

Real Maravilloso e realismo magico nel teatro latino-americano

di Viviana Fortunato

In America latina la mancanza di una tradizione consolidata come quella occidentale e come quella orientale ha dato vita, in campo artistico, a un particolare tipo di approccio che ha trovato il suo fondamento nella sola tradizione occidentale. Nonostante in quest'area geografica il formarsi di tale tradizione non sia stato vissuto in prima persona dagli stessi artisti, con il passare del tempo si è venuto a creare un normale distanziamento che si rivolge al di fuori, e che allo stesso tempo cerca di appropriarsi di ciò che sta fuori. Questo distanziamento ha portato all'idealizzazione della storia dell'arte, e al conseguente crearsi di un'immagine molto particolare di essa attraverso l'utilizzo delle fonti dirette, così come di quelle indirette, della storia, delle opere d'arte e della letteratura. Questo immaginario risulta essere per alcuni aspetti congeniale alla cultura antica dei paesi dell'America latina; una cultura che possiamo definire, riferendoci al suo passato, "sofisticata", e che attualmente è ormai dimenticata e considerata come un retaggio lontano ed estraneo. È così che è nato e che si è sviluppato un modo del tutto nuovo di intendere la creazione artistica, caratterizzato proprio dall'idealizzazione della cultura occidentale, ma anche da una cultura propria, sebbene quest'ultima sia ormai quasi del tutto dimenticata.

Per quanto riguarda l'ambito teatrale, possiamo affermare che già nell'Ottocento in molti paesi dell'America latina erano stati costruiti alcuni teatri all'italiana che accoglievano le *tournées* europee dei melodrammi. A quel tempo non rimaneva più alcuna traccia delle manifestazioni teatrali provenienti dall'antichità, che erano già state fatte scomparire verso la metà del Quattrocento. La conquista di quelle terre da parte degli uomini dell'Occidente, i "barbari", aveva infatti elimina-

to la tradizione in ciascuno dei suoi aspetti. È noto che, poco tempo dopo questa fase, il popolo dell'America latina si occidentalizzò pian piano, dimenticando totalmente le proprie radici.

Il sistema culturale dell'America latina è pervaso dagli elementi della sorpresa e della meraviglia. Tutto viene visto da una prospettiva quasi irrealistica e, possiamo dire, "fantastica", quasi magica, forse per imbellire il brutto di un quotidiano che è di per sé troppo reale. La percezione del meraviglioso è influenzata dal particolare scenario naturale che appartiene alla geografia dell'America latina. Colui che si ritrova a osservare questi luoghi rimane costantemente sorpreso dalla bellezza del loro paesaggio naturale, e in un momento qualunque può sorgere un sentimento di meraviglia nei confronti di visioni inaspettate. Questo, per l'arte, ha costituito una vera e propria "fortuna", e ha aiutato a definire così quella categoria indicata con l'espressione di "*Real Maravilloso*" che è caratteristico, ma che è anche caratterizzante, nella creazione e nella fruizione del pensiero latino-americano sull'arte.

Le poche risorse di cui godono coloro che in America latina si dedicano all'arte hanno portato allo sviluppo di una modalità che può essere definita, in parole semplici, come quella "dell'arrangiarsi". Alla costrizione di elaborare un teatro povero per mancanza di denaro, si affianca infatti quella relativa all'attenzione che viene data al ruolo dell'attore. Questo è dovuto non solo all'influsso europeo che va da Konstantin Stanislavskij a Jerzy Grotowski, e che può essere usato come giustificazione *a posteriori*; in realtà ciò accade proprio perché in tale ambito artistico non è mai stata trovata un'altra valida alternativa. Se il teatro per poter esistere ha bisogno di qualcuno che agisca sulla scena e di qualcuno che fruisca l'azione drammatica, possiamo affermare che il teatro latino-americano soddisfa questo bisogno come imprescindibile.

In America latina, e non solo, esiste ancora all'interno del teatro il concetto di "sacralità". Riteniamo che tale concetto rimandi a quello di

“sacro” che Brook intese come del tutto scomparso in Europa, e che, dunque, cercò in un altro continente: l’Africa. Occorre constatare come molti dei giovani latino-americani che si dedicano all’arte vivano in un oblio romantico: innamorati, appassionati, oltre la loro stessa ragione del “fare” artistico. Probabilmente questo è uno dei motivi che fa sì che nell’arte, nella letteratura, e quindi nel teatro, si crei lo spazio per quella categoria del “*Real Maravilloso*” che porta ognuno ad avere il suo personale *Macondo*¹.

Questa categoria del “*Real Maravilloso*” è presente nella quotidianità, e fa sì che coloro che in quel preciso contesto culturale fruiscono di uno spettacolo, sia esso naturale oppure artistico, si meravigliano a causa di una capacità di stupore fortemente accentuata, data dalla forte impressione per tutto quello che viene visto. È opportuno ora chiarire i concetti che scegliamo di prendere in considerazione e che vogliamo analizzare per definire quello che a nostro giudizio risiede alla base del teatro latino-americano, ossia il “*Realismo Magico*” e il cosiddetto “*Real Maravilloso*”. Questi due concetti convivono, fin dalla loro comparsa, in un costante dibattito condotto da critici e da letterari ispano-americani. Il “*Realismo Magico*” è un genere di finzione che si sviluppa principalmente fra gli scrittori spagnoli e ispano-americani nel Novecento, e si caratterizza per la rappresentazione della realtà narrativa con l’utilizzo di elementi fantastici e favolosi, che possiamo anche indicare come “inverosimili”. Il “*Real Maravilloso*” è, invece, una corrente che si basa sul presupposto del porre in risalto elementi straordinari della cultura latino-americana. Esso ha radici indigene, oltre che africane, che presentano i caratteri di una quotidianità dove il naturale diviene magico, inverosimile, e perfino soprannaturale.

