

Italiani cìncali: la rappresentazione teatrale delle fonti

Nicola Bonazzi (Compagnia Teatro dell'argine)

Intanto grazie mille per l'invito, mi fa molto piacere, anche perché in qualche modo questo è un momento in cui mi costringo a riflettere sul lavoro che ho fatto, in particolare lo spettacolo intitolato *Italiani Cìncali*. O, più in generale, su un tipo di lavoro di cui *Italiani Cìncali* è l'emergenza forse più nota rispetto alla mia attività di drammaturgo o all'attività della compagnia di cui faccio parte, il Teatro dell'Argine di San Lazzaro di Savena: una compagnia che ha sede presso ITC teatro di San Lazzaro, di cui sono direttore artistico, che è anche la compagnia di Mario Perrotta, l'attore con cui abbiamo realizzato questo spettacolo.

Italiani Cìncali fa parte poi di un dittico: *Cìncali* ne costituisce la prima parte, la seconda parte si intitola *La Turnata*.

Mario, che vive a Bologna da ormai tantissimi anni ma è di origine pugliese – leccese - aveva la necessità di raccontare un pezzo di storia delle proprie terre. Naturalmente dietro c'era anche una necessità diversa, una necessità attoriale di “smarcarsi” dal teatro di rappresentazione, dal teatro più istituzionale: insieme al lavoro nella nostra compagnia, Mario aveva sempre fatto l'attore all'interno di compagnie un po' più istituzionali, dove faceva l'attor giovane come si suol dire, e aveva voglia di fare anche un percorso solista.

Questo percorso solista gli era permesso in qualche modo da tempi in quel momento favorevoli, teatralmente parlando: lo spettacolo è del 2003, “italiani cìncali” significa “italiani zingari”, zingari perché così erano chiamati gli italiani in Svizzera attorno agli anni '60-'70.

Infatti *Italiani Cìncali* racconta dell'emigrazione italiana in Belgio a partire dagli anni '50-'60, mentre il secondo spettacolo del dittico, cioè *La Turnata*, racconta dell'emigrazione italiana in Svizzera verso gli anni '70.

Perché quelli erano anni favorevoli all'ascesa dell'attore solista? Perché erano gli anni (tutti gli anni '90, una parte degli anni 2000) in cui si afferma il teatro di narrazione. Quello che proverò a raccontare, facendo vedere anche alcuni pezzi di spettacolo - interviste che sono state fatte a dei minatori italiani che hanno lavorato in Belgio - guarderà anche in qualche modo al teatro di narrazione.

Il teatro di narrazione nasce all'inizio degli anni '90 soprattutto per l'impulso di una compagnia che si chiama (si chiamava, perché non esiste più...) Teatro Settimo, una compagnia che aveva sede a Settimo Torinese in cui il regista è un nome noto anche nell'attuale panorama teatrale italiano: Gabriele Vacis. Di questo Teatro Settimo hanno fatto parte alcuni importanti attori, diventati anche molto famosi nei loro percorsi individuali: tra questi forse il più famoso è Marco Paolini.

Paolini e Vacis insieme hanno realizzato lo spettacolo credo a sua volta più famoso del teatro di narrazione, *Il racconto del Vajont*, che è davvero uno spettacolo emblema non solo del teatro di narrazione, ma di come il teatro di narrazione possa farsi carico anche di un discorso storico, un discorso sulle fonti.

Diciamo che erano anni in cui si avvertiva probabilmente una sorta di disgregazione sociale, per cui non si riusciva più nel dibattito pubblico a dialogare in maniera serena del passato recente o se ne dialogava in maniera totalmente acritica. In qualche modo il teatro ha assunto su di sé la funzione di problematizzare il dibattito sulla storia recente, di farlo cioè in maniera critica, complessa.

Questo poi se vogliamo è avvenuto a vari gradi di consapevolezza, a seconda degli spettacoli (ci sono anche studi piuttosto importanti sul teatro di narrazione che ne raccontano la genesi e le derive): ma in generale questa possibilità di ragionare sulla storia, o la storia recente, credo sia una caratteristica piuttosto importante del teatro di narrazione di quegli anni.

Il teatro cosiddetto di narrazione è stato un evento così deflagrante, nell'ambito del linguaggio teatrale, che poi è diventato un genere, è diventato un teatro di maniera e ora lo si pratica molto meno proprio per il suo essere diventato, in un secondo momento, un fenomeno di moda.

O almeno ora lo si pratica molto meno nelle forme con le quali lo si praticava negli anni '90, e la forma tipica è quella del *Vajont* di Vacis-Paolini.

