

## CÉSAR BRIE



### LO SPAZIO MAGICO CHE ARRIVA DALLE ANDE di Sara Chiappori

È un teatrante di frontiera, César Brie. Nella sua storia ci sono le distese sconfinite della Patagonia dove passa parte dell'infanzia. Il tumulto della Buenos Aires dove nasce nel 1956 e dove studia da ragazzo. I centri sociali di Milano, dove arriva da esiliato a metà degli anni Settanta mentre il suo Paese è in mano alla dittatura militare. La luce bianca della Danimarca, dove si trasferisce per lavorare con l'Odin Teatret di Eugenio Barba. Le altitudini boliviane di Yotala, vicino a Sucre, dove ha fondato il Teatro de los Andes e dove vive dal 1991, in un'azienda agricola trasformata in comunità artistica.

O meglio, "convivenza artistica", come precisa nel corso di una calda conversazione telefonica incastrata tra i fusi orari e un albero caduto sui cavi elettrici che li ha tenuti isolati per un paio di giorni, "È una scelta prima di tutto di austerità, di autoriduzione delle ambizioni economiche. Ci sostentiamo con il nostro lavoro, grazie al pubblico che viene a vedere i nostri spettacoli e non riceviamo un soldo di sovvenzione pubblica. Ma ora con la vittoria di Morales le cose cambieranno". Un indio presidente della Bolivia non poteva che fare la felicità di Brie. "Sono entusiasta. La gente ha detto basta al modello neoliberale, alla corruzione, all'incapacità di chi guidava questo paese da decenni. Per Morales c'è stato quasi un plebiscito, in lui si riflette il senso della nostra lotta contro il razzismo e lo sfruttamento, a dimostrazione che la Bolivia è un paese economicamente povero, ma politicamente avanzato. Certo, ora la situazione è molto delicata, c'è pericolo di colpi di stato, restaurazioni violente. È una scommessa immensa, ma noi ci crediamo con quello che Gramsci chiamava l'ottimismo della volontà".

Apolide e ribelle, antagonista e testardo, esiliato per necessità e vocazione, a suo agio tra i minatori di Potosi come tra gli intellettuali dei festival europei, nei villaggi della Cordillera come nei teatri tutto velluto delle capitali occidentali, nei centri sociali di periferia come nelle università, i limpidi occhi saettanti e i lunghi capelli ora striati di grigio, Brie rischia di essere considerato un maestro, lui che ha sempre boicottato il dogmatismo pedagogico. "Quando ti vengono i capelli bianchi cominciano a chiamarti maestro. Ma i maestri vanno traditi, altrimenti si cade nel manierismo, nell'imitazione. Io amo i teatri diversi dal mio".

Nella vita di Brie il teatro c'è da praticamente sempre. Un amore che gli viene dal padre, libraio e sindacalista.

Le prime esperienze le fa con i gruppi politici di Buenos Aires, dove conosce Renzo Casali della Comuna Baires, che raggiungerà a Milano nel 1974 quando decide di lasciare l'Argentina della dittatura. Nel centro sociale occupato del quartiere Isola fonda un gruppo, il collettivo Tupac Amaru, conosce e lavora con Danio Manfredini, si getta senza rete nella stagione del teatro politico che invade le piazze. Fa mille mestieri, ripara caldaie, scarica camion ai mercati generali, ma soprattutto mette in scena uno spettacolo, "A rincorrere il sole", la cui eco sale ben oltre i circuiti dell'underground. Un monologo di furibonda sincerità che commuove e fa parlare parecchio di quell'esule argentino che costringe il pubblico a un teatro necessario come un rituale.

Da quel momento la strada è segnata. Segue Grotowski alla Biennale Teatro e conosce l'Odin di Barba, con cui avrà un rapporto lungo, fertile e tormentato: "Gli devo moltissimo. Pur portando in grembo tutto quel che mi ha insegnato, a un certo punto ho dovuto allontanarmi".

