

*La pioggia dura* del Teatro a Canone

Roberto Pellerey

(Prof. Semiologia all'Università di Genova)

All'inizio ci sono una zattera nella tempesta, un naufragio, e un'isola sconosciuta e profumata. Alla fine una catena di multinazionali, la lettera di un contadino coreano suicida, pugnali tra le vesti, una zattera che riprende il largo. In mezzo c'è il contatto tra i nativi e persone che portano sull'isola la loro vita, i loro scopi, i loro progetti. In mezzo, all'inizio e alla fine azioni e discorsi che portano in scena un coacervo di dubbi, confini, scritture e desideri. È una distesa di storie possibili, e infatti *La pioggia dura* del Teatro a Canone nasce da una fusione di testi e di sistemi espressivi che rende lo spettacolo fin dall'inizio un esercizio di creolismo: *La tempesta* di Shakespeare si incontra con *Una tempesta* di Aimé Césaire, che da Shakespeare prende origine ma che punta a denunciare il rapporto culturale colonizzatore/colonizzato che attraverso la storia dell'America nera e dei Caraibi “abbraccia la totalità dell'esperienza nera nel Nuovo Mondo” (G.Davis, *Aimé Césaire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p.157). La letteratura teatrale (Shakespeare e Césaire) si fonde con la pittura, con la *Zattera della Medusa* di Géricault, anch'essa immagine di naufragio sulle cui forme ha lavorato il gruppo teatrale nella preparazione dello spettacolo. Le lingue della scrittura originale dei testi, l'inglese e il francese, si mescolano con l'italiano, il piemontese, il rumeno scaturiti dalla logica innestata dall'azione in scena. È il gruppo degli attori che ha scelto brani e pezzi di testo dalle diverse fonti per riportarli integralmente in scena o per usarli come traccia nel lavoro di improvvisazione con cui è stata data forma allo spettacolo. Alcuni dialoghi sono rimasti integrali nello spettacolo, da altri sono state tratte frasi ed espressioni isolate che si sono composte con altri frammenti testuali dando vita a unità sceniche compositive dello spettacolo. Ad essi si sono unite le azioni individuali e i movimenti corali cercati, provati e rielaborati nel lavoro fisico di preparazione dello spettacolo, in un lungo training individuale e collettivo tra improvvisazione e formalizzazione del movimento, infine approdato a una macchina spettacolare corale rodada e autenticamente viva. Il risultato della ricerca fisica e testuale è uno spettacolo composto da tre elementi: il parlato, il visivo (il cromatico, la disposizione dei corpi nello spazio, i costumi, gli abiti, la scenografia...), il gestuale e il movimento (corale e individuale). Si aggiunge a sequenze variabili la musica. I tre elementi si alternano nell'attenzione dello spettatore e nella funzione narrativa in momenti diversi dello spettacolo, diventando volta a volta il perno centrale di una fase dello spettacolo. Nella prima parte, sulla zattera in tempesta e al risveglio sulla terra

