lo stesso palcoscenico. All'inizio, come gli incontri di boxe, le due contendenti durante le prime tirate si analizzarono. Quindi iniziò un'ardua lotta per il centrocampo; le due si avvicinavano in modo addirittura pericoloso, fino a trovarsi faccia a faccia, fino a sentirsi reciprocamente il respiro, e ognuna cercava di forzare l'altra ad abbandonare l'area "teatrale" dello scenario. Dopo, quando una delle due riuscì finalmente a sistemarsi al centro, l'altra con molta presenza di spirito iniziò a retrocedere collocandosi quasi dietro la schiena della prima, che si vide allora costretta a torcere il suo collo delicato e sensibile, per poter dialogare. Entrambe usarono la stessa tattica. A ogni tirata, la diva che parlava retrocedeva di alcuni passi e si metteva più indietro, costringendo l'avversaria ad assumere una posizione alquanto scomoda. Il dialogo continuava e continuava la lotta: una tirata, due passi indietro, un'altra tirata e questa volta era l'altra che retrocedeva, e a ogni dialogo altri passi, a ogni poesia lo stesso, sul palcoscenico così perfettamente illuminato, con la sua bella finestra aperta su una notte piena di stelle, ma che aveva un parapetto troppo basso: nella loro ansia di retrocedere per conquistare il centro della scena, le due dame caddero di spalle e precipitarono nella dolce notte...

Questa storia, vera, è molto conosciuta dagli attori della vecchia generazione del teatro di São Paulo. Le due lottavano per la parte "calda" del palcoscenico: ma non è neanche esatto dire così: il centro non è necessariamente la parte più calda, quella che richiama maggior-

mente l'attenzione dello spettatore, la più teatrale. Tutto dipende dalla scenografia che può valorizzare in modo del tutto diverso ogni particolare; o dalla luce che può richiamare l'attenzione dello spettatore, oppure dal rapporto tra corpi degli attori in scena. Ma anche prendendo in considerazione un palcoscenico illuminato in modo uniforme e ugualmente vuoto, anche così non è il centro la zona più densa, ma quella a sinistra dalla parte della platea. Per qualche strano motivo, la parte destra del nostro corpo è più sviluppata di quella sinistra: la nostra gamba destra fa passi più lunghi di quella sinistra, il nostro occhio destro vede meglio di quello sinistro. Una persona che si trovi nel deserto, credendo di andare avanti, girerà invece in circolo, dirigendosi sempre a sinistra. La parte destra, più forte, ci spinge verso sinistra. Ma le due dame lottavano per il centro, e per il centro caddero.

Era l'epoca in cui, oltre ai vecchi divi, c'erano gli attori, divisi in categorie, che si specializzavano in ruoli determinati: il galante, il protagonista, il comico, la dama galante, la donna snob, la signora nobile, ecc.

Vari rappresentanti di queste categorie si riunivano in un bar del centro di São Paulo, in attesa di impresari teatrali e di circo. In molti circhi si dava un'opera al giorno, cosicché un buon attore aveva ben memorizzate una cinquantina di opere. È chiaro che la memoria qualche volta veniva a mancare, perciò si lasciava spazio all'improvvisazione. Non era raro il caso di un attore, che, scelto in questo bar nel pomeriggio, sbagliasse la parte, rappresentando di sera un personaggio di un'opera che non aveva nulla in comune con l'opera che si stava trattando.

Ma cose come queste si riescono sempre a sistemare, per il piacere del pubblico fedele.