Questo concetto è stato sviluppato da Alejo Carpentier nel prologo all’opera intitolata *El reino de este mundo*, composta nel 1949, come

¹ G.G. Marquez, *Cien años de soledad*, 1967, Editorial Sudamericana, Buenos Aires. Con il toponimo “Macondo” si fa riferimento al luogo dove è ambientata la novella.

una forma di fede nell'elemento del "meraviglioso" nel contesto culturale latino-americano. Esso si basa su due postulati: il primo, che individua nella realtà culturale latino-americana privilegi estetici straordinari che non sono presenti nella realtà europea; il secondo, che prevede che per addentrarsi nella categoria del "*Real Maravilloso*" latino-americano lo scrittore debba credere nella propria esistenza proprio perchè le sensazioni del "meraviglioso" presuppongono una determinata fede in essa. Questa fede comprende due aspetti: una qualità estetica straordinaria che è tipica della realtà latino-americana, e la capacità degli scrittori – appartenenti a tale corrente letteraria – di percepire questa qualità e di trasformarla in letteratura². Nel prologo all'opera del *Reino de este Mundo* Carpentier descrive le sue percezioni durante una visita ad Haiti nel 1943. Ricordiamo che in questo luogo Henri Christophe³ aveva creato un regno del tutto "*Real Maravilloso*" nel periodo compreso tra il 1811 e il 1820:

Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años. Lo maravilloso, buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo. Lo maravilloso,

² Cfr. E. Lukavská, *Lo Real Maravilloso o el realismo magico?*, tr. it. mia, Sbornik Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity, Studia Minora Facultatis Philosophicae, Universitatis Brunensis L 12, 1991 (ERB XXI), p. 69.

³ Henri Christophe (Haiti 1767-Puerto Principe 1820) fu uno schiavo liberato che partecipò alla lotta per l'indipendenza haitiana e che si autoproclamò re – con il nome di *Enrique I de Haiti* – della metà settentrionale del paese che denominò, appunto, Regno di Haiti, dal 1811 al 1820. Durante il regno si fece costruire sei castelli, otto palazzi e la fortezza di Laferrière. Il re fu molto impopolare in patria e continuamente in contrasto con l'altra parte del paese. Durante le rivolte popolari del 1820, timoroso da un colpo di stato, si suicidò con una pallottola d'oro. Suo figlio il *Delfin Victor Enrique* in seguito fu ucciso dai rivoltosi, dando così fine alla dinastia. La sua vedova Maria Luisa e le sue due figlie femmine si rifugiarono in esilio a Pisa dove sono sepolte.

pobrememente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria.⁴

Carpentier, con una forte e ironica critica ai surrealisti e ai realisti, continua nel prologo avvertendo che la letteratura del realismo magico è ben diversa da questa corrente. I surrealisti sono criticati così: «De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento – como lo hicieron los surrealistas durante tantos años – nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica "arreglada", ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta»⁵. L'autore aggiunge che non per questo motivo si deve dare ragione ai realisti. Le implicazioni del termine "realismo" con l'ambito della politica non fanno altro che "sostituire i trucchi del prestigiatore con i luoghi comuni dei letterati arruolati"⁶. Tutti questi artisti, così preoccupati nelle loro società e nelle loro sette letterarie, per Carpentier non sono capaci di concepire un misticismo valido, né di abbandonare gli abiti meschini per giocare l'anima sulla carta da gioco della fede⁷. Per lui questo è risultato evidente proprio durante il suo viaggio a Haiti:

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso[...]Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías [...]Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la antología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que

⁴ A. Carpentier, *El Reino de este Mundo*, El libro de Bolsillo, Biblioteca de autor, Alianza Editorial, S.A, Madrid, 2007, pp. 7-10.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ «Sustituir los trucos del prestidigitador por los lugares comunes del literato "enrolado" o el escatológico regodeo de ciertos existencialistas», *ibid.*

⁷ Cfr., *ibid.*

propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. [...]todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?⁸

Per Carpentier tutta l'America latina, tutta la sua storia, e di conseguenza tutta la sua arte è caratterizzata dagli elementi *Real Maravilloso*. Il processo di colonizzazione che ebbe inizio nel sedicesimo secolo fece diventare l'America latina uno scenario sorprendente di incroci di razze, di incroci etnici e anche culturali. Per questa ragione la volontà di legittimare e, allo stesso tempo, di fare risaltare il proprio carattere autoctono da parte della classe dirigente latino-americana si è convertita per contrasto in una crisi d'identità. La nozione di *Real Maravilloso*, definita da Carpentier nel prologo dell'opera *El Reino de este mundo* fa parte di questo arsenale di metafore con la quale gli intellettuali del continente latino-americano hanno cercato di evocare il loro smarrimento per la propria natura ibrida, ossia il trauma riferito alle loro origini coloniali⁹. Il “meraviglioso”, quindi, è alla base della storiografia latino-americana, ed è anche parte intrinseca del suo essere.