**Grande sodalizio.** L'incontro folgorante è con Iben Nagel Rasmussen, storica attrice dell'Odin, che diventerà anche sua moglie, "la mia vera maestra, oltre a una tecnica straordinaria, mi ha insegnato l'etica dell'attore". Insieme fanno parecchi spettacoli, tra cui il memorabile "Matrimonio con Dio" (1982), ispirato a Nijinskij, con la regia di Barba. Negli stessi anni, Brie è anche uno straziante, bellissimo Artaud in un altro spettacolo dell'Odin, "Talabot" (1988) La lezione e il rapporto con Iben formano definitivamente l'anima

teatrale di Brie, che decide di proseguire da solo. La sua idea di scena si sviluppa come trama di segni, figure, colori e musiche. Farina, pane e riso, petali di fiori e paglia, strumenti, marionette e maschere, preti attori e guerrieri. Simboli, corpi e gesti sempre più puliti e precisi a disegnare uno spazio magico che Brie vuole *sencillo* e non *simple*, "una differenza che la lingua italiana non prevede. *Sencillo* è qualcosa di chiaro, trasparente ma profondo, capace di arrivare a tutti. Non capisco chi disprezza il proprio pubblico, rivolgendosi solo a pochi eletti. È la malattia del teatro del primo mondo, che considera i suoi spettatori massa e non testimoni. Io preferisco farmi capire, provare a lasciare qualcosa a ognuno, anche se a diversi livelli".

Chi ha visto i suoi spettacoli degli anni post Odin, uno su tutti "*Il mare in tasca*" (1989) che, insieme al successivo "*Solo gli ingenui muoiono d'amore*" (1993), chiude una sorta di trilogia autobiografica iniziata con "*A rincorrere il sole*", se li ricorda, anche se non li ha amati o li ha snobisticamente tacciati di *naïveté*. Se c'è una cosa che non si può rimproverare a Brie è la mancanza di disciplina. O di coraggio. Come quello che lo spinge nel 1991 a tornare in America Latina. Non nel suo paese, troppo europeizzato, ma nel cuore della cultura india, in Bolivia. Qui, con Naira Gonzales, fonda il Teatro de Los Andes, tra le mille difficoltà di un paese poverissimo e segregato, dove la scommessa ha il sapore dell'utopia. Ora, dopo quindici anni ostinati di teatro e resistenza, quella vecchia azienda agricola di Yotala con suoi tre ettari di terra è diventata una struttura efficiente: un corpo centrale, diversi nuclei abitativi, sale di lavoro, dotazioni tecniche, biblioteca, laboratori (ci fanno pure una rivista di teatro, "*El tonto del pueblo*"), dove vivono dodici persone, tra adulti e bambini, comprese le due figlie di Brie, di uno e tre anni, avute dall'attrice italiana Mia Fabbri, che l'ha seguito in Bolivia. Senza contare le decine di ospiti, amici, compagni, in arrivo da ovunque per fare tappa in questo angolo di mondo da dove si riesce a guardare molto lontano.

Gli anni teatrali boliviani di César Brie significano soprattutto quattro spettacoli, nati da una ricerca antropologica di segno demartiniano praticata attraverso la convivenza con la popolazione india, la sua cultura, la tradizione orale, la mitologia, le lingue quechua e aymara: un grottesco "*Colón*" tratto dal *Colombo a fumetti* di Altan, nato come provocatoria anticelebrazione dei Cinquecento anni della scoperta dell'America (1992), un radicale "*Ubu in Bolivia*" (1994), ma soprattutto un "*Iliade*" corale e potente, dove la guerra di Troia si fa metafora dei conflitti della contemporaneità in una danza di maschere andine. Un autentico "kolossal" del teatro di ricerca con trenta attori in scena per un epico affresco meticcio di *pietas* e violenza (2000). Per non parlare di "*I sandali del tempo*" (1995), esplorazione magica e struggente dei riti funebri e del mito andino della morte che non dimentica la miseria e l'aristocrazia proletaria dei minatori boliviani.

César e il suo gruppo internazionale, fedeli alla loro anima nomade, sono viaggiatori instancabili. Anche per realistiche ragioni economiche, "un mese di tournée in Europa ci dà da vivere per sei mesi in Bolivia", chiarisce pragmatico Brie. In questi giorni sono in Italia per un lungo giro che comincia a Modena con due spettacoli recenti, "*Fragile*" e "*Otra vez Marcelo*". E se il primo gioca con delicatezza sul confine tra infanzia ed età adulta con i suoi riti di passaggio, il secondo, che Brie interpreta con la compagna Mia Fabbri e a cui tiene moltissimo, è un omaggio a Marcelo Quiroga Santa Cruz, intellettuale e militante boliviano ucciso dopo il colpo di stato del 1980. "L'Italia è la mia seconda patria, è stata casa mia per sette anni, quando non potevo varcare la frontiera perché non avevo i documenti. Sono sempre felice di tornarci, alcuni degli amici più cari sono italiani".