Mostri sacri borghesi

Da un lato c'erano questi mostri sacri "popolari" e dall'altro i mostri borghesi, che raggiunsero pieno vigore quando si sviluppò più rapidamente una certa borghesia "nazionale" (in realtà, prestanome dei grandi interessi internazionali, nel momento in cui i consorzi nordamericani e le grandi imprese multinazionali iniziarono a estendere la loro potenza anche sull'industria brasiliana). Questa borghesia cercò dunque di riprodurre in Brasile il "buon" teatro che aveva visto in Europa e negli Stati Uniti. Si instaurò quindi il concetto di "buon teatro" in generale; la preoccupazione maggiore di allora era quella di eguagliare Barrault, Olivier e Villar, senza alcuna preoccupazione prioritaria per il pubblico, cui questo teatro era destinato. Non era stata ancora acquisita la verità elementare per cui niente è "estetico" di per se stesso: ciò che esiste è la comunicazione estetica. E la comunicazione esige l'esistenza di un rapporto dialettico tra artista e pubblico. Qui, al contrario, l'opera d'arte veniva imposta dall'alto, dall'Olimpo artistico. Si cercava il bello in sé, e questo arrivava a produrre risultati fantastici. Mi viene in mente a questo proposito il montaggio contemporaneo di due Antigoni: quella di Sofocle e quella di Anouilh, opere così diverse tra di loro, con intenti tanto dissimili, ma che in questo teatro borghese si trasformavano entrambe semplicemente nel "buon teatro", e il buon teatro aveva una "buona" illuminazione, una "bella" coreografia, dei "bei" vestiti, delle "buone" interpretazioni – tutto molto bello e molto falso.

Questa visione del teatro come qualcosa di compiuto, di finto, di conosciuto trasformava gli artisti in artigiani: non potevano fare una vera opera di creazione, ma solo riprodurre un modello prestabilito. E questo modello era lo "stile".

L'artista creatore consulta il suo popolo, dialoga con lui, instaura delle relazioni, e scopre le forme estetiche adatte al dialogo artistico. Qui non accadeva questo: l'artista convertito in artigiano non aveva preoccupazione per il suo popolo e prestava invece attenzione solo all'abbigliamento dell'epoca. Se l'opera era di Shakespeare, cercavano di dimostrare tutta la loro fedeltà a Laurence Olivier e a John Gielgud. Quando la similitudine era vicina all'identità, l'interpretazione era pronta per essere rappresentata.

Alla scuola di Arte Drammatica si imparava a recitare Shakespeare, Goldoni e classici portoghesi; si imparava a camminare con "stile", a fermarsi con il corpo rivolto per tre quarti al pubblico, ecc. In una parola: veniva imposta una "forma" e all'interno di essa e dei suoi stretti limiti, l'attore doveva creare il suo personaggio, senza pregiudicare la forma prestabilita nei libri di storia teatrale. Deriva da qui l'importanza che aveva allora la cosiddetta tecnica. Tutti gli attori cercavano affannosamente di imparare questa tecnica. Ma che tecnica era questa? Come gli oggetti fisici assomigliano a forme geometriche ben definite (triangoli, quadrilateri, sfere, cubi, ecc.) anche la voce e i movimenti degli attori dovevano assomigliare a forme ben definite. Si trattava quindi di un insieme di tecniche geometrico-temporali.

Voglio dare un'esemplificazione perché la questione risulti più chiara, descrivendo alcune delle tecniche maggiormente in voga in quest'epoca.

1. Momento di tensione: consiste nel fermarsi alcuni secondi prima delle ultime parole che daranno senso alla frase. Divenne celebre una pausa di un attore che interpretava il ruolo di protagonista

in un'opera di Arthur Miller, *Uno sguardo dal ponte*, nella scena in cui scopre l'amore di sua nipote per il suo ospite. Dopo un lungo monologo in cui parlava delle premure per la nipote, e del suo odio per il ragazzo, l'attore tratteneva il respiro ed esclamava: "E me la viene a rubare, questo... figlio di puttana". Quasi ogni sera il pubblico entusiasta si metteva ad applaudire freneticamente. Credo sia stata la prima parolaccia applaudita sulla scena...

2. **Variazione di ritmo:** consiste nel dire rapidamente la prima parte di una frase e diminuire via via la velocità, o procedere inversamente. Può essere utilizzata anche la variazione del tono; cambiando bruscamente il tono di una parte della frase, si otterrà meccanicamente lo stesso effetto.
3. **Automatismo:** è usato molto spesso nelle opere comiche. Bergson aveva osservato che il riso è la reazione naturale a qualsiasi avvenimento che rilevi l'automatismo di un'azione umana. Non ridiamo mai di qualcosa che non sia umano; quando ridiamo di una scimmia in un giardino zoologico, lo facciamo perché la scimmia assomiglia a un essere umano: ridiamo degli esseri umani la cui meccanicità e il cui automatismo possono essere paragonati alla scimmia in gabbia. Sono varie le forme in cui si rileva l'automatismo, dalle più semplici delle commedie de *Los tres Chiflados* (I 3 rimbacilliti), (una donna vestita elegantemente, carica di pacchetti-regalo, che scivola su una buccia di banana, rompe l'automatismo del suo camminare ondeggiante; così anche la torta che va a schiacciarsi sulla faccia di un signore in frac, elegante anche lui automaticamente), a forme superiori come il pensiero automatizzato dei medici di Molière, che credono che i malati esistono perché esiste la medicina, e non viceversa. Qualsiasi forma che spezza o rivela l'automatismo provoca il riso. Ad