Per Carpentier esiste una connessione molto forte fra le origini indigene quasi mitiche del popolo latino-americano e la realtà storica; tale connessione si evidenzia sia nella quotidianità della cultura latino-americana, sia nella sua letteratura. Per noi, però, questa connessione è anche evidente nelle sue forme artistiche: dimostrazione di ciò sono artisti come Wilfredo Lam, che già Carpentier inseriva in questa cerchia. Nel suo dipinto intitolato *La Jungla*, Lam raffigura questi esseri un po' diabolici, un po' faunistici, che possiamo quindi definire come reali e come fantastici, quindi “reali” ma anche “meravigliosi”. Lo stes-

⁸ Ivi, p. 12.

⁹ Cfr. A. Fornet, *El Reino revisitado*, in *Alejo Carpentier, ante la critica*, tr.it. mia. Monte Avila Editores Latinoamericana, Venezuela 2005.

so Jesùs Rafael Soto, nelle sue sculture, rappresenta questo *Real Maravilloso* latino-americano nella composizione di palle giganti in installazioni piene di fili ciondolanti, di forme ben definite, ma che con il brusio del vento perdono questa forma e diventano sculture che possono essere toccate.

Un altro esempio di letteratura intrisa di elementi “magici” si trova nell’opera di Gabriel García Marquez, e in modo particolare in *Cien años de soledad*¹⁰. Fin dalle prime pagine sono presenti le caratteristiche tipiche della letteratura del *Real Maravilloso* – anche se, nel suo caso, molti autori definiscono queste come tipiche del *Realismo Mágico* – ossia nella descrizione della città di Macondo, e poi nelle farfalle gialle che rapiscono Remedios la bella, e quindi nella calce dei muri che nutrivano Rebeca. In quest’opera tutto è descritto come meraviglioso, e tutto è raccontato con quell’elemento di sorpresa caratteristico di questo continente. Quindi, come diceva Carpentier riferendosi al regno di Henri Christopher, si tratta di una storia impossibile da collocare in Europa. Allo stesso tempo, come scrive Fornet, questa storia è però inseparabile della storia europea proprio perché la presenza dell’Europa ha costituito in America latina quell’elemento dell’“altro”, ma anche perché il confronto con il viso dell’uomo si rivelava utile a definire le caratteristiche della propria differente personalità¹¹.

Si crea così un’ermeneutica dello spazio latino-americano, evidente per esempio nelle rovine di Cap de Français, che testimoniano l’insolita presenza a Haiti di Paolina Bonaparte. In queste coincidenze Carpentier ebbe una rivelazione, elaborata in *Tientos y diferencias*, dove scrive di avere percepito la possibilità di attuare certe sincronizzazioni al di là del tempo, relazionando il passato con il presente e anche con la possibilità di portare alcuni aspetti della realtà europea in America latina. La nozione di *Real Maravilloso* ha creato un nuovo sistema “estetico” in

¹⁰ G. García Márquez, *op. cit.*

¹¹ A. Fornet, *op. cit.*, p. 189.

America latina, e questa è «la ragione poetica di un mondo dove la magia conserva le sue virtù trasformatrici e dove l'insolito si inserisce nel quotidiano come parte di un processo incessante di contrapposizioni e incroci culturali»¹². In tutta la tesi carpenteriana del *Real Maravilloso* si evidenzia una contrapposizione fra il “meraviglioso” latino-americano e il “meraviglioso” europeo. Per l'autore, il “meraviglioso” è un aspetto che costituisce una buona parte della realtà quotidiana di coloro che vivono in America latina. Questa parte del mondo è, infatti, abitata dalla “fede”, e i suoi abitanti credono ancora nel miracolo. In Europa, invece, i discorsi hanno sostituito i miti e, quindi, il “meraviglioso” è invocato ormai solamente attraverso i trucchi di prestigio o altri espedienti.

Vi è sempre una contrapposizione fra un'America latina mitica e promettente e un'Europa affaticata ed esageratamente razionalista. Il punto nodale di questo confronto sta nella differenza che ogni cultura ha nel momento della percezione dell'elemento del meraviglioso. Secondo la tesi carpenteriana, in America latina il meraviglioso si riscontra in maniera oggettiva nella realtà tramite la fede nel miracolo; in Europa, invece, la meraviglia è il risultato di una inventiva personale dello scrittore e, quindi, possiede un carattere fantasioso e necessariamente soggettivo¹³.

Un altro contributo dell'opera carpenteriana si trova in riferimento al concetto di “barocco”. In questo caso Carpentier non interpreta il barocco solo a partire del movimento storico artistico compreso – a grandi linee – tra il 1660 e il 1750, ma allarga la definizione del termine fino ad arrivare alla sua presenza in America latina. Carpentier scrive «la nostra arte è stata sempre barocca: dalla splendida scultura precolombiana a quella dei codici, fino ai migliori romanzi attuali dell'America latina, passando per le cattedrali e i monasteri coloniali del continen-

¹² Ivi, p. 191.