Credo che molti di voi l'abbiano visto ed è qualcosa davvero di molto interessante, cioè è un dispositivo teatrale molto interessante per come riesce a mettere in dialogo tra loro le fonti, soprattutto a porgere, anche didatticamente se vogliamo, una serie di nozioni, di notizie su quell'evento, facendolo, sia ben chiaro, in maniera teatrale.

Cosa significa in maniera teatrale? Significa suscitare emozioni, tenere viva l'attenzione del pubblico, sia grazie alla bravura dell'interprete, sia grazie alla costruzione drammaturgica. Insomma, si tratta di non fare una conferenza.

Adesso sto parlando di una cosa che precede *Italiani Cincali*, e che per noi, che abbiamo iniziato a fare teatro negli anni '90, è stato un avvenimento in qualche misura epocale: la nostra compagnia, il Teatro dell'Argine, ha cominciato a fare teatro realizzando per l'appunto spettacoli di narrazione perché in quel momento ci sembrava la forma più efficace per raccontare cose che ci stavano a cuore, in una dimensione anche politica. Infatti sono anche abbastanza convinto che in tutto questo non sia assolutamente estranea una certa anestesia sulla storia recente operata dal berlusconianesimo di quegli anni: una sorta di azzeramento della memoria storica recente e meno recente. Ripeto: per chi si affacciava al teatro in quegli anni l'equazione era abbastanza scontata. Lì nasce del resto il teatro che poi è stato etichettato (o "si" è etichettato) come "civile".

Allora che cosa accade, per tornare ad *Italiani Cincali*, che cosa accade nella genesi di questo spettacolo? Accade che Mario sente questa necessità di raccontare l'emigrazione: ne parla a me perché all'interno della nostra compagnia sono quello che si occupa della scrittura, della drammaturgia, curo la drammaturgia degli spettacoli.

Naturalmente non sapevo nulla di emigrazione e ho affrontato questo tema, questo lavoro, come un drammaturgo, cioè soprattutto avendo come obiettivo quello di realizzare una buona scrittura. Mi si è posto così il problema delle fonti e della storia. Un problema: da un lato non sapevo niente, ma dall'altro lato sentivo di non dover tradire la verità storica, semplicemente per inseguire una buona scrittura teatrale.

Andiamo avanti. Mario ha effettuato un lavoro preliminare, per così dire da antropologo: cioè è ritornato in Puglia, ha incontrato degli ex minatori italiani, ex minatori pugliesi che avevano lavorato in Belgio ed erano tornati in Puglia a Lecce eccetera: insomma, aveva raccolto delle interviste e me le aveva passate. Si tratta di 150 ore di materiale che, posso confessare ora, non ho ascoltato per intero, perché in realtà è abbastanza ovvio che molte di quelle storie si sovrapponevano: ci sono cioè le storie individuali che stanno dentro a vicende sociali e la vicenda sociale è identica per tutte queste voci individuali. In realtà mi interessava recuperare una storia individuale che fosse emblematica, che potesse raccontare l'intera vicenda sociale del fenomeno migratorio: nell'ascolto di queste interviste, che sono comunque straordinarie, me n'è capitata una che immediatamente mi ha parlato, mi ha sollecitato, ed era la storia di un postino.

Questo postino era l'unico che in paese sapeva leggere e scrivere (ora non ricordo che paese fosse, forse Casarano), e per questo faceva il postino, perché sapeva leggere e scrivere: aveva cioè la possibilità di leggere le lettere a tutti gli altri paesani che erano analfabeti.

Tutta questa vicenda si inserisce nella storia dell'emigrazione, perché il paese a un certo punto si spopola di uomini: restano solo donne, bambini, il prete e il postino.

Ora, la voce di questo postino era una voce straordinaria. È chiaro che già di per sé questa è una storia interessante: ma è interessante anche il fatto che quella voce aveva un timbro particolare, non intendo il timbro fisico della voce, ma il modo di ragionare del postino che veniva fuori dal suo racconto: il candore insomma con cui il postino raccontava queste vicende. Allora ho ritenuto interessante che quella vicenda fosse raccontata attraverso gli occhi di questa persona, di questo Candido moderno che recupera quella realtà attraverso le lettere e la reinterpreta a modo suo. Naturalmente questo rappresentava un problema, perché noi stavamo raccontando la migrazione italiana in Belgio attraverso la voce di uno che in Belgio non c'è mai stato: anzi, questo è stato "il

problema” dello spettacolo, su cui io e Mario abbiamo dibattuto moltissimo.