A cinquant'anni César Brie è più pacato, ma resta uno spirito inquieto. Uno che ha più dubbi che certezze, e che dopo trent'anni di teatro ha ancora orrore dei compromessi e dei cliché. Intanto, dopo la tournée italiana, si torna in Bolivia dove c'è parecchio da fare. Per esempio, pensare allo spettacolo con cui, molto probabilmente, il Teatro de los Andes in agosto inaugurerà l'insediamento dell'Assemblea Costituente della nuova Bolivia di Evo Morales.

## INTERVISTA A CÉSAR BRIE

Realizzata da Paola Bologna e dai ragazzi del CSOA Gabrio

**Forse è impossibile non amare coloro che, spinti da una profonda onestà verso se stessi e da una imprescindibile vocazione, vivono preservando e coltivando i loro entusiasmi. Vediamo in loro quello che in noi è in nuce, percepiamo l'intensità dei loro desideri - che altro non sono se non lontananze da una stella - e la forza che hanno tratto dalla rinuncia ad ogni altro bisogno. César Brie è certamente una di queste persone.**

**È la vostra biografia personale e collettiva, legata alla tormentata storia della Bolivia e dell'Argentina, a darvi una consistenza poetica e artistica differente? È facile, trattando tematiche sociali, cadere nelle trappole del pietismo, o del vuoto comizio...**

No. Credo che si possa raccontare qualcosa anche se non la si è vissuta. La sensibilità degli artisti segue molti canali, alcuni sono biografici, mentali, o riguardano studi fatti o sono legati ad una sensibilità personale verso qualcosa. In realtà ogni spettacolo non ha senso solo per quello che racconta, ciò che è importante è il come. Per raccontare una storia e basta, bisognerebbe ricorrere a mezzi massivi. Su *Otra vez Marcelo* abbiamo realizzato un dvd che doveva andare in onda sul canale governativo il giorno prima delle elezioni,

ma mezz'ora prima ordini dal Palazzo del Governo lo hanno bloccato: finché è teatro, lo sopportano. Quando è TV no, perché raggiunge molta più gente. **Il senso è cercare di fare poesia, non limitarsi alla denuncia, al bisogno, ma andare oltre. Noi viviamo perché abbiamo bisogno di questa poesia**, di questa creazione, di questo interrogarci attraverso il bello per capire di più chi siamo, dove andiamo. Io non cerco di denunciare, ma di creare un'opera d'arte. Un'opera d'arte non informa soltanto, ma deve sconvolgere i sentimenti, toccare l'io delle persone.

**In una tua intervista hai dichiarato che non essere attenti al sociale è essere complici di qualcosa e il tuo lavoro coniuga strettamente lavoro artistico e denuncia sociale. Partendo da questa considerazione, secondo te cosa dovrebbe fare un regista europeo, cosa non può permettersi di non affrontare, e come può evitare la retorica?**

Cosa dovrebbe fare il regista europeo, dovrebbe essere chiesto al regista europeo. Io non lo sono. Non bisogna essere ciechi di fronte al mondo in cui si vive, e ci sono differenti modi di farlo. Ci sono artisti che hanno una coscienza politica e lo sanno, ci sono artisti che hanno una coscienza politica e non lo sanno. L'importante però è che ce l'abbiano. Ci sono anche artisti estranei a questo tipo di sensibilità. A me non interessano, ma forse sono necessari: certe ricerche formali le hanno portate avanti loro, per cui... **Nell'arte tutte le stelle brillano, tutte dicono qualcosa, ma alcune ci guidano.** Io sono un po' contro questo manicheismo per cui il teatro deve essere fatto in un certo modo: io mi alimento anche di ricerche apparentemente sterili. Bisogna stare molto attenti: il mondo dell'arte tende a dividere le persone in categorie. Se sei o no d'avanguardia, piuttosto che impegnato, ma ci sono artisti che pur non esponendo una tesi sono immensamente politici. Kantor ad esempio..

