



Dialogo sui minimi sistemi. Conversazione con Berardi/Casolari a partire da *In fondo agli occhi*

Gianfranco Berardi si fa notare nel 2005, quando insieme a Gaetano Colella vince il premio Scenario con lo spettacolo *Il deficiente*. Quasi contemporaneamente, il suo percorso d'attore e autore vira verso elaborazioni drammaturgiche più complesse, grazie all'incontro con Gabriella Casolari, con la quale fonda l'omonima compagnia nel 2008 producendo quattro spettacoli. L'incontro con César Brie, avvenuto anni prima, trova una forma compiuta nel 2013, anno in cui il regista argentino firma [In fondo agli occhi](#), produzione che ha debuttato a Vie Festival nel maggio 2013, una galleria di personaggi nati ascoltando voci e aneddoti nei bar della penisola ma anche affondo nelle biografie dei due autori. In scena, all'interno di un bar, ci sono "Italia" e "Tiresia", una barista e un avventore cieco...

Ci raccontate la genesi del progetto?

Gianfranco Berardi: Diciamo subito che il materiale è stato raccolto nell'arco di due anni, mentre portavamo in tournée i nostri precedenti spettacoli (*Io provo a volare* e *Briganti*, *NdR*). Lo stimolo a intraprendere un percorso simile ci è venuto incontro "da solo", sottoforma di istantanee che captavamo in giro, nel nostro quotidiano. Una in particolare è stata il detonatore che ci ha convinti definitivamente: una sera, al bar, ci siamo imbattuti in una persona che conoscevamo. Se ne stava seduta da sola, con una bottiglia di vino sul tavolo e il bicchiere nella mano, a fissare il vuoto. L'abbiamo salutato anche insistentemente, senza ottenere risposta. In quel momento ci siamo chiesti: ma a che accidenti sta pensando Sergio, veramente? Qual è il contenuto di verità che sta in agguato dietro a quell'immagine? Partendo da questo aneddoto, abbiamo pensato a tutte le volte in cui capita di trovarsi in situazioni in cui si avverte una discrepanza palpabile tra pensiero e azione, tra lo stato interiore di una persona e ciò che lo circonda. Anche adesso, mentre sto parlando, ci sono una serie di pensieri che mi passano dentro e che non usciranno mai dalla mia mente. Quale valore assegnare a questa verità?

Cosa è successo poi al vostro amico?

G.B: Un tifoso lo ha preso alle spalle, il classico tifoso da bar, con sciarpa e tutto quanto, e i due si sono messi a parlare. Era un'immagine grandiosa: c'erano allo stesso tempo il grottesco e il tragico, era una scena assolutamente normale in cui, però, si percepiva qualcosa di incrinato, di falso.

Lo spettacolo nasce dunque dalle visioni che abbiamo raccolto di questi profeti ubriachi, alle quali abbiamo poi aggiunto un percorso e una riflessione nostri. L'intenzione era quella di realizzare un affresco del Paese e della crisi che lo sta attraversando, ma in un ambiente comune, in cui tutti fossero sullo stesso livello. Così nasce l'idea del bar, è un modo per scendere dal piedistallo, per dire che anche noi facciamo parte del marcio che ci circonda.

Lo spettacolo si regge infatti su un equilibrio sottile e continuamente messo in discussione fra racconto finzionale e racconto autobiografico...

G.B: Alle base di tutto c'è il concetto di "rivolta", da lì siamo partiti per analizzare il nostro materiale.



La rivolta parte sempre dal singolo, dal momento che la malattia non sta mai nel grande sistema ma si annida nel piccolo. In Italia esiste una malattia cronica che tutti riconoscono, ma che è anche avvertita come qualcosa che ci sovrasta. Qual è la tua malattia? In che modo contribuisce anche tu ad acuire i problemi della collettività? Nel dolore e nella meschinità che ci sono stati raccontati io e Gabriella abbiamo sempre avvertito una risonanza; un po' di quel dolore e di quella meschinità sono anche dentro di noi. In questo modo il materiale "documentario" e quello autobiografico si mischiano, dialogano, fino ad arrivare a uno stato di tensione in cui si alimentano reciprocamente.

In che modo avete raccolto le voci, gli aneddoti nei bar?