esempio: cinque ladri stanno scappando dalla polizia, saltano un muro; alcuni istanti dopo, si vedono apparire a ritmo le loro teste sopra il muro: il primo, il secondo, il terzo, il quinto e, più tardi, il quarto: il pubblico naturalmente si mette a ridere.

Buster Keaton fugge da un poliziotto, corre spaventato per varie strade e crocicchi, e quando ormai si crede al sicuro, assume un'aria contenta, dà una ripulita ai suoi abiti, si aggiusta la cravatta, e sta per attraversare la strada: in questo preciso momento la telecamera inquadra la mano del poliziotto sulla spalla di Buster Keaton: il pubblico si mette a ridere. In *Tempi moderni* l'operaio passa otto ore al giorno a schiacciare bottoni in una catena di montaggio di una fabbrica; quando esce vuole schiacciare ancora i bottoni di tutte le signore e di tutti i poliziotti che attraversano il suo cammino. Anche a questo punto il pubblico si mette a ridere.

4. **Timbro di voce prestabilito.** Questa è una delle tecniche più comuni ed è divenuto quasi una specie di segno caratteristico: ogni divo aveva il suo timbro di voce particolare, ma questo non doveva coincidere con la sua vera voce, riservata all'uso domestico. Una famosa attrice parlava con un tono sospirato, dando sempre a vedere angustia e ansietà in tutto ciò che diceva. Un altro famoso attore parlava sempre, in ogni opera, qualunque ne fosse lo stile, con un tremito vocale che lo caratterizzava. Poteva trattarsi dell'*Arlecchino* di Goldoni o del *Soldato Tanaka* di Kaiser.
5. **Movimenti rapidi verso il fondo dello scenario e poi una veloce voltata verso il pubblico; movimenti a triangolo, con l'attore che svolge il ruolo principale posto al vertice più distante dalla platea, ecc.**

Non per questo vogliamo dire che in questo periodo eravamo carenti di grandi attori, anzi,

c'era una grande varietà di attori bravissimi, con qualità eccezionali. Ma la loro preparazione purtroppo era deformata a causa di una visione artigianale, puramente formale, quasi sempre servile, che la maggior parte dei registi teatrali possiede.

Nulla portò tanto danno al teatro brasiliano come il concetto di "buon teatro". Non si era riusciti ancora a capire che sia il Brasile che l'Argentina, l'Europa, l'Indonesia, il Giappone, la Cina, la Corea, ogni continente, ogni stato e a volte perfino ogni regione di uno stesso paese deve trovare, scoprire il suo "buon teatro", che deve essere adatto a circostanze specifiche e non assolutamente ad altre.

Il colonialismo culturale consiste proprio in questo: nell'accettare come "universali" i valori della cultura del paese colonizzatore. Allora il buon teatro europeo e il buon teatro nordamericano dovrebbero essere il buon teatro di tutti i paesi colonizzati e mai il contrario.

Se il teatro borghese in Brasile dava precedenza assoluta alla forma, il teatro Arena di São Paulo, di estrazione popolare, dava invece preminenza all'emozione. Con il tempo siamo anche riusciti a capire l'identità del trinomio IDEA-EMOZIONE-FORMA. Ma quando abbiamo incominciato a lavorare, partivamo dall'emozione del personaggio e lasciavamo che questo si esprimesse liberamente nell'attore, determinando in tal modo la sua forma propria. Questa forma ottenuta dall'emozione non era geometrizzabile, ma anzi era un'emozione reale, profondamente dialettica, contraddittoria e umana.