dell'isola dopo il naufragio, è l'azione fisica accentuata dal gioco visivo, cromatico e gestuale a imporsi all'attenzione e catturare l'occhio e le emozioni dello spettatore. I primi fatti che accadono sull'isola (una fase di "risveglio e accoglienza" in un altro mondo), e i discorsi che poco a poco li accompagnano, fino a farsi perno di uno scontro verbale tra visioni differenti, portano il dialogo a farsi centrale, alzando la tensione e diventando il fulcro dello spettacolo nell'opposizione sempre più acuta tra un progetto di scontro diretto e un progetto di trasformazione lenta e costante della coscienza del colonizzatore da parte dell'azione di consapevolezza del colonizzato. Trattati direttamente da Césaire, alcuni dialoghi riportano il reale conflitto storico tra ipotesi diverse di decolonizzazione, ma il problema resta irrisolto nella trama dello spettacolo così come lo è stato nella realtà. Questa irrisoluzione porta a una terza fase, un'apertura di riflessioni interrogative (ed esposizione di dubbi e conflitti, aggressioni, cicatrici, rassegnazioni) che disgrega l'unità comune di gruppo dei protagonisti isolandoli ognuno col suo interrogativo, il suo dubbio, la sua incertezza, la sua ira delusa, seguita dalla "colonizzazione che uccide", una fase ieratica e solenne, con lettere di suicidio di contadini distrutti dalle multinazionali agro-alimentari, i cui nomi sono salmodiati prima di un rito di spoliatura finale, nella denuncia culturale conclusiva di una colonizzazione economica camaleontica nel tempo: ed è qui che le tre componenti visive, verbali e gestuali si armonizzano infine e lo spettacolo trova solennità, che è nello stesso tempo vibrazione passionale. La struttura narrativa dello spettacolo non segue un intreccio classico, il racconto di una storia con il susseguirsi delle azioni dei personaggi da un momento iniziale a uno conclusivo attraverso uno sviluppo di azioni risolutive logicamente concatenate, ma è data da un dispiegamento di singole unità testuali (fatti, concetti, discorsi, azioni) dotate di caratteri visivi e poetici propri che rendono possibile assistere ad ognuna di esse isolandola come compiuta, ma di cui lo spettatore ricostruisce la coerenza organica in riferimento a un unico motivo estetico, poetico o concettuale di fondo, ripetutamente suggerito. Fatti e concetti esposti in scena sono riportabili a un unico tema ricorrente, un'unità tematica per costruire la quale sono prese a prestito e usate anche frasi di testi esistenti riadattate a un nuovo insieme che fa contesto. Lo spettacolo presenta così *posizioni* assunte di fronte ai fatti, ognuna delle quali si mostra e agisce da sola, ed è presentata di fronte alle altre dall'azione di uno o più attori, ma trae la sua radice dai fatti stessi che hanno dato consistenza ieri ai viaggiatori naufraghi o approdati all'isola di Shakespeare, Géricault o Césaire, oggi ad altri naufraghi e isolani. Nel ventre dello spettacolo c'è la Val di Susa, i Caraibi, la Martinica, le Americhe, le piantagioni di caffè, le miniere delle Ande, le donne tunisine e marocchine, luoghi e persone accomunate da momenti di presenza coloniale sul proprio territorio, che impone non solo la sua forza e la sua politica, ma anche la sua immagine dei colonizzati, un'idea di chi essi siano e come si debbano

comportare, rimettendosi grati alle decisioni prese per loro in nome del “meglio”, dello “sviluppo”, del “giusto”: l'imposizione dell'idea di chi sia “l'altro”, a cui l'”altro” stesso si conformerà accondiscendente, ieri in Martinica, l'altroieri nelle Americhe, oggi in Val di Susa. È questa denuncia che ha portato da Shakespeare a Césaire, scrittore, poeta e drammaturgo nato in Martinica nel 1913, che indaga nelle sue opere sul rapporto che si instaura tra colonizzatore e colonizzato: un conflitto in cui l'abile colonizzatore impone un'immagine del carattere e della cultura del colonizzato che quest'ultimo stesso accetta e interpreta, assumendo il ruolo di selvaggio spontaneo, ingenuo e riconoscente per la civiltà, i benefici, il progresso che gli sono donati dal colonizzatore. E anche quando apre il conflitto con il colonizzatore, porta con sé questa immagine interiorizzata che interferisce con la scelta di un'efficace strategia di conflitto politico o sociale con l'autorità coloniale. Césaire rovescia questa dominazione psicologica rivendicando la propria *négritude*, un'identità storica e culturale rivendicata in positivo come irriducibile alterità da valori e cultura del dominatore. La *négritude* è il riconoscimento e l'accettazione del fatto di essere Nero, proclama Césaire, del proprio destino di Nero con una propria storia e una propria cultura: un'identità cancellata dalla cultura dominatrice. Intesa come sistema dei valori culturali dell'Africa Nera, la *négritude* indica prima di tutto il rifiuto dell'assimilazione culturale e dell'immagine dell'Africa come insieme di popoli privi di storia e di civiltà organizzate. Nella veste di cantore della *négritude* Césaire partecipa ai congressi degli Scrittori e Artisti Neri a Parigi nel 1956, polemizza sulla cultura della colonizzazione, prende parte al Festival delle Arti Negre a Dakar nel 1966, e nel 1987 partecipa alla Conferenza Mondiale dei Popoli della Diaspora Nera a Miami. La sua *Tempesta* fa esplodere gli schemi dell'alienazione razziale e coloniale e invita ognuno a riscoprire la propria negritudine negata. E obbliga ognuno, per il Teatro a Canone, a cercare e lasciar fuoriuscire la sua propria tempesta dentro di sé.