**Teatro povero, centrato sull'attore: è una scelta determinata anche dalle difficoltà oggettive in cui versa il teatro in paesi come la Bolivia e l'Argentina?**

Per noi L'Iliade era una megaproduzione, è lo spettacolo più ricco che abbiamo fatto, eppure eravamo nove attori, un tecnico e un amministratore: la quarta parte di una qualsiasi compagnia del Teatro Stabile. **Noi dobbiamo rimanere piccoli e poveri perché solo così possiamo rimanere liberi di fare e di dire ciò che vogliamo. La povertà non è un problema a teatro, è necessaria.** Il teatro è essenzialmente un incontro tra attori e spettatori, per cui devi sviluppare le capacità dell'attore, le sue potenzialità vocali e fisiche, lo devi fare per supplire la mancanza di risorse economiche con l'immaginazione. Deve essere un vantaggio questa povertà, non una costrizione. Tutti i miei attori cantano, ballano, suonano, sono dei tecnici. Se vuoi ragionare economicamente pagando uno stipendio hai più prestazioni, ma la nostra idea è diversa. E' quella di un gruppo, un insieme di persone che vanno per una parte della loro vita verso qualcosa che è più grande dei singoli.

**Anche economicamente siete organizzati come comunità?**

Noi non siamo una comunità. Noi abbiamo una specie di convivenza. Il teatro stesso ti porta. Noi rispettiamo molto l'intimità delle persone, ormai abbiamo dei nuclei familiari che vivono separatamente. **Non siamo una comunità, però abbiamo uno spirito comunitario nel lavoro, e condividiamo molte cose.** Questa scelta ha vantaggi e difetti: ti vedi troppo, a volte un piccolo problema sorto in una stanza privata può rovinarti una giornata di lavoro, e questo non è giusto, per cui cerchiamo di darci delle regole. C'è sempre gente che ci visita, giovani che vengono da tutto il mondo, con cui confrontarti. Siamo curiosi: ogni persona che arriva la metto in sala e le dico: "Mostrami cosa fai". **Spesso vengono per imparare, ma siamo noi che impariamo qualcosa.** A me sembra un modo molto bello, di vivere, semplice, divertente, anche se io non sono uno molto comunicativo: preferisco prendermi pane e formaggio e mettermi a leggere un libro che mangiare in gruppo parlando di nulla.

**Il ruolo del tuo pubblico: quali sentimenti vorresti che si portasse a casa dopo aver visto un tuo spettacolo?**

**Ogni artista di teatro vuole che il suo pubblico venga toccato, cambiato, inquietato dal suo spettacolo, ma anche divertito.** Le donne si conquistano facendole ridere, non piangere. Vorrei che gli spettatori ritornassero a vedere altri lavori. Questo ci succede in Bolivia: all'inizio ho fatto due commedie, perché si trattava di dover costruire un pubblico dalla base. Dovevo farli ridere per conquistarli. Solo successivamente li ho schiantati diverse volte con cose più complesse, anche se io considero **il grottesco la cifra del mio lavoro.** Il grottesco è questa giusta posizione del comico e del tragico senza soluzione di continuità dove il pubblico passa da una forte emozione ad una risata. Questo è un linguaggio che cerco di sviluppare. Per me il pubblico è fondamentale, non perché voglio piacere, ma perché io faccio teatro per qualcuno. Qui avete una malattia. Siete ricchi, avete soldi...

**Siamo privilegiati nelle risorse, ma il resto devi andartelo a cercare...**

Qui gli artisti non hanno mai tempo. Devi concludere gli spettacoli in due mesi, tre mesi. Gli Stabili montano in 5 settimane. Come puoi approfondire in così poco tempo? Resti nella superficie. **Tutta questa ricchezza materiale si scontra poi con la miseria del tempo.** Noi la ricchezza materiale non l'abbiamo, ma a Marcelo ho lavorato otto mesi. La prima dovevamo farla ad ottobre, poi ho capito che era pronto ad agosto, due mesi prima. Il tempo è fondamentale, perché fai decantare le cose...

**In Italia quando ti chiedono che lavoro fai e rispondi 'Teatro' ti ripetonono la domanda: 'Sì, ma di lavoro, cosa fai?' E' una cosa che riconosci?**

Succede la stessa cosa, in Bolivia noi siamo il primo gruppo professionistico. Siamo professionisti perché viviamo il nostro lavoro e perché professiamo una motivazione. Là non ci sono soldi per la cultura.