Razionalizzare l'emozione

Comunque un'intensa esercitazione di memoria emotiva, o un qualsiasi esercizio di memoria in generale è molto pericoloso se non si fa in seguito una razionalizzazione di ciò che è accaduto. L'attore scopre varie cose quando incomincia a sentire emozioni in circostanze specifiche. Si verificano casi estremi, come quello di Vivien Leigh che si lasciava trasportare a tal punto nella parte di Blanche Dubois che finì per essere richiusa in una clinica per malati di mente.

Questo comunque non significa che dobbiamo smettere di fare gli esercizi di emozione; anzi, bisogna continuare a farli, ma con l'obiettivo specifico di "capire" l'esperienza che viviamo, non solo di sentirla. Bisogna sapere "perché ci si emoziona", qual è la natura della propria emozione, quali ne sono le cause, e non solo in che modo ci si emoziona. È fondamentale capirne il perché; se per noi è importante l'esperienza, il significato di questa esperienza lo è ancora di più. Vogliamo conoscere i fenomeni, ma vogliamo conoscere pure e soprattutto le leggi che regolano questi fenomeni. Per questo fine è utile l'arte: non solo per far vedere com'è il mondo, ma anche per mostrare perché è così, e in che modo è possibile trasformarlo. Spero che nessuno sia soddisfatto del mondo, com'è ora: per questo è necessario trasformarlo.

La razionalizzazione dell'emozione non è un procedimento che avviene solo dopo che l'emozione è sparita, ma deve avvenire anche durante l'emozione stessa: si sviluppa per il tempo che dura. Esiste infatti una simultaneità tra sentire e

pensare. Cito qui un esempio che capitò proprio a me. Una delle emozioni più forti della mia vita fu quella che provai quando morì mio padre. Durante la veglia, il funerale e la messa del settimo giorno, anche se ero realmente e profondamente emozionato, non smettevo mai di osservare e analizzare le cose strane che stavano succedendo in tutti questi rituali. Mi ricordo del modo in cui cambiavano i fiori nella cassa da morto e del modo freddo e distaccato con cui l'uomo manifestava il bisogno di cambiare i fiori per avere una cassa più bella. Mi ricordo dei volti di tutte le persone che ci facevano le condoglianze, e sui loro volti leggevo il maggiore o minore vincolo di amicizia verso di noi, i familiari; mi ricordo l'espressione sul viso stanco del prete, forse quello era il quarto o quinto funerale cui assisteva in quel giorno. Mi ricordo ancora tutto perché lo stavo analizzando nel momento in cui stava avvenendo, senza che per questo tuttavia fossi meno emozionato.

Ho riportato questo esempio, che è capitato a me, ma potrebbe accadere a chiunque. Forse agli scrittori capita più frequentemente, perché hanno uno spirito analitico per vocazione. È straordinario l'esempio di Dostoevskij. Ne *L'idiota*, l'autore descrive alla perfezione e con enorme ricchezza di particolari gli attacchi di epilessia del protagonista. Dostoevskij era epilettico infatti, ma durante i suoi attacchi riusciva a mantenere una lucidità mentale e una oggettività tali che poteva ricordare in seguito le emozioni e le sensazioni provate ed era anche capace quindi di descriverle.

In questo caso particolare l'autore scrive le sue emozioni dopo averle sentite, provate; tuttavia il caso di Proust è ancora più straordinario e fantastico ma comunque reale. Mentre stava morendo, dettava alla sua segretaria un lungo capitolo sulla morte di uno scrittore: lui stesso! E aveva una obiettività tale che indicava esattamente alla sua segretaria in quali pagine doveva rientrare questo capitolo, in quale romanzo, e quali erano i cambiamenti che dovevano esser fatti nella prossima edizione: ora che stava

morendo veramente, correggeva la morte fittizia che aveva descritto in precedenza. E quando ebbe finito di descrivere l'agonia lo scrittore morì.