Gabriella Casolari: Durante la tournée ci fermavamo semplicemente a parlare, il tutto è nato in modo naturale e faceva parte di un nostro quotidiano che non aveva nulla di eccezionale. Una volta che ci siamo convinti del progetto, abbiamo iniziato a darci un po' più di metodo: alcune volte prendendo appunti, altre registrando ciò che sentivamo.

G.B: La cosa particolare, però, è che gli appunti presi nel bar sono stati rielaborati con metodi anch'essi "da bar". In ogni caso, l'incontro non avveniva in modalità da inchiesta o da intervista ma rimaneva dentro alle dinamiche del bar. Allo stesso modo, l'ispirazione che ne abbiamo tratto per costruire i frammenti drammaturgici si è sviluppata al ritorno da quegli incontri, con tutte le impressioni, le suggestioni, le invenzioni che ci si portano dentro al termine di una serata.

Lo spettacolo ha un inizio feroce, un modo molto per portare lo spettatore dentro un registro a metà fra adesione e rifiuto. C'è un attore che ci invita a battere le mani chiedendoci di insultarlo per la sua cecità...

G.B: Il linguaggio a tratti è molto forte, violento, e nasce dalla mia esigenza di sentirmi libero sul palco, a mio avviso una delle funzioni del teatro. In particolare, cercavamo un inizio spiazzante, da concerto rock, così abbiamo ideato un rap in cui spingo il pubblico a insultarmi. Credo che i concerti rock siano veramente gli eredi del teatro greco: al di là che piaccia o meno la musica, un concerto rock ha qualcosa di catartico, e il mio sogno è portare un briciolo di questa catarsi nel nostro spettacolo.

G.C: L'inizio doveva essere anti-retorico al massimo, perciò abbiamo spinto l'acceleratore fin da subito. Volevamo evitare qualsiasi atteggiamento moralistico, in cui è facile cadere se parli del Paese e dalla sua crisi. Abbiamo dunque scelto una partenza che, oltre a essere coinvolgente, ponesse immediatamente lo spettatore dentro a una domanda. La cecità di Gianfranco era un ottimo punto su cui far leva, anche se ci esponeva a molti rischi, tra cui quello di essere troppo autoreferenziali...

G.B: È per questo che il mio personaggio si chiama Tiresia: serve a dargli una dimensione più universale. Tutto lo spettacolo è giocato sulla ricerca di un equilibrio fra interno ed esterno; il bar è chiaramente una metafora del Paese ma, allo stesso tempo, mantiene la specificità particolare di quell'ambiente, per evitare che ogni azione si sposti su una dimensione eccessivamente simbolica. In questo ci ha aiutato molto César Brie.



Ci raccontate meglio il lavoro con Brie?

G.C: Artisticamente ci conoscevamo già da qualche anno, avevamo lavorato insieme come suoi assistenti per *Albero senza ombra* (spettacolo che ha debuttato nel 2010, *NdR*). In quell'occasione è maturata l'idea di realizzare uno spettacolo insieme, in cui fosse lui stesso a curare la regia. Dopo aver risolto le questioni organizzative, abbiamo iniziato a lavorare, anche se il tempo effettivo in cui abbiamo provato insieme non è stato molto. Il suo apporto, oltre che di rifinitura, ha a che fare con il metodo compositivo. César è riuscito a stimolare la nostra scrittura e le nostre visioni.

G.B: Credo che la grandezza di Brie sia proprio nell'aver elaborato una pedagogia teatrale validissima, che andrebbe insegnata nelle accademie. César è riuscito a entrare "camaleonticamente" nel nostro lavoro e a passarci un metodo, che poi abbiamo applicato per nostro conto. Lo stesso rap iniziale è stato scritto a partire da domande che lui mi poneva e che mi sono servite da stimolo per elaborare qualcosa di mio. Brie ha un rispetto altissimo per il lavoro e per le attitudini altrui, anche se si discostano al massimo dalla sua poetica e, soprattutto, è capace di farti capire ciò che veramente stai cercando e il modo in cui esprimerlo.

