

Cantare l'azione

Il lavoro dell'Open Program del Workcenter da Allen Ginsberg a

The Hidden Sayings

Intervista di Maia Giacobbe Borelli a Mario Biagini

Com'è cambiato, nel corso della tua trentennale esperienza teatrale, il tuo fare teatro?

Beh, è necessariamente diverso, anche se non penso di aver cambiato direzione, voglio dire, non mi pare che i miei desideri siano cambiati, in fondo ho le stesse tentazioni di quando avevo sedici anni. Però è evidente che il mondo è cambiato. E sono cambiati i miei colleghi, i teatri, gli spettatori, le università, i conflitti, i limiti e le possibilità. E ho cinquant'anni.

Negli ultimi quattro o cinque anni abbiamo sviluppato con l'Open Program, soprattutto nelle grandi città, una nuova attitudine, rivolta al mondo del teatro non professionale. Ci siamo resi conto che esiste un forte bisogno, a dispetto della situazione generale, di avere uno spazio protetto dove potersi incontrare senza interessi materiali e immediati. Non con l'intenzione di creare uno spettacolo, un'opera, un prodotto, ma semplicemente per avere uno spazio e un tempo a propria disposizione. Perché il tempo degli esseri umani che forse molti anni fa era occupato dalle necessità, dalle stagioni e dal ritmo del lavoro, mentre oggi è occupato dal circolo vizioso di fare i soldi e riposarsi, spendendo i soldi, per poi ricominciare a fare altri soldi da spendere. Uscire da questo circolo è secondo me oggi un nuovo, fortissimo bisogno. Questo bisogno, sebbene sia di natura non artistica ma politica e esistenziale, può incarnarsi organicamente in una pratica d'arte.

Parli forse di teatro di comunità? Cercate delle comunità con cui dialogare attraverso il vostro lavoro?

Sì. Lavoriamo su due livelli, da una parte con comunità già esistenti, non di ambito teatrale ma che posseggono competenze artistiche, spesso però non riconosciute come tali. Per esempio stiamo lavorando con una comunità religiosa di una chiesa afroamericana del Bronx, dove soprattutto ci relazioniamo con alcune signore anziane che fanno parte del coro della chiesa. Abbiamo iniziato a prendere contatto con loro un paio di anni fa e piano piano questa relazione si è sviluppata in modo molto organico: ci hanno invitato a presentare il nostro lavoro nella loro chiesa, poi

addirittura all'interno delle funzioni domenicali. In seguito queste persone hanno cominciato a frequentare le nostre attività. Siamo di fronte a uno scambio reale, perché c'è un territorio comune che non è basato su un credo o su un'appartenenza confessionale. Queste signore sono perfettamente coscienti che qualcuno di noi è hindu, qualcuno è musulmano, qualcuno agnostico, qualcuno ateo, però a livello della competenza legata al canto o alla danza c'è un campo d'incontro che è fertile e nutre tutte e due le comunità, la nostra e la loro. E grazie a questo campo in comune esiste la possibilità di incontrarsi anche sul livello dell'intenzione, sul livello di ciò che desideriamo fare della nostra vita. Questo è uno dei nostri approcci: creare un contatto con comunità già esistenti, che sono, di solito, comunità abbastanza riservate. Ci vuole molto tempo per aprire una porta, creare una relazione e costruire una fiducia reciproca. Questo tipo di lavoro non può seguire i tempi del mercato teatrale. Ci vuole pazienza, tempo, e un'attitudine – diciamo – all'antica: non “organizzare un workshop” ma fissare un appuntamento per cenare assieme e poi, durante la cena o subito dopo, vedere se qualcosa può succedere, senza alcuna aspettativa.