¹³ Cfr. G. Celorio, *Concierto Barroco, barroco y maravilloso*. In *Alejo Carpentier ante la crítica*, cit., pp. 289-290.

te»¹⁴. Carpentier considera “barocca” perfino l’elemento della naturalità latino-americana. Il concetto di “barocco” per Carpentier è definito attraverso alcune caratteristiche stilistiche proprie del barocco come l’esuberanza, la tensione drammatica o la sensualità. Esso non prende però in considerazione i riferimenti storici così come nemmeno i contenuti ideologici che lo determinano e che lo spiegano, trasformandola nell’arte della contro-conquista, simbolo dell’emancipazione culturale¹⁵. Il barocco, quindi, non è uno stile caratteristico di un’epoca, ma è una costante artistica presente nella cultura latino-americana, che va al di là delle epoche e delle mode. Il suo sorgere ha posto in risalto la sua necessità di trasformare l’arte, e in questo modo si è visto dare vita a interpretazioni multiple dei suoi diversi aspetti, oltre che a un’espansione delle sue dimensioni. Carpentier le elabora fino a arrivare a definire con una forza originale l’espressione del barocco latino-americano. Questo barocco è caratterizzato dagli elementi di trasformazione, di mutamento e di innovazione¹⁶.

Riportando al teatro latino-americano tutte queste caratteristiche stilistiche dell’opera carpenteriana e, più in generale, dell’estetica della letteratura latino-americana, vediamo che essa fonda le sue radici nel “*Real Maravilloso*” e, con esso, nella nozione di “barocco”. Riteniamo, quindi, che in generale in America latina non solo il lavoro per il teatro si basi su questa fede disinteressata, ossia sulla credenza nel miracolo della forma – come diceva Carpentier – ma anche, e più nello specifico, punti la propria attenzione sul risultato di messe in scena pervase dalla poetica del “meraviglioso”. A questo proposito vi sono esempi d’incroci che possiamo definire “culturali”, quali gli spettacoli del teatro Buendia di Cuba: non a caso il nome del gruppo teatrale è lo stesso del-

¹⁴ A. Carpentier, *Problemática da la actual novela latinoamericana*, In *Tientos y diferencias*, tr.it. nostra. Mexico, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 1964, pp. 42-43.

¹⁵ Cfr. G. Celorio, *Concierto Barroco, barroco y maravilloso*. In *Alejo Carpentier ante la crítica*, cit., pp. 292-293.

¹⁶ F. Burgos, *Concierto barroco: escenario del tiempo*. In *Alejo Carpentier ante la crítica*, cit., pp. 159-170.

la famiglia protagonista del romanzo *Cien años de Soledad*. Un altro esempio è quello della Compañia de Teatro Nacional de Cartagena o della Compañia Nacional de Teatro de Mexico o, ancora, quello del Grupo Actoral 80 (da adesso in poi indicato con la sigla GA 80) in Venezuela. Attraverso testi drammaturgici propri della letteratura del *Real Maravilloso*, scenografie e costumi realizzati con materiali semplici ma pieni d'ingegno, o anche attraverso musiche che si ripetono come dei *leitmotiv* infiniti, questi riescono a creare un teatro che può essere definito *Real Maravilloso*. In questi lavori, che a livello stilistico possono essere molto diversi tra loro, c'è però sempre una costante: l'atteggiamento e l'approccio verso il lavoro, che va molto al di là di uno stile o di un bello spettacolo e che riesce in tutti i livelli a rendere degno e rispettabile ciò che è rappresentato.

Farò riferimento a diversi spettacoli, presentati nel Festival Internacional de Teatro de Caracas (da adesso in poi indicato con la sigla FITC) del 2001, per cercare di evidenziare in forma più concreta queste caratteristiche. Il teatro Buendia de Cuba ha presentato lo spettacolo intitolato *Historia de un caba-yo*. Il titolo ci presenta un gioco di parole: anziché *caballo* (cavallo) è stata messa la parola *caba-yo*, dove *yo* sta per "io". Lo spettacolo è la versione di Antonia Fernadez, ed è tratto dal testo *La storia di un cavallo* dello scrittore russo Lev Tolstoj. Questa storia ci presenta una parabola del comportamento umano attraverso la vicenda di un cavallo prima glorioso e adesso ormai vecchio e dimenticato da tutti. L'uomo è solo di fronte alla miseria, alla violenza, all'amore. Tutto lo spettacolo è affrontato attraverso un lavoro di recita collettivo, e quindi di gruppo, che si evidenzia chiaramente nella scena proprio attraverso la fusione degli interpreti. Si presenta davanti a noi un minuzioso lavoro del corpo e della voce; e in particolar modo un lavoro corporale che fa vivere questi cavalli in scena. Lo spettacolo ha come scenografia una stalla di cavalli, il palcoscenico è di colore terra, gli attrezzi sono di legno, vecchi e consumati. All'interno dello spettaco-

lo vi sono danze e musica, e in quest'ultima si nota soprattutto la presenza delle percussioni, che fanno parte della scena. Lo spettacolo risulta essere una riflessione dura e crudele sul senso della vita e della vera felicità.