In quegli anni avevamo due modelli rispetto al teatro di narrazione, uno era il modello *Vajont* e uno era il modello portato dalla drammaturgia di Ascanio Celestini. Parlo di quei narratori, quelle drammaturgie, più note, sorte tra gli anni '90 e gli anni 2000. Si tratta di due modelli abbastanza diversi: cioè Paolini, in *Vajont* e anche in altri spettacoli successivi, si mette in scena come Marco Paolini e racconta da Marco Paolini una storia, calandosi di volta in volta in diversi personaggi, illustrando dati, notizie, sempre come Marco Paolini: in effetti la cosa straordinaria di *Vajont* e poi anche di uno spettacolo successivo come *I-TIGI. Canto per Ustica* è la mole enorme di notizie che il narratore Paolini è in grado di dare nello spazio dello spettacolo. Uno spettacolo in grado di durare anche, per ammissione stessa di Paolini, addirittura tre ore; credo che la versione televisiva - è stato un evento televisivo quando *Vajont* è stato trasmesso nel '97 in televisione in prima serata, ha completamente scardinato le regole televisive - credo che quella versione televisiva durasse quasi tre ore, perché poi in queste tre ore Paolini dava voce ai diversi protagonisti, alle loro storie, citava dati e fonti... Insomma, un lavoro davvero complesso. In questa modalità così composita Marco Paolini si faceva testimone dell'intera vicenda, se ne faceva per così dire carico, si faceva voce della coscienza civile ferita

La modalità di Ascanio Celestini è lievemente diversa: soprattutto nei primi spettacoli, cioè *Radio clandestina* o *Fabbrica* per esempio, o anche *Scemo di guerra*, Ascanio Celestini - pur restando se stesso, cioè non interpretando nessun personaggio - assume una sua voce particolare, più connotata per così dire, una voce popolana, una voce candida (il candore degli incolti, della gente del popolo) che racconta appunto le vicende dello spettacolo. *Radio clandestina* per esempio ci racconta l'eccidio delle Fosse Ardeatine ma attraverso questa voce candida. All'inizio di *Radio clandestina* Ascanio Celestini immagina di dialogare con donna, che racconta ad Ascanio Celestini, da testimone diretto, oculare, di quello che è stato l'eccidio delle Fosse Ardeatine. Quindi sulla voce - o maschera - popolana di Ascanio Celestini, si innesta una voce ancora più candida che è quella della signora anziana

Insomma, da un lato c'è Marco Paolini che resta Paolini e mette in dialogo notizie, fonti e persino personaggi, dall'altro c'è Ascanio Celestini che “fa il personaggio” Ascanio Celestini, con questa sua voce candida: possiamo quasi chiamarle “funzione Paolini” e “funzione Celestini”, ognuna con la sua potenza, la sua energia, la sua efficacia. Ognuna opera una sorta di spiazzamento: Paolini riconnettendo in una narrazione continua notizie e dati sparsi; Celestini utilizzando una voce candida che immediatamente opera sullo straniamento poetico.

Noi abbiamo tentato in qualche modo di integrare questi due modelli: infatti nello spettacolo c'è sia la voce del postino - la voce candida della “funzione Celestini” - sia la voce di Mario che riconnette in sequenza fatti e notizie - la “funzione Paolini”, diciamo così. Oh, poi sia ben chiaro che sia Paolini che Celestini sono andati avanti nella loro ricerca drammaturgica e attoriale.

Italiani Cincali è diventato in qualche modo il terzo modello: ha fatto più di 500 repliche, è diventato così a sua volta un modello per il teatro di narrazione.

Avevamo cioè questa voce potentissima, la voce del postino, di uno che sta in un paese, questo paese che si è spopolato, con la possibilità di raccontare quello che succede in Belgio ma di doverlo reinterpretare, proprio perché là non c'è mai stato e quindi gli sembra che le storie che gli arrivano siano storie assurde: le storie di questi che vanno in miniera, che vanno sottoterra, vanno all'inferno, c'è il grisù, c'è il fuoco infernale... Storie assurde, per chi non le ha mai vissute in prima persona Che accadeva però? Che attraverso questa voce, proprio perché è una voce candida, una voce che non conosce le vicende vere dei minatori in Belgio, non riuscivamo a dare le notizie reali, la cronaca di quella vicenda: e questa era un'esigenza fortissima e giustificata di Mario. Io e l'attore abbiamo discusso molto su come trovare la soluzione di tutto questo: io addirittura avrei dato voce solo al postino, laddove Mario sentiva forte l'esigenza di sciorinare numeri, cifre, notizie - che sono appunto notizie e cifre pazzesche, inimmaginabili: di morti, di bassezze politiche... insomma, non potevano essere tralasciate. A un certo punto abbiamo deciso che ci fosse una voce unica, quella