L'altro aspetto del lavoro che facciamo è quello di gettare i semi di piccole comunità: per esempio a New York da un paio d'anni abbiamo creato un piccolo gruppo che chiamiamo appunto Seed Group, che lavora con noi quando siamo negli Stati Uniti e che continua a lavorare anche in nostra assenza. Ci vediamo regolarmente, e alcuni di loro vanno e vengono tra gli Stati Uniti e l'Europa per partecipare al lavoro con l'Open Program.

Questo gruppo è formato da persone appartenenti a mondi diversi: ci sono attori ma anche ingegneri, contabili, psicoterapeuti... Mondi diversi che si incontrano con il pretesto di quello che facciamo noi, il lavoro sui canti, con tutto ciò che ne consegue: un certo modo di stare assieme, di abitare un luogo, di passare un tempo.

Abbiamo trovato una chiesa nell'Upper West Side di NY che ci ospita, un luogo che ha una lunga storia come centro di attività politica, sociale e interreligiosa. Quando siamo a NY, ogni settimana facciamo una o due sessioni di una sorta di coro aperto a tutti, un coro partecipativo molto diverso da un coro tradizionale, cui partecipa un gran numero di persone. L'ingresso è gratuito, le porte sono aperte, chiunque può entrare e si potrebbe dire che sia un successo. Non come si intende oggi, non è un successo commerciale dato che non ne ricaviamo soldi, e l'entrata è gratuita. Ma viene tanta gente, di tutte le età, di molte etnie, senza una comune confessione religiosa – è un coro laico. Ognuno proviene da un ambito diverso, ma qualcosa accomuna tutti – tendono a tornare, a portare i loro amici.

Da anni lavoriamo anche in nightclub, bar, centri occupati... Per esempio abbiamo cominciato a sviluppare una collaborazione molto fertile con Macao a Milano: a primavera vi abbiamo portato l'Open Program, poi c'è stato il Focused Research

Team in Art as Vehicle diretto da Thomas Richards, e a ottobre l'Open Program vi ha presentato diversi spettacoli, durante una residenza di un paio di settimane. Non si tratta di trovare spazi in cui mostrare il nostro lavoro, ma di trovare persone che abitano dei luoghi e che cercano di renderli luoghi di servizio, utili. Concordo con te: al giorno d'oggi si tende a spendere tanti soldi per costruire, creare o ristrutturare contenitori, spazi per la "cultura", ma sempre più frequentemente si tende a tralasciare la cosa più importante, gli abitanti potenziali di questi luoghi e le loro vite. Il valore del nostro lavoro in teatro oggi sta nel fatto che se ciò che facciamo arriva a un'alta qualità artigianale, allora il lavoro stesso diventa un buon pretesto per un incontro. Incontriamo persone anziane che sanno fare cose che non sappiamo fare, troviamo gente giovane che non sa fare niente ma che vorrebbe imparare a far qualcosa o che si domanda che cosa fare della propria vita, al di là della ricerca di una improbabile carriera. E tutto questo in un'atmosfera di tensione, violenza, sterilità, paura del domani ormai radicate in tutto l'Occidente. Per i giovani questa paura crea una situazione di stress per cui ciò che uno desidera e amerebbe fare viene tralasciato, messo da parte. Questo è terribile. Se possiamo aiutare a far capire a una persona che quello che desidera, quello che la tenta, ha importanza, non solo per lui o per lei ma anche per un'altra persona o altre due persone o per un piccolo gruppo, allora quello che facciamo, secondo me, ha senso.

Puoi parlarmi meglio di quale sia il culto seguito nella chiesa afroamericana del Bronx dove intervenite?