Non ci importa ora di sapere se in questo caso c'è una vera simultaneità, o una velocissima interruzione nel rapporto ragione-emozione. L'importante è prendere coscienza dell'errore e condannare gli attori che credono che tutto consista nell'emozionarsi. Quando un attore si mostra incapace di sentire una vera emozione durante le prove, sta già sbagliando. Così come non commette un errore meno grave l'attore che non riesce a controllarsi. Spesso il lasciarsi andare è un atteggiamento falso, è puro esibizionismo. Un certo attore era famoso per la violenza con cui interpretava la parte di Otello, in modo addirittura pericoloso, tanta era la sua capacità di emozionarsi. Quando si sentiva posseduto dal personaggio, varie volte tentò di strangolare Desdemona sul serio. Più di una volta dovettero abbassare il sipario. La gente rimaneva molto impressionata dalla potenza dell'emozione di questo attore. Secondo me invece bisognava denunciarlo alla Società degli attori.

In conclusione deve essere chiaro questo: non ha alcun valore l'emozione in sé, disordinata e caotica. È importante invece l'emozione nel suo significato. Non possiamo parlare di emozione senza ragione o, viceversa, di ragione senza emozione: una rappresenta il caos, l'altra la pura matematica.

Diversi tipi di conflitto. *Hamartia* ed *ethos* sociale

Come abbiamo visto, nel sistema tragico coercitivo di Aristotele è essenziale che:

- a) un conflitto abbia luogo fra l'*ethos* del personaggio e l'*ethos* della società nella quale vive. Ci sia qualcosa che non vada bene;
- b) si stabilisca un legame, chiamato *empathia*, che consiste nel permettere al personaggio di condurre lo spettatore attraverso le proprie esperienze – lo spettatore prova le stesse cose come se stesse agendo lui stesso, gode i piaceri e soffre i dolori del personaggio, al punto di *pensare i suoi pensieri*;
- c) lo spettatore subisce tre accadimenti di natura violenta: la *peripezia*, l'*agnorisis* e la *catarsi*: *subisce un'inversione* di marcia nel suo destino (l'azione della pièce), *riconosce l'errore* commesso per interposta persona e si *purifica dell'elemento antisociale* di cui riconosce di essere vittima.

Eccola l'essenza del sistema tragico coercitivo. Nel teatro greco, questo sistema funziona come è mostrato nello schema. Ma nella sua essenza il sistema ha continuato e continua a essere utilizzato ancora oggi, con le opportune modifiche dovute al cambiamento della società.

Primo tipo: hamartia versus ethos sociale perfetto (tipo classico)

È il caso più classico studiato da Aristotele. Proseguiamo con l'esempio di Edipo. L'*ethos* sociale perfetto è rappresentato dal coro, o da Tiresia nel suo grande discorso. Lo choc è frontale. Anche dopo che Tiresia ha rivelato che il criminale non era altri che Edipo stesso, questi rifiuta di ascoltarlo e continua da solo le sue indagini. Edipo, uomo perfetto, figlio obbediente, marito innamorato, padre esemplare, uomo di Stato senza eguali, intelligente, bello e sensibile. Edipo ha una colpa tragica: il suo orgoglio. È grazie a esso che raggiunge gli apici della gloria, è per questo orgoglio che viene distrutto. L'equilibrio non si ristabilisce che con la *catastrophe*, con la visione terribile della sua sposa-madre impiccata e dei suoi occhi trafitti.

Secondo tipo: hamartia versus hamartia versus ethos sociale perfetto

La tragedia riguarda due personaggi che si incontrano, due eroi tragici, ciascuno con la propria colpa, che si annientano reciprocamente innanzi a una società staticamente perfetta. È il caso di Creonte e Antigone, entrambi eccellenti in tutto e per tutto, tranne nelle loro rispettive mancanze. In questo caso lo spettatore deve necessariamente legarsi per *empathia* ai due personaggi, e non soltanto a uno dei due, poiché il processo tragico deve purificarlo di due *hamartie*. Uno spettatore che si legasse solo ad Antigone, potrebbe essere indotto a pensare che è Creonte che possiede la verità, e viceversa. Lo spettatore deve purificarsi dell'eccesso, in entrambi i sensi: eccesso d'amore per il bene dello Stato a discapito della famiglia, eccesso d'amore per la famiglia a discapito dello Stato.

Molto spesso, dal momento che l'*agnorisis* del personaggio potrebbe non bastare a convincere lo spettatore, l'autore tragico utilizza direttamente il ragionamento del coro, che è il detentore del buon senso, della moderazione e di altre qualità. Ma, in questo caso ancora, la *catastrophe* è necessaria per produrre, grazie al terrore, la purificazione dal male.