del postino, la cui narrazione è quella portante dello spettacolo. Ma poi ogni tanto questa voce si interrompe per far uscire la voce di Mario: l'attore esce dalla maschera, dalla voce del postino, per dare in prima persona questi dati, queste notizie, proprio perché queste notizie servono a far sì che quella storia non sia una storia qualunque ma abbia la forza della verità: e a far sì che quella vicenda individuale sia ancorata a una vicenda più generale, a una vicenda storica dove contano i dati di realtà, dove conta la verità. Naturalmente dietro tutto questo, dietro questo spettacolo come dietro lo spettacolo di Paolini o a quelli di Celestini c'è il grande modello brechtiano: posso dirlo adesso, ma non è che noi ci fossimo imposti di stare dentro il modello brechtiano. Forse non ne eravamo così consapevoli, intendo. Quando dici brechtiano avverti che la gente si volta dall'altra parte, associa a Brecht sempre un po' l'idea di pesantezza, di zavorra.

Però il modello brechtiano è quello del grande teatro epico, che rappresenta la possibilità per l'attore di non stare dentro la rappresentazione, di non aderire a un personaggio, di non aderire totalmente a un personaggio, ma di restarne fuori per poterlo giudicare,

In questo modo raffredda la rappresentazione, e per certi versi chiama in causa il pubblico, lo spinge a sua volta a riflettere su quel personaggio, o su quello che sta vedendo. Ha detto Celestini in un'intervista che non c'è narratore senza narratario: il ruolo del pubblico è fondamentale perché il pubblico deve essere chiamato in causa, il pubblico deve essere tirato dentro la storia, per far sì che lo spettacolo non sia un dispositivo inerte ma stia in dialogo con le persone, con il pubblico.

Vi faccio vedere se ne ho la possibilità un paio di cose: Mario ha un suo sito personale dove ha raccolto anche le interviste che ha fatto e pezzi dello spettacolo. Vado così direttamente al sito. Le interviste Mario poi le ha raccolte in un paio di documentari.

Segue proiezione di spezzoni di interviste, tra cui da ultimo il postino.

Come abbiamo realizzato drammaturgicamente quello che vi raccontavo prima, ovvero l'incastro tra la voce di Mario e quella del postino? Naturalmente la voce di Mario non poteva irrompere ex-abrupto nella narrazione del postino. Mario allora si presenta sulla scena come Mario, raccontando di quando da bambino aveva fatto un viaggio verso il Nord insieme a suo padre, incontrando gli emigranti che a loro volta stavano andando al Nord. Questo episodio dà la possibilità di agganciarsi al racconto del postino: cioè, nella finzione, Mario sente l'esigenza di scoprire qualcosa di più dell'emigrazione, di queste persone che incontrava sul treno. Torna in Puglia e incontra degli esaminatori; insieme a loro incontra anche il postino. Quindi la prima voce che parla è quella di Mario; c'è una seconda voce che è quella del postino; il postino ogni tanto si interrompe per dare voce nuovamente a Mario che ci dà delle notizie, dei dati sull'emigrazione italiana in Belgio.

Uno degli elementi fondamentali, caratteristici del teatro di narrazione e che chi è sulla scena diventa immediatamente testimone di quello che racconta, diventa depositario della verità: Mario diventa nello spettacolo il depositario delle storie che racconta e in quanto tale non può mentire. Il pubblico cioè crede a Mario.

Questo è a tal punto vero che mi permetto di raccontarvi un aneddoto. Il secondo spettacolo del dittico, *La turnata*, ha per protagonista un bambino, che torna con la propria famiglia in Salento, in un viaggio epico e mitico insieme. Capitava, durante le prime repliche, che io seguissi Mario in tournée, salendo poi sul palco per prendere gli applausi. Ecco, una volta è capitato che qualcuno mi abbia scambiato per il bambino (cresciuto nel frattempo) dello spettacolo. Cioè, l'idea che il narratore stia raccontando dati di realtà è talmente forte che quasi non si contempla l'idea della creazione drammaturgica.

Naturalmente tutto questo rende lo stesso lavoro drammaturgico molto delicato. Devi essere ben consapevole di quello che vuoi raccontare e lo devi fare con estrema onestà, senza possibilmente alterare i dati di fatto, le verità storiche. La voce "straniata" diventa uno strumento espressivo per risolvere su un piano poetico la verità dei fatti. Ed è quello che abbiamo provato a fare con *Italiani Cincali*.