Per Omar Valiño¹⁷, quando alla fine dello spettacolo il principe si mette di fronte a Cuentabazas, che è il suo *caba-yo*, ossia la sua incarnazione, non sappiamo se il suo riconoscersi in esso conduca lo spettatore a trovarsi dinnanzi alla rivelazione del proprio "io", della sua realtà, del suo teatro, oppure davanti al suo processo storico, vale a dire davanti a quei temi che in altri luoghi provocano *ensa-yo* (saggio) sul teatro¹⁸.

Sempre nel FITC del 2001, dalla Colombia venne presentato *Cronica de una muerte anunciada*, realizzata dalla Compañía Nacional de Teatro di Cartagena, con la regia di Jorgue Alí Triana. In questo caso siamo di fronte all'adattamento del noto testo di Gabriel García Márquez. Quindi fin dall'inizio siamo già proiettati all'interno della categoria del *Realismo Magico*, che rende perfettamente il concetto di *Real Maravilloso* nel teatro. Sicuramente il testo aiuta a fare sorgere questo con facilità, ma in questa sua funzione la messa in scena non è da meno. L'atmosfera è piena di magia e le parole del romanzo diventano carne attraverso il corpo dell'attore. La scenografia è semplice, quasi spoglia, e rappresenta l'arena dei tori, con la sabbia che si alza verso la platea, creando un'atmosfera ancestrale. La prima immagine dello spettacolo è quella di un attore nudo, che interpreta il personaggio di Santiago Nasar. L'immagine crea un forte impatto sullo spettatore, ma

¹⁷ Omar Valiño: (Santa Clara, Cuba 1968) è un critico e teorico teatrale cubano. Negli anni Novanta ha pubblicato una serie di libri che affrontano il tema del teatro e della società nella Cuba contemporanea. Laureato in Teatologia al Instituto Superior de Artes de La Habana nel 1991, ha insegnato in questa università Critica e storia del teatro. Nel 2000 fondò la casa editrice Casa Editorial Tablas-Alarcos, Instituto del Consejo Nacional de las Artes Escenicas en Cuba, e da allora ne è direttore. Dal 2001 coordina la collana *En Proscenio*, dedicata alla critica teatrale, e nel settimanale digitale *La Jiribilla*. I suoi articoli appaiono nelle principali riviste culturali cubane e ispano-americane. Ha lavorato come consigliere drammaturgico. Dal 2008 è vicepresidente della Unión de Escritores y Artista de Cuba.

¹⁸ Cfr. O. Villeño, *En proscenio*, www.lajiribilla.cubaweb.cu, tr.it. mia, la Habana, 2001.

non risulta essere disgustosa. Al contrario: è quasi naturale, normale. Lo spettacolo è il risultato di una accurata selezione di momenti del romanzo. Qui, come nel caso del Buendia, abbiamo innanzitutto un teatro composto da attori, caratterizzato da un lavoro d'insieme. La musica viene creata sulla scena con piccoli strumenti e con canti di gruppo. I colori che predominano sono il bianco, l'ocra e il rosso: quest'ultimo analogia della morte annunciata a Nasar, e il tempo scenico si fa lento, quasi come un cronometro. Le scene si susseguono senza un ordine cronologico, come una cronaca attraverso la quale il regista ripercorre le cause della morte di Santiago Nasar. Gli spettatori si sentono come se fossero di fronte a un sogno che viene quindi ricostruito per momenti.

Sempre nel 2001 al FITC, La Compagnia di Teatro Nacional del Mexico, presenta lo spettacolo intitolato *De monstruos y Prodigios. La historia de los castrati*, di Jorgue Kuri, produzione del *Teatro de ciertos habitantes*. In questo caso ci troviamo di fronte a un esempio tipico di incontro tra culture, che genera quindi un incontro tra diverse realtà. Carpentier, in opere come *El Reino de este mundo*, propone la convivenza della forma conscia e di quella inconscia, la rottura con il mito, e l'affermazione che noi come essere umani siamo uomini "di frontiera" in questo nostro mondo¹⁹. La "frontiera", in questo caso, separa la realtà europea da quella latino-americana. Kuri racconta la storia dei castrati attraverso un'interpretazione di carattere latino-americano, intrisa di "*Real Maravilloso*", di barocco carpenteriano e di comicità. Qui ritroviamo elementi costanti come la danza, i canti, la musica dal vivo fatta dagli stessi attori; la scena anche qui è l'arena dei tori e la sabbia in queste scenografie è abbondante. A differenza della scena colombiana, la sabbia crea per i personaggi difficoltà nel camminare e, quindi, fa affondare gli attori. Lo spazio è usato in tutte le sue parti, e gli arre-

¹⁹ Cfr. A. Torres Calderón, *Alejo Carpentier y el hombre fronterizo: una constante en el Reino de este mundo*. In *Alejo Carpentier ante la crítica*, cit., p. 399.

di di scena sono ridotti all'osso. Il regista fa entrare a un certo punto in scena un cavallo reale, la cui presenza crea un certo dinamismo molto particolare.