Si tratta, stranamente, di una chiesa cattolica al cui interno ci sono una comunità ispanica, una afroamericana, una nigeriana, una garifuna (gente di origine africana proveniente dall'America centrale, con una propria liturgia). Una chiesa interessante: ho chiesto se a NY ne esistano altre di questo tipo e mi hanno detto che è l'unica. Abbiamo creato una relazione soprattutto con il coro afroamericano. Durante la loro liturgia vedi il vecchio prete, che sembra irlandese, vestito con i paramenti della Chiesa cattolica, seguire l'ossatura della liturgia ufficiale, ma le persone intorno a lui rispondono in modo molto vivo e molto diverso da quello di una funzione cattolica in Europa: applaudono, cantano, ballano, approvano, disapprovano, battono le mani, partecipano vivamente. Non solo: la chiesa è in un quartiere piuttosto pericoloso, ma una volta entrati ci si trova in uno spazio sicuro, si sente la protezione da parte della comunità che si riunisce.

Abbiamo iniziato un contatto anche con una comunità di persone senza tetto che si ritrova due volte la settimana per mangiare in una chiesa presbiteriana nell'Upper East Side. Questo appuntamento diventa per loro anche un momento per discutere della loro condizione, o di politica e di cultura. Anche lì è come se fosse scoccata una scintilla. Vedremo come si svilupperà questo contatto negli incontri di gennaio e febbraio 2015.

Come comincia il vostro dialogo con queste comunità?

Tutto inizia semplicemente attraverso il contatto con una persona che ci conosce e che ci invita a far visita alla sua comunità, dove noi portiamo le nostre canzoni, per esempio facciamo uno spettacolo, oppure andiamo alle prove del loro coro, oppure una domenica mattina ci invitano a cantare con loro nella cerimonia. La cosa straordinaria di queste persone non è solo la loro competenza artistica, che è alta perché fin da bambini imparano a cantare e danzare. Anche la loro competenza culturale – nel senso vero della parola, cioè una competenza nell’interazione sociale – è di livello molto alto. Arrivi e ti senti accolto, sei benvenuto, da qualsiasi parte tu provenga.

Puoi spiegare qualcosa dei canti con cui lavori?

Attualmente l’Open Program lavora con canti del sud degli Stati Uniti, canti dunque della tradizione degli schiavi d’America, sia i più antichi che quelli posteriori all’emancipazione, influenzati dal blues o da altre forme d’arte. La cosa stupefacente della cultura afroamericana è la capacità di produrre artefatti culturali che influenzano fortemente la società intorno, ma al contempo anche la capacità di riappropriarsi di elementi elaborati dalla cultura bianca e trasformarli. Per esempio, è quasi incredibile che parte del repertorio di grandi cantanti afroamericani degli anni Quaranta o Cinquanta venga dai Black Minstrels, cioè da commedianti bianchi che si tingevano la faccia di nero facendo finta di essere di origine africana. Erano dei bianchi spesso con una connotazione politica di opposizione alla classe bianca dominante, ma nondimeno razzisti. I musicisti afroamericani si sono riappropriati di questi elementi con una spregiudicatezza ricca e fertile, che ha fatto sì che la loro cultura abbia potuto continuare a resistere e a restare vitale.

I canti afroamericani sono un patrimonio comune di tradizione della comunità o possono essere attribuiti ad autori specifici, che li hanno codificati e registrati?

Abbiamo utilizzato registrazioni molto vecchie, raramente con i nomi dei cantanti. A volte i canti circolavano su fogli stampati con una notazione di base, che non era il vero e proprio canto, e su quei fogli erano indicati alcuni autori. Oggi nella maggior parte delle chiese afroamericane questi canti non si cantano più. Spesso cantano *rhythm and blues*, anche questo in maniera molto competente. C’è stato un passaggio, probabilmente anche con la nascita del blues come forma di intrattenimento, in un feedback continuo tra cultura bianca e nera, e a un certo punto musicisti di varie origini etniche hanno cominciato a lavorare assieme. Ci sono passaggi bellissimi della biografia di Wynton Marsalis dove racconta del suo lavoro con jazzisti bianchi, del *loop* continuo tra la musica dei bianchi e dei neri.

Quali sono state le città di questi incontri etno-musicali?