**Come hai cominciato a fare teatro? E' lui che ha trovato te o sei tu che hai trovato lui?**

I miei genitori facevano teatro amatoriale, impegnato. I miei fratelli andavano in scena e io no, ero timido, ma io ora sono l'unico a fare teatro. Ho scelto a 17 anni di percorrere questa strada, forse anche perché non ero capace, mi è servito da stimolo. Ho fatto tanto brutto teatro, il primo spettacolo bello per me l'ho fatto 7 anni dopo. Lì sono riuscito a dare la verità di me, e da allora la sincerità è alla base del mio lavoro. Intendo **essere sinceri come artista, come attore rispetto al mondo che c'è. Non voglio piacere agli altri, ma togliermi di dosso le cose che mi urge dire di fronte ad un testimone che deve essere scosso, coinvolto e distrutto quanto me di fronte a questa esperienza.**

**L'esperienza che hai avuto a Milano lavorando all'interno dei Centri Sociali e formando il collettivo teatrale Tupakamaru, com'è rivista a molti anni di distanza?**

E' stato determinante per me. L'isola era il primo centro sociale di Milano e io ero diventato un po' il capo della parte culturale del centro. Mi ha formato umanamente, politicamente e penso anche artisticamente. Io ero nella merda: non avevo lavoro, ero in esilio, avevo vent'anni. Facevo la fame, sono anche stato ospedalizzato due volte per l'anemia. **Non era facile, però non me ne fregava niente, perché li creavo, indagavo.** Ovviamente pagavo da me la mia mancanza di saggezza, perché facevo spettacoli brutti e non veniva un cane a vedermi. Lo vendevo alle biblioteche dell'hinterland che sono le uniche che hanno qualche soldino per dei disperati come eravamo, non sapevo far niente ma insegnavo moltissimo, cosa che è molto comune. Però tutto ciò mi ha formato: eticamente, socialmente e penso che mi abbia formato anche artisticamente. Poi sono andato a cercare le cose che non conoscevo là dove potevo imparare. E poi è stato un po' tornare e trovare i mezzi per partire di nuovo: quando sono potuto tornare in America Latina, sono andato a scegliermi il paese in cui mi sembrava più disperato tutto, quindi dovevo dare le risposte più giuste, più vere e autentiche, altrimenti non sarei sopravvissuto. **La Bolivia è debitrice dell'esperienza nei centri sociali.** Erano anni durissimi, ma così belli... a me Milano mi sembrava una festa, avevo tutta la fame spirituale, oltre che fisica.

**Ci vuoi usare come megafono per dire qualcosa?**

No, c'è già il teatro, ma se questa intervista va anche a dei giovani voglio dire soltanto una cosa: **non rinunciate mai a sognare e a realizzare i sogni. Il resto sono cavolate.** Non sono i bisogni, sono i sogni.

**Negli ultimi anni il Movimento dei Movimenti si è interrogato sull'agire comunicativo e molto si è parlato anche della maschera del teatro come strumento efficace. Hai colto qualche trasformazione nel modo di fare politica dei movimenti autonomi e auto-organizzati che sia in qualche modo debitrice al teatro?**

Non aderisco a questi grandi meeting anche per problemi economici; sono parte di questo movimento, di questa resistenza lavorando nel mio piccolo. Per fortuna non c'è più il marchio ideologico che c'era ai nostri tempi., non ci sono più questi dogmatismi che cercavano di vedere il mondo solo da un lato. Non ci sono più questi vescovi rossi (leggi marxisti) che si appropriano delle nostre idee: questo per me è molto importante. Io credo molto di più nei movimenti che non nei partiti.

**Avete un nuovo presidente in Bolivia, Evo Morales, da noi visto come un innovatore. Come si vive questo cambio di governo?**

Io ho lottato perché Evo fosse eletto, ho fatto campagna contro i suoi nemici. Avevano un manifesto con su scritto PODEMUS (possiamo) che affiggevano ovunque, avendo i soldi per pagare. Io andavo di notte con la vernice bianca e facevo due trattini trasformando la scritta in ROBEMUS (rubiamo). La loro propaganda gli si è ritorta contro. Evo sbaglia a dare troppa corda a Chavez. È la democrazia che vuole lui, le idee sue e di un movimento sociale immenso che vuole: la reversione dei latifondi in terre da distribuire agli indigeni, la nazionalizzazione degli idrocarburi per l'industrializzazione del paese, una costituzione che includa le etnie nella concezione dello stato e che possa riscrivere la parte liberale della Bolivia. **Sino ad ora in quattro mesi ha fatto più di vent'anni di democrazia.** La scommessa è quella di rispettare dei diritti fondamentali: d'opinione, di aggregazione politica, allo spostamento, alla salute, al lavoro, alla casa, all'alimentazione.