Terzo tipo: hamartia negativa versus ethos sociale perfetto

Questo terzo tipo è ben diverso dai due precedenti: in questo caso l'*ethos* del personaggio si presenta sotto una forma negativa: egli possiede tutti i difetti e una sola virtù, e non, come prescrive Aristotele, tutte le virtù e un solo difetto, o colpa, o errore di giudizio. Proprio perché l'eroe possiede questa piccola virtù solitaria egli si salva e in questo caso non avviene la *catastrophe* ma l'*happy-end*.

È importante notare che Aristotele si pronuncia contro il lieto fine, ma occorre anche sottolineare che la vera essenza della sua poetica risiede nel carattere coercitivo del suo sistema. Di conseguenza, è inevitabile che, cambiando un elemento così importante come la composizione dell'*ethos* del personaggio, si cambi nello stesso tempo il meccanismo strutturale del finale dell'opera, perché l'effetto purgativo rimanga inalterato.

Il tipo di *catarsi* provocata da questa struttura, fu utilizzata soprattutto nel Medioevo. Così, il dramma medievale forse più famoso, *Everyman* (Tutti gli uomini), racconta la storia di un personaggio chiamato Tuttigliuomini che, sul punto di morire, vorrebbe sottrarsi alla dannazione. Dialoga con la Morte e analizza assieme a lei tutte le azioni della sua vita passata: vediamo sfilare innanzi a loro tutti i testimoni che accusano Tuttigliuomini rivelando i peccati che egli ha commesso... Tuttigliuomini alla fine riconosce tutte le sue colpe: ammette che nei suoi atti non vi è ombra di virtù, ma nello stesso tempo egli confida nel perdono divino. Questa fiducia è la sua sola virtù. Questa fiducia e il suo pentimento permetteranno la sua salvezza, per la più grande gloria di Dio...

L'*agnorisis* (riconoscimento di tutti i peccati) si accompagna qui alla nascita di un personaggio nuovo, ed è questo personaggio che viene salvato. Nella tragedia, gli atti commessi dall'eroe sono irrimediabili; in questo tipo di dramma, al contrario, il personaggio può vedere le sue azioni perdonate a partire dal momento in cui si decide a cambiare totalmente vita, a patto di diventare un *nuovo* personaggio.

Questo tema di una nuova vita (e si tratta proprio della "vita perdonata", poiché il personaggio peccatore cessa di essere tale) appare in modo chiaro ne *El condenado por desconfiado* di Tirso da Molina. L'eroe, Enrique, riassume in sé tutto ciò che un uomo può avere di cattivo: è un ubriacone, assassino, ladro, ruffiano. Nessuna colpa, nessun difetto, nessun crimine gli è estraneo. Non c'è nessuno peggio di lui, neppure il diavolo. Egli ha l'*ethos* più perverso che sia mai stato inventato dalla drammaturgia universale. Al suo fianco, c'è Pablo, personaggio puro, incapace di commettere il benché minimo peccato, incapace di commettere la più piccola colpa, neanche la più perdonabile. Pablo anima candida, insipida, leggera: la perfezione.

Ma accadrà loro qualcosa di bizzarro che farà dei loro destini l'opposto di ciò che si poteva prevedere. Enrique il cattivo sa di essere cattivo e peccatore. Non ha alcun dubbio sulla giustizia divina: sa che sarà divorato dalle fiamme nell'angolo più oscuro e profondo dell'inferno. Accetta la saggezza e la giustizia divina. Pablo al contrario pecca a forza di volersi puro. Si domanda continuamente se Dio saprà rendergli conto della vita di sacrifici e di privazioni che conduce. Desidera ardentemente morire e salire al Cielo, per iniziare lì probabilmente una vita un po' più gioiosa.

Muoiono entrambi e, nello stupore generale, la volontà divina emette la sentenza seguente: Enrique, nonostante tutti i suoi crimini, furti, sbronze, tradimenti, va in Paradiso, perché la certezza che aveva nel suo castigo è tutta a maggior gloria di Dio. Pablo invece non credeva realmente in Dio, poiché dubitava della sua salvezza: finisce pertanto all'inferno con tutte le sue virtù.