I canti che cantiamo noi vengono soprattutto da South Carolina, Georgia, Sea Islands (sulla costa della Georgia), Alabama... Poi con le emigrazioni dei lavoratori che andavano a lavorare nell'industria del nord, i canti sono andati a nord verso Chicago, per passare a New York ed entrare nella cultura popolare.

Le registrazioni vengono dalle grandi città, lì dove era presente l'industria discografica?

Soltanto in certi casi queste registrazioni hanno dato origine a fenomeni di mercato, come per Muddy Waters, ma è successo raramente, penso. Non ne so molto, e non parlato con pretese di precisione scientifica o storica, non ho studiato etnomusicologia. Ho incontrato questi canti riconoscendo in quelli del sud degli Stati Uniti nuclei ritmici, melodici, vibratorii, molto simili a quelli dei canti yoruba o haitiani con cui abbiamo lavorato per anni con Grotowski e Thomas Richards. Al Workcenter abbiamo portato avanti per quasi trent'anni un lavoro approfondito sui canti dell'Africa e della sua diaspora, trovando attraverso di loro luoghi, in e tra noi, che ci rivelano come individui al di là di barriere e confini, con bisogni e possibilità sorprendentemente simili. Il nostro lavoro con i canti è stato un viaggio in territori che l'umanità ha probabilmente esplorato sin dai suoi inizi – territori che contengono risorse nascoste, familiari eppure sconosciute.

Il fenomeno straordinario negli Stati Uniti è che, nonostante le proibizioni e le condizioni disumane cui gli schiavi erano soggetti, questi nuclei antichi dei canti si sono mantenuti vivi, anche se non nelle lingue originali, dato che gli schiavi non potevano professare la loro religione. E siccome era loro proibito imparare a leggere e scrivere, dovevano citare le scritture a memoria, utilizzando l'inglese. Era una cultura orale che le registrazioni di vari musicologi hanno contribuito a cristallizzare. Il lavoro che facciamo noi è un tentativo di tornare all'indietro e vedere come possiamo cominciare a utilizzare dei testi citandoli e inserendoli in queste strutture melodiche e ritmiche.

È stato possibile evidenziare concordanze tra i Vangeli, per esempio quello di Tommaso, e certi testi delle canzoni afroamericane? Ci sono argomenti comuni?

Ci sono temi che ricorrono e soprattutto c'è la stessa molteplicità dei significati. I canti degli schiavi, oltre a essere religiosi, avevano una forte componente sociale, legata alla sopravvivenza quotidiana, alla necessità di ribellione, alle storie di coloro che riuscivano a scappare e a liberarsi. Ci sono nei canti stratificazioni di senso, come in quelli haitiani dove si parla di *Guinée*, la casa a cui tornare, l'Africa, certo, ma forse allo stesso tempo il luogo d'origine non solo in senso geografico o etnico.

Anche nei canti in cui si parla d'acqua, questa è intesa sia in senso letterale che come metafora di una sete spirituale...

Da una parte si chiede “dammi da bere, perché sto lavorando nei campi, e ho sete”. Ma si parla anche di un'altra sete, di un'altra acqua, senza la quale la vita è impossibile. L'acqua a volte è intesa in senso negativo, per esempio dove si parla di camminare nell'acqua, perché i canti raccontavano delle vie di fuga dal sud al nord, le cosiddette *underground railways*. A Savannah, in Georgia, c'è una chiesa del 1787, la First African Baptist Church, una delle prime chiese costruite dagli schiavi per se stessi, dove c'era l'entrata di un tunnel pieno d'acqua, dentro cui gli schiavi camminavano accucciati, per arrivare fino al fiume, per poi nuotare evitando i cani e scappare verso la libertà.

Il lavoro che stai presentando accosta alcuni canti afroamericani alle parole dei vangeli apocrifi, perché?