In ultima analisi, vogliamo prendere in considerazione due spettacoli del GA 80 del Venezuela: il primo, intitolato *La edad de la ciruela* (*L'età della prugna*) di Aristides Vargas, e il secondo intitolato *El día que me quieras* (*Il giorno che mi vorrai*) di José Ignacio Cabrujas. Nel 2005, il GA 80 presenta *La edad de la ciruela* di Aristides Vargas²⁰, drammaturgo argentino, fondatore di uno dei gruppi teatrali più importanti dell'America latina: il *Malayerba* equadoregno. Vargas propone un testo incentrato sulla memoria, sul tempo e sugli affetti, lontano dal naturalismo e vicino alla poetica del *Real Maravilloso*. Il dramma si svolge in una casa abitata da otto donne, che raccontano le loro memorie piene di amarezza e di dolcezza. Rivolgengo la nostra attenzione ai diversi aspetti del testo drammaturgico, riusciamo a comprendere meglio il significato di quest'opera che, a nostro avviso, è intrisa della categoria di *Real Maravilloso*. Tutto il testo drammaturgico è giocato attraverso l'espressione della poesia magica, che crea alcuni momenti senza tempo.

A proposito del tempo, Fernando Ainsa scrive come Breton rimase sorpreso nella sua visita in Messico nel 1938 proprio perché qui aveva trovato quello scenario naturale tipico del surrealismo, che per la cultura latino-americana costituisce il fondamento del *Realismo Magico* così come del *Real Maravilloso*, che Ainsa definisce come “il tempo accumulato”. Per Saul Karsz il tempo delle rappresentazioni latino-americane è un tempo pieno di piani multipli e cumulativi che si fondono senza interruzione di continuità²¹. Basilio Alvarez con il GA 80 ha creato un spettacolo “meraviglioso” a partire proprio da questo testo. Si

²⁰ A. Vargas, *La edad de la ciruela*, tr. it. mia (estratti presi dal video promozionale dello spettacolo preparato dal GA 80 nel 2005).

²¹ F. Ainsa, *Pasos Perdidos, identidad en contrada. La edad del paisaje en Alejo Carpentier*. In *Alejo Carpentier ante la crítica*, cit., p. 201.

noti, innanzitutto, lo straordinario lavoro dell'attore; gli otto personaggi sono interpretati da due sole attrici, che interpretano quattro personaggi a testa, con una tecnica magistrale e sottile, tanto che lo spettatore non riesce a rendersene conto. La scenografia è semplice e essenziale, quasi spoglia, e il palcoscenico ha una colorazione della stessa tonalità di quella della terra, con un albero di prugne sullo sfondo. Vi sono pochi arredi scenici che accompagnano l'azione dei personaggi e che consentono loro di vivere nella propria singolarità.

L'altro spettacolo del GA 80, è intitolato *El día que me quieras* di Cabrujas. Il titolo è ispirato alla canzone di Gardel, composta nel 1935, e la regia è di Juan Carlo Gené. Lo spettacolo è un'allegoria fra eroi e codardi, fra miti e leggende. Questa commedia satirica, scritta nel 1979 da Cabrujas, attirò su di sé i commenti positivi della critica teatrale del tempo. La regia di Gené, con la partecipazione degli attori fondatori del GA 80, mette in risalto alcune caratteristiche del testo originale, tra cui quella di sovrapporre tempi e luoghi diversi sulla scena. La visita di Gardel a Caracas nel 1935, la morte di Lenin che infrange le speranze in un cambiamento della società, il racconto di una Caracas vecchia con le sue altrettanto vecchie abitudini. La scenografia è fatta con alcuni arredi che ricordano le case della Caracas "bene" degli inizi del Novecento: un divano, una poltroncina, un tavolo da pranzo, un grammofono, una panchina da giardino. Dietro vi sono due caratteristici archi che dividono la scena in due parti simmetriche. Il pavimento è a scacchi, e questo ci ricorda da una parte i pavimenti coloniali, e dall'altra come tutto lo spettacolo sia in realtà un gioco, come una partita a scacchi, che mescola momenti "meravigliosi", inattuabili in una realtà pervasa di forma naturalistica o realistica. In altre parole, essa è intrisa di *Real Maravilloso* per il modo in cui si sviluppano i racconti, per la sovrapposizione dei tempi, per l'atmosfera onirica. L'elemento costante è dato dai canti dal vivo e dalle danze, in un lavoro armonico d'insieme.

In tutti questi spettacoli si creano atmosfere che possiamo definire come *Real Maravillosas*, che pongono il fruitore di fronte a sensazioni uniche, come quelle che si provano quando si leggono le pagine di *El Reino de este mundo* o di *Cien años de Soledad*. Di seguito riportiamo l'intervista condotta nel mese di agosto del 2010 al regista venezuelano Héctor Manrique, uno dei fondatori del GA 80 in Venezuela, e attualmente uno dei registi più attivi in America latina.

Come definirebbe il teatro latino-americano?