Questa grossomodo è la pièce. Per quanto riguarda Enrique, è chiaro che si tratta di un *ethos* totalmente cattivo, fatta salva un'unica virtù. L'effetto esemplare infatti è dato dall'*happy-end* anziché dalla *catastrophe*. Con Pablo invece siamo di fronte allo schema aristotelico convenzionale, classico: tutto in lui è virtuoso tranne la sua colpa tragica, dubitare di Dio. Per lui allora è davvero la *catastrophe*!

Quarto tipo: hamartia negativa versus ethos sociale negativo

Dobbiamo intenderci qui sul termine “negativo”: esso non si riferisce a nessuna idea morale. Designa un modello che è esattamente l'inverso del modello positivo tradizionale (proprio come sul “negativo” di una foto, in cui tutto ciò che è bianco appare nero e viceversa). Questo tipo di conflitto etico è l'essenza del “dramma romantico”. L'esempio migliore è *La signora delle camelie*. Come nel caso precedente, il personaggio principale presenta una notevole collezione di vizi, di errori, di peccati... Di contro però, l'*ethos* sociale (le tendenze morali, l'etica della società) questa volta è totalmente conforme al personaggio – al contrario dell'esempio precedente. I suoi vizi sono del tutto accettabili e il personaggio non ne dovrà soffrire.

Vediamo cosa accade ne *La signora delle camelie*: in una società corrotta che comprende la prostituzione, Marguerite Gauthier è una prostituta esemplare – il vizio individuale in questo caso è difeso, esaltato da una società viziosa. La sua professione è del tutto accettata, la sua casa è frequentata dagli uomini dell'alta società (considerato che si parla di una società il cui valore principale è la ricchezza, e la sua casa è frequentata dai finanziari...). La vita di Marguerite è piena di felicità! Eppure... poveretta! Tutte le sue colpe sono accettate tranne la sua sola virtù: Marguerite si innamora, nel senso che ama veramente. Ah! Questo no, questo la società non può permetterlo: è una colpa tragica e occorre che sia punita.

Dal punto di vista dell'etica, ci viene presentato una sorta di triangolo. Finora abbiamo analizzato conflitti etici nei quali l'“etica sociale” era la stessa per i personaggi e per gli spettatori. Qui ora abbiamo una dicotomia: l'autore desidera illustrare l'etica di una società condivisa dai suoi membri, ma dalla quale lui, l'autore, vuole distaccarsi, proponendone un'altra. Quello della pièce è un universo ben preciso, mentre quello dello spettatore – o almeno la sua momentanea posizione per la durata dello spet-

tacolo – è differente. Alexandre Dumas ci dice: questa è la nostra società, ed è condannabile, ma noi non siamo così, o almeno non lo siamo nel più profondo del nostro essere. Così Marguerite ha tutte le virtù che la società riconosce come tali. Una prostituta deve esercitare con dignità ed efficacia il suo mestiere di prostituta. Ma Marguerite commette una colpa che le impedisce di esercitare la sua professione: si mette ad amare. Come può una donna innamorata di un uomo servire con la stessa fedeltà tutti gli altri uomini (tutti quelli che possono pagarla)? È impossibile. Perciò per una prostituta amare non è una virtù ma un vizio.

Ma noi stessi, spettatori, noi che non facciamo parte dell'universo della pièce, possiamo dire esattamente il contrario: la società che permette e incoraggia la prostituzione è una società piena di vizi, una società che deve essere trasformata. Così si forma il triangolo: amare per noi è una virtù, ma nella pièce è un vizio. Il vizio che distruggerà Marguerite.

Anche qui, in questo tipo di dramma romantico, la *catastrophe* è obbligatoria. E ciò che l'autore romantico spera è che lo spettatore si purifichi non dalla colpa tragica dell'eroe, ma dall'intero *ethos* sociale!

Un altro dramma romantico, molto più moderno, presenta questo stesso schema aristotelico modificato: si tratta di *Un nemico del popolo* di Ibsen. Anche qui, il dottor Spockman possiede un *ethos* perfettamente conforme alla società in cui vive, società fondata sul denaro e sul lucro. Ma ha una colpa: è onesto. Questo, la società non può sopportarlo, non può tollerarlo. L'impatto terribile di questa pièce viene proprio dal fatto che Ibsen mostra bene (che lo voglia o no) che è impossibile, nelle società fondate sul profitto, preconizzare una morale “elevata”. Il capitalismo è fortemente immorale, poiché la ricerca di un profitto, che è la sua essenza, è incompatibile con la morale che vorrebbe proporre, con i valori superiori della giustizia, ecc.