È un lavoro nuovo e ancora in fase di sviluppo. Prima abbiamo portato in giro molto a lungo altri tre spettacoli, su cui lavoriamo ancora. Questi tre spettacoli sono completamente diversi da questo nuovo lavoro, perché sono principalmente basati sulla poesia di Allen Ginsberg. Ma recentemente ho sentito il bisogno di creare una struttura di natura diversa, che potesse servire per contattare altre persone, altri mondi, in altro modo. Una struttura in cui altri possono partecipare direttamente: lavoriamo per un periodo di una settimana con un gruppo di una decina di persone e le inseriamo in questo nuovo lavoro, che è ancora in fase di sviluppo e non è affatto finito: continuerà a cambiare. Lavoriamo anche in case private, o in spazi assolutamente non teatrali, e adattiamo quello che facciamo ai luoghi in cui ci troviamo.

Allora questo lavoro è stato creato anche pensando ai gruppi incontrati a New York di cui mi hai appena parlato? Possiamo definirlo più americano che italiano, con canti più conosciuti là che qua?

In realtà non sono canti molto conosciuti, le comunità afroamericane sembrano riconoscere, più che le canzoni, quello che stiamo facendo, in una sorta di immediato contatto con le nostre intenzioni. Per certi studiosi bianchi americani quello che noi facciamo è un'operazione di appropriazione di materiali culturali appartenenti ad altri, e alcuni di loro non vorrebbero toccare questi argomenti legati al periodo del modo di produzione schiavista – si portano dietro ancora un peso, un senso di colpa. Ma la cultura viva funziona così, è un seguito di appropriazione di materiali altrui, digestione e rimessa in circolo di quello che hai rielaborato. Un debito e credito continuo che continuamente si rigenera e ti rigenera. Diceva Rabelais che il cosmo va avanti solo perché ci sono creditori e debitori. Panurge fa un “elogio dei debiti” molto bello nel *Terzo libro*...

Ci sono state quindi delle critiche al tuo lavoro, delle perplessità da parte degli studiosi americani?

Raramente, e più che altro legate all'idea di valutare ciò che sia politicamente corretto, un'attitudine che mi pare in fondo legata all'idea che cambiare il linguaggio sia cambiare la realtà. Ma cambiare il linguaggio è una cosa, cambiare il proprio comportamento un'altra. Ci si può concentrare sulle parole, o sul proprio modo di agire, su come ci si avvicina a certi materiali, in maniera rispettosa, facendo uno sforzo per penetrarne i vari aspetti.

Come reagisce il pubblico italiano?

Per ora abbiamo presentato *The Hidden Sayings* poche volte in Italia: a Roma, a Milano, a Pontedera. Funziona molto bene, e il fatto che sia in inglese non è un problema per la fruizione da parte di un osservatore italiano, dato che si tratta soprattutto di danze e canzoni. Ci sono molte persone che ci ringraziano e che ci chiedono di costruire con noi una relazione. Con canti della stessa tradizione facciamo anche delle sessioni di canto aperte a tutti, a cui partecipano molte persone. Questa forma su cui stiamo investigando adesso è la forma del *coro aperto* cui ho accennato prima, con un gruppo molto esperto e allenato che fa da nucleo centrale, e che articola lo spazio e le relazioni tra le persone in modo da evitare una sorta di magma informe. Si tratta di pensare a questa forma partecipativa come a una nuova forma d'arte, di incontro, per scoprire quali sono le leggi che lo regolano.

In cosa consiste per te il fare dell'attore? Qual è il rapporto che esiste tra pensiero, intenzione, impulso e azione nella creazione di una scrittura scenica?