Per questo risultato il gruppo lavora a lungo, preparando lo spettacolo, secondo un metodo consolidato, con esercizi e azioni fisiche che mentre esplorano le forze degli attori ne affinano i movimenti e fanno emergere energie, forme, intensità segrete ignote anche a se stessi, ognuno la propria tempesta, scaturita dal confronto tra il proprio agire corporeo, il proprio pensare, la propria emozione che diventa energia del corpo che cerca, si sorprende, si supera. Insieme il gruppo sceglie le parti di testo da usare, ragiona sulle parti dello spettacolo, prova e riprova coordinandosi, affinando progressivamente gli incastri d'azione, gli incastri tra il testo verbale e il movimento. Così accade che ognuno provi le sue battute in una partitura isolata, per poi coordinarsi un po' alla volta e giungere naturalmente insieme a una battuta in coro emersa tra i diversi movimenti individuali di scena. Il Teatro a Canone lavora così nel training e nello spettacolo sulla preparazione fisica degli attori, sulla fluidità del movimento,

sull'acquisizione di coordinamento e di capacità di relazionarsi a vicenda, prima di utilizzare il testo verbale. L'effetto di questo lavoro è che le battute verbali si inseriscono spontaneamente in una data posizione di enunciazione nella partitura completa, nella struttura creata dal complesso di azione, gesto, movimenti, e trovano da sé il luogo (il movimento, la pausa, il gesto, il silenzio...) in cui essere pronunciate: la loro enunciazione è cioè determinata dalla struttura della trama fisico-gestuale e d'azioni che si forma, e predispone un momento di enunciazione, anziché il contrario.

La *négritude* e la tempesta agiscono nel cuore dell'enunciazione miscelando componenti e momenti dello spettacolo fino a formare una nuova forma di denuncia riattualizzata dello spirito di sottomissione di una cultura, o un'identità, di fronte a un'altra. Sospingendo a ribaltare lo scenario con la riscoperta e l'orgoglio di una identità negata o dimenticata. Nella sequenza di unità testuali dello spettacolo c'è un'isotopia costante che riemerge a tessere la coesione tematica dello spettacolo: ed è il rifiuto, o perlomeno il dubbio, sulla bontà dei modelli culturali, ed economici, tecnologici, sociali, di sviluppo, portati dall'esterno e imposti come naturalmente positivi a genti e culture autonome. E insieme a questo il rifiuto, o certamente il dubbio, sugli atteggiamenti e i comportamenti attribuiti come naturali alle popolazioni e ai cittadini che hanno ricevuto il dono di questo modello sul proprio territorio, gli atteggiamenti a cui dovrebbero spontaneamente conformarsi: i comportamenti tribali e incivili, ma ingenui e sinceri, dei selvaggi delle isole ieri di fronte all'arrivo dei civilizzatori, la riconoscenza che dovrebbero naturalmente provare gli abitanti della Val di Susa oggi e i contadini indiani, senegalesi, peruviani, coreani e andalusi per lo sviluppo economico loro donato da trafori e campi trasformati in industrie agro-tossiche di piante Ogm. Da questa isotopia lo spettacolo arriva, prima di chiudersi, alla denuncia diretta dello sfruttamento delle multinazionali agro-alimentari nei paesi impoveriti del mondo, interpretato come la fase attuale della politica coloniale e razziale di un rapporto colonizzatore/colonizzato invariato nel tempo. La continuità diretta tra l'isola shakespeariana, le Antille di Césaire, e i luoghi oggi colonizzati dallo "sviluppo" è allora, alla fine, il protagonista nascosto dello spettacolo, tra canna da zucchero, treni e caffè, in un ricorso infinito e, per ora, inarrestato.