È difficile definire il teatro latino-americano in riferimento a un territorio così vasto, ossia a un territorio che occupa uno spazio ampio a livello geografico e la cui ampiezza si ripercuote anche a livello culturale; e che copre tanti paesi. Ci sono i continentali e i non continentali, come nel caso delle città di Cuba e di Puerto Rico²²; l'unico modo per definire il teatro latino-americano sarebbe farlo tenendo conto delle "diversità". Non c'è niente di simile fra il teatro che si fa in una città come Buenos Aires e il teatro che si fa invece in una città come Caracas o come La Paz. Un'altra città che ha un'attività fortissima è Città del Messico, sia per la vivace produzione sia per il grande numero degli spettatori che partecipano alle rappresentazioni, a differenza di un teatro come quello che si può fare a Lima in Perù. In America latina vi sono molti teatri, e ciò è dato dal fatto che vi sono molte culture. Penso a un'America latina come l'Unione Europea, dove c'è l'unità nella presenza della diversità. Penso che il teatro latino-americano sia abbastanza variegato, e ciò lo fa essere molto ricco di idee.

Che caratteristiche importanti elencherebbe del teatro latino-americano, per differenziarlo da qualche forma dal teatro europeo, molto più ricco a livello economico e quindi con più mezzi, basandosi sulla sua esperienza in Venezuela?

²² Manrique intende come "continentali" i paesi dentro al continente Americano e non continentale le isole.

Non conosco bene quello che accade in Europa, penso però che paesi come l'Italia, la Spagna, la Francia, e altri, intendano il teatro come una "necessità". Al contrario, nel teatro latino-americano, credo, a eccezione di alcune realtà come quelle di Buenos Aires, di Montevideo, di Brasilia, e forse di Città del Messico, il teatro non è una necessità. Nel caso del Venezuela, il teatro fu molto ricco negli anni Ottanta e Novanta, mentre se oggi cessasse di esistere non cambierebbe nulla. Se questo me lo sentisse dire qualche collega operante nel teatro latino-americano, che pensa che siamo collocati al "centro" dell'universo, penserebbero che io sono un pazzo, ma la realtà invece è quella. Credo che il teatro esista ancora qui perché ci sono alcune persone che hanno bisogno di farlo, ma non c'è uno spettatore che ne abbia bisogno, come invece nel caso europeo. Per esempio, se chiudessero un teatro a Londra vi sarebbero sicuramente degli scioperi. Se, invece, chiudessero i teatri nel Venezuela, nessuno lo saprebbe, tranne quei pochi che lavorano nel teatro. È questa la gran differenza: vuol dire che ci sono alcuni posti dove esiste una professionalità e invece altri posti dove essa non c'è, soprattutto per motivi economici. Penso però che esista un altro tipo di professionalità, riferendomi al caso specifico del Venezuela, molto attaccato alla "fede". Le difficili condizioni nelle quale si fa in America latina questo mestiere è possibile che porti, in alcuni casi, a creare un vincolo molto più profondo verso il teatro, e teniamo conto del fatto che in America latina le persone entrano in teatro senza aspettare nulla. Dopo venticinque anni di lavoro, ho già la certezza che finirò i miei giorni facendo questo mestiere senza aspettare nulla. Penso che, in Venezuela, coloro che come me hanno deciso per vocazione di fare questo mestiere, siano mossi da questa vocazione come da una voce che ti chiama. Da parte mia, non ho scelto di avere questa vocazione: è stato come se questo mestiere mi avesse chiamato. Sento che vi è un significato profondo della "fede" in tutto questo, come se l'uomo potesse essere migliore facendo questo, e credo che ciò accompagni molte delle persone

che ho avuto vicine, oltre che da molti che conosco il loro lavoro. In Venezuela e in altri paesi dell'America latina, alcuni paesi dove so come si lavora, esso è considerato come un atto liturgico. È l'amore che spinge a occuparsi di teatro, e anche un certo senso di "pazzia": in altro caso, infatti, in paesi come questi di teatro non si può vivere.

Come affronta la preparazione di uno spettacolo?

Ogni volta è differente da quella precedente, ed è come l'innamoramento: un uomo non s'innamora sempre della stessa forma, e credo che a me in particolare succeda questo. Ogni volta che ho lavorato sulla regia di uno spettacolo è sempre stata una esperienza diversa. Il mio lavoro si rivolge principalmente all'attore: l'attore è colui che deve essere sempre vivo sulla scena, per far sì che la sintesi della vita che rappresenterà abbia sufficiente impatto. Questo vale non solo per la commedia più leggera, ma anche per le opere più profonde come quelle di Samuel Beckett o di Michael Frayn, tra le quali ricordiamo *Copenhagen*. L'attore è il poeta del suo corpo, deve essere vivo e anche intelligente, così che gli altri lo possano capire. A mio parere, avere una carriera libera significa avere le spalle coperte per quanto riguarda tutto quello che metto in scena, anche se non voglio che mi attribuiscono un'etichetta. Quando creo spettacoli più seri, allora cambio e insceno una commedia proprio perché non voglio che nessuno mi etichetti. Non voglio convertirmi al teatro di altri, ma voglio proseguire sulla mia strada che è costituita ogni volta da una esperienza nuova e affascinante, sempre diversa. Non ho una precisa metodologia: creo di volta in volta la metodologia con gli attori, e con i gruppi di creativi che mi accompagnano.

Che cosa vede di meraviglioso nella forma di lavorare sia nella preparazione, sia nella realizzazione finale? C'è qualcosa che assomiglia al *Real Maravilloso* della letteratura, non solo in quanto contenuto e forma, ma anche in quanto atteggiamento

verso il lavoro – ricordando che secondo Carpentier il meraviglioso “presuppone una fede”?