Il lavoro che facciamo sembra basato esclusivamente sul canto, ma in realtà è basato sull'azione, su cosa voglia dire fare qualcosa "intenzionalmente". Lavorando con l'attore si scoprono due cose: che si può fare solo una cosa alla volta e che abbiamo, entro certi limiti, la scelta di cosa fare. C'è una parte attiva, cosciente e c'è poi tutto il resto, ciò che è inconscio – microdettagli, impulsi, il materiale su cui in effetti si lavora, indirettamente. Ci vuole però un'iniziativa intenzionale, e una struttura. Che cosa strutturare? Principalmente i punti di contatto con i propri partner, reali o immaginari. Non lavoriamo sulla voce direttamente, con esercizi vocali o respiratori, con scale o altro, lavoriamo sul fare. Cantare, camminare, parlare sono di per sé astrazioni, non esistono nella realtà senza determinate circostanze che le rendono *azioni* – cioè in fondo sempre relazioni e contatti.

C'è in questo lavoro una struttura narrativa? Che testi hai utilizzato?

Non c'è una struttura propriamente narrativa, tuttavia esiste una linea legata ai testi citati, di cui ci domandiamo il significato. Il tema principale dei testi che usiamo in questo periodo è la vita come itinerario verso la morte, e li utilizziamo insieme ai canti in cui la morte è presente come agonia, come riposo o come liberazione. Sono quasi tutti testi tratti dal Vangelo di Tommaso.

Perché proprio dal Vangelo di Tommaso?

È un testo che non smette mai di porci nuove domande. Cominciammo a lavorarci con Grotowski nel 1986. È una delle più antiche raccolte di *logia*, detti di Gesù. L'aspetto narrativo, molto presente nei vangeli canonici, qui è limitatissimo: è forse una delle prime stesure scritte della memoria di ciò che è successo in quella parte del mondo e che ha lasciato un segno. È già una traduzione: il Vangelo di Tommaso come lo conosciamo nella sua interezza è in copto, a parte alcuni frammenti sopravvissuti in greco. Il copto è quasi sicuramente una traduzione dal greco, e questa dall'originale in aramaico, che non esiste più.

Che farete nei prossimi mesi?

Faremo alcuni interventi a Pontedera per continuare a sviluppare una relazione con le persone che ci interessano, un gruppo numeroso.

Faremo anche interventi a Parigi, a Montreuil, e a Karlsruhe allo ZKM. Io andrò per una settimana a Abu Dhabi per un incontro alla sezione locale della New York University. Poi dall'11 dicembre, dopo una serie di presentazioni, sia in teatro che nel nostro posto di lavoro, dei lavori di entrambi i gruppi del Workcenter, l'Open Program e il Focused Research Team in Art as Vehicle, presenteremo con Carla Pollastrelli il primo volume delle opere di Jerzy Grotowski. Sono testi dal 1954 al 1964, i testi dell'attivismo politico e i primi testi teatrali. Sono testi affascinanti scritti da un Grotowski giovane; è sorprendente quanti temi siano già presenti in lui a quell'età e come fosse già in grado a ventun anni di mobilitare tante persone: aveva creato un'organizzazione politica che aveva ventimila membri, poi riassorbita dal governo polacco alla fine del disgelo di Gomulka. Già da ragazzo voleva "fare una differenza", fare la rivoluzione. Si è reso conto velocemente che in quel campo tutte le possibilità si erano presto esaurite e ha trovato nel teatro uno spazio in cui agire anche a livello politico. Quando gli si chiedeva del valore politico del suo teatro, Grotowski diceva sempre che è impossibile in teatro determinare cosa lo sia e cosa no, la nostra azione ha sempre un valore politico, e mi sembra che avesse perfettamente ragione.

A partire da gennaio, poi, parte del gruppo sarà con me a NY, per continuare il lavoro con il Seed Group, con il coro aperto e con le diverse comunità, e parte resterà a Pontedera, a provare gli spettacoli già esistenti e due lavori nuovi, di cui ancora non voglio parlare.

Roma, 6 settembre 2014

L'intervista di Maia Giacobbe Borelli a Mario Biagini è disponibile in forma ridotta all'URL
<<http://www.alfabeta2.it/2015/01/11/teatro-societa-civile-dellopen-program-workcenter/>> del settimanale online «Alfadomenica».