Se il dottor Spockman è distrutto (perde il suo posto nella società, e lo stesso accade a sua figlia

Petra che non riesce a integrarsi in una società competitiva) è proprio a causa della sua profonda virtù, qui considerata come un vizio, un errore, o una colpa tragica.

Quinto tipo: ethos individuale anacronistico versus ethos sociale contemporaneo

È il caso emblematico di Don Chisciotte: il suo *ethos* sociale è in perfetto sincronismo con quello di una società che non esiste più... Questa società di un tempo, perduta, è confrontata con la società contemporanea: il conflitto è inevitabile. A causa del suo *ethos* anacronistico, Don Chisciotte, cavaliere errante, *hidalgo* di Spagna, Don Chisciotte, il signore, non può vivere in pace con la sua epoca, che è quella dell'ascesa della borghesia. La borghesia capovolge tutti i valori: per lei tutto si trasforma in denaro, e il denaro crea tutto.

Esiste una variante di questo *ethos* anacronistico con l'*ethos* diacronico: il personaggio vive in un mondo morale, incensato da una società che, in pratica, non accetta i valori che questi pretende di possedere. Nel *Jose, del parto a la sepultura* (Jose dal parto alla sepoltura) il personaggio Jose da Silva incarna tutti i valori che la borghesia dice essere propri e la sua disgrazia gli viene giustamente dal credere in questi valori e dal condurre la sua vita in funzione di questi: culto del "self-made man", culto della devozione al padrone, del "bisogna lavorare più del necessario", del "non bisogna creare problemi sociali", ecc. In breve, un personaggio che ha cercato la sua linea di condotta ne *Le leggi del successo* di Napoleon Hill o ne *L'arte di farsi degli amici e di influenzare la gente* di Dale Carnegie. Ed è questa la tragedia! E che tragedia!

Perché leggere questo testo tanto fondamentale e fondativo del Teatro degli Oppressi a distanza di decenni? Per tre buoni motivi. Innanzitutto per ritrovare le origini e le radici storiche del Teatro degli Oppressi nella lotta politico-teatrale per liberare dall'oppressione. Ritrovare le radici vuole dire recuperare l'attenzione agli aspetti politici ed etici, non lasciarsi sopraffare dall'agire quotidiano e dalle lusinghe del mercato, avere antenne sensibili per prevedere le trappole possibili. Il secondo motivo è che contiene parti tecniche fresche e ancora attuali come il teatro-mito, il teatro-feuilleton, il teatro-giornale e poi, ancora, strumenti usati alle origini, tecniche più antiche e meno pregnanti del teatro-forum, in cui è chiara la scelta poetica di attivare lo spett-attore, di dialogare col pubblico. In ultimo, questa edizione cancella l'immagine, molto alimentata nel mondo accademico, di un Boal militante politico di un teatro ridotto a insieme di "giochini divertenti", ben lontani dalla serietà della sperimentazione teatrale.

Queste pagine oggi come allora vanno lette e sperimentate con lo stesso scopo: analizzare e trasformare il mondo presente, alla luce di quello passato, così da creare il mondo futuro che vogliamo, un altro mondo possibile. Scelte coraggiose in un'Italia che sembra aver smarrito il livello etico prima che politico.

Augusto Boal (1931-2009) è stato il fondatore del teatro Arena di San Paolo e ha scritto diverse opere teatrali con Chico Barque. Nei suoi testi, tradotti in trentacinque lingue, espone i metodi presentati nei suoi stage di formazione e diffusi ormai in tutto il mondo. Con la meridiana ha pubblicato *L'arcobaleno del desiderio* (2010), *Dal desiderio alla legge. Manuale del teatro di cittadinanza* (2002) e *Il poliziotto e la maschera. Giochi, esercizi e tecniche del Teatro dell'Oppresso* (2009).

In copertina disegno di Silvio Boselli

Euro 18,50 (I.i.)

ISBN 978-88-6153-181-9



9 788861 531819