Possiamo considerare l'America latina una “nuova” nazione, che in quanto tale ha il potere di esercitare una grande libertà. Gené, il mio maestro, creò il suo lavoro migliore quando abitava in Venezuela. Questo a mio avviso accadde perché in Venezuela è permesso fallire, perché a nessuno interessa il fallimento, a differenza di altri paesi, dove se fallisci una volta, sei fregato. Il realismo magico è una forma di racconto della realtà, la mente umana è aperta a considerare l'inesistente come se esistesse. Il primo a scrivere nella forma del “realismo magico”, prima ancora di Carpentier, fu infatti un venezuelano, Arturo Uslar Pietri in *La pluma del arcangel*. La libertà creativa è a volte una cosa molto sana, ma dall'altra parte tante volte c'è in questi paesi una carenza di quella cosa impalpabile che è la cultura. Il Venezuela è stato, fino al Novecento, solo un luogo di passaggio verso gli altri paesi latino-americani; solo dopo la scoperta del petrolio è iniziata una migrazione più consistente. Nel nostro paese c'è un pensiero intrinseco di uguaglianza, e non sappiamo veramente quali sono le nostre origini, un po' per la mescolanza di razze, e un po' per la nostra naturalezza.

Come definirebbe l'estetica del suo teatro in particolare, e l'estetica a livello generale del teatro latino-americano?

Nel teatro latino-americano l'attore è spesso al centro dello spettacolo proprio perchè ne è l'asse principale. In ogni mio spettacolo cerco di trovare una “estetica” che lo caratterizzi, e creare sempre qualcosa di nuovo per me significa mettere in scena qualcosa di “vivo”. Durante la mia esperienza ho visto come diversi gruppi latino-americani che vogliono a tutti i costi identificarsi con uno stile, abbiano perso l'elemento della novità, proprio per la paura di trasgredire. Alcuni esempi di questo per me sono *La Candelaria*, gruppo teatrale della Colombia, che sembra che dopo essere stata etichettata con una estetica, sia divenuta

in realtà più “povera”. O ancora, in Venezuela, gruppi storici come *El Rajatablas* e il *Tec* sono legati a uno stile, a una “estetica”. O Il *Buendia* della Havana, che sembra abbia paura di trasgredire. Nel caso di tale opera è diverso: quasi tutto è basato sulla musica e sul virtuosismo del cantante, ma la rappresentazione di per sé è noiosa. Per me il migliore stile è proprio quello di non avere nessuno stile, perché altrimenti si rischia che tutto si tramuti in moda.

Nel teatro latino-americano tutto può risultare meraviglioso e unico dentro un contesto che è, appunto, latino-americano, e che è impossibile, forse, da situare in Europa (come diceva Carpentier del *Real Maravilloso*)?

Questo può essere vero, al di là dei codici culturali (ad esempio nel Kabuki). Nonostante questo, ci sono drammaturghi in America latina, che scrivono seguendo il “realismo magico”, come dimostra Aristide Vargas *La edad de la ciruela (L'età della prugna)* o come dimostra il suo lavoro con il gruppo teatrale il *Malayerba* in Ecuador. In entrambi i casi ci viene presentata un'alta qualità poetica.

Esiste una natura ibrida nel teatro latino-americano dovuto alle sue origini coloniali?

Il teatro europeo ha influenzato il teatro latino-americano, perfino per quanto riguarda l'architettura: ci sono infatti in tutto il continente moltissimi teatri all'italiana. Questa forte influenza trova le sue origini in scrittori di famiglie emigrate dall'Europa nei due dopoguerra, come: Paz y Mateo, Rafael Briceño (influenzato da Jouvett), Gené (catalano), Cabrujas (di famiglia spagnola). Questi autori, e altri ancora, hanno arricchito la drammaturgia locale. Una delle difficoltà dell'America latina sono le proprie radici confuse. Gruppi come il *Buendia* si sono formati intorno al 1968, come creazione collettiva. Nella storia del teatro venezuelano possiamo rintracciare un forte impulso creativo, che si rivela a partire dalla fine degli anni Quaranta, attraverso un gruppo di

artisti emigranti come: Juana Sujo nel 1949, Obregon nel 1947, Paz y Mateo nel 1948. È l'inizio di un periodo dove vengono definitivamente sistematizzate e organizzate le tecniche. A partire dal 1970 con El Festival Internacional de Teatro de Caracas (FITC) inizia uno scambio culturale molto produttivo che arricchisce molto la realtà dell'America latina. Qui sono stati presentati spettacoli da parte dei più alti esponenti dell'epoca (*Il servitore di due padroni* di Strehler, *l'Odin Teatret*, diversi spettacoli di Peter Brook). Negli anni Novanta, tutta la generazione che aveva operato già a partire dalla fine degli anni Quaranta, inizia però a mancare, e i nuovi esponenti del teatro rimangono orfani di tali figure. Il teatro in Venezuela non nasce prima del Quattrocento: la prima registrazione di un'opera teatrale di cui ci è giunta testimonianza è del Cinquecento, nel Caudillo. Nella prima metà dell'Ottocento vennero scritte le prime otto opere del teatro venezuelano: esse si presentarono come molto "precarie", si trattava di un teatro realizzato da persone che non erano per nulla "professionisti".