Con César abbiamo lavorato per creare spazi metaforici all'interno dello spettacolo: la ricerca del testo e quella delle immagini, nel suo metodo di lavoro, procedono separate e vengono ricollegate solo a posteriori. Così operando, quando si connettono le due immagini se ne produce una terza totalmente autonoma eppure in forte risonanza con le precedenti, immagine che sarebbe stato impossibile concepire prima. Lavorando con Brie ci si accorge che il testo e le immagini, in uno spettacolo, oltre a possedere una loro bellezza intrinseca aprono delle possibilità di senso che esulano dalla loro referenza diretta.

Una domanda rivolta in particolare a Gianfranco. Ho sempre pensato che l'estrema naturalezza con la quale abiti la scena nasconda in realtà una componente molto alta di "studio", sia fisico che teorico. È così? Quali sono i tuoi riferimenti?

G.B: Penso di avere imparato davvero una sola cosa dai grandi maestri (Carmelo Bene, Leo De Berardinis, fino a Pippo Delbono): la libertà. Tutte questi artisti mi riconducono a un solo tentativo, quello di liberarsi in maniera completa. C'è un rapporto ambivalente che mi lega a loro. Se da una parte la grandezza che li contraddistingue mi spinge a invidiarli, dall'altra mi rendo conto che lo sforzo da fare è imitarli, semplicemente. È imitando che ho accumulato dentro dei "vissuti", come per assorbimento, per una sorta di apprendimento empatico, in cui l'obiettivo diventa forzare continuamente i lati della personalità che ti bloccano sulla scena, che impediscono di amplificare la libertà che magari già si possiede nella vita. Nel mio percorso credo di essere partito da presupposti drammaturgici che gradualmente si stanno modificando. Prima ero più fedele a un concetto classico di personaggio, mantenevo il limite ideale della quarta parete, mentre già con *Io provo a volare* stiamo tentando di romperla e di ricostruirla in continuazione. Per fare questo è necessario liberarsi umanamente, ancora prima che a livello artistico. Altrimenti il personaggio, o quello che ne resta, rischia di diventare una gabbia, perché si suppone che mantenga una certa coerenza che invece fa a pugni con quello che senti di voler esprimere realmente.



Un andare e venire continuo fra Berardi e Modugno, fra Tiresia e Berardi...

Vedi, il lavoro di un attore punta a costruire una maschera di se stesso. Carmelo Bene in fondo ha fatto questo. Io sto cercando la maschera di Gianfranco Berardi, che traducendo significa spingere su toni funzionali al contenuto ma non alla forma, e viceversa, fino al momento in cui si crea un equilibrio che non corrisponde alla tua immagine reale ma allo stesso tempo ti appartiene in maniera profonda. È una concezione che impone di entrare “nudi” in scena, senza alcun preconcetto o direzione che ti guidi nel recitare, se non quella di rimanere sempre attento e vigile a ciò che succede intorno. È lo stesso principio delle arti marziali o della danza.

Come accennavate, il rischio maggiore di uno spettacolo “sull'Italia” è lo scadere nella retorica da piedistallo. Ci sono degli autori, oggi, che evitano tale rischio e da cui, magari, avete tratto indicazioni particolari?

G.B: Siamo in un Paese di merda. Ma tu, sei a tuo agio in questa merda? Dove sei? Come ti collochi? Il nostro punto di partenza è rivolgere a noi stessi queste domande.

G.C: Sì, dobbiamo interrogarci e lavorare per migliorare innanzitutto noi stessi. Nello spettacolo raccontiamo le vicende di molte donne che hanno subito dei torti, fatto che le rende delle vittime. Quello che colpisce, nelle loro lamentele, è il continuare a giustificare il carnefice e a preoccuparsi per lui, replicando lo stesso meccanismo maschilista che le ha umiliate. In questa parte di lavoro mi è stato molto utile il lavoro della psicoterapeuta Marina Valcarengi, di cui sto leggendo molto. A mio modo di vedere, lei interpreta in maniera acuta il cambiamento che la figura della donna sta subendo nella società e, soprattutto, ti fa comprendere quanto sia importante non giustificarsi sempre, perché dietro ci sta sempre una volontà di autoassoluzione.

Mi sembra di poter dire che, attraverso lo spettacolo, stiate indicando una proposta per reagire al “marcio”, come lo chiamate voi. Guardarci dentro, fare i conti con le nostre crisi individuali. Come immaginare, in tale proposta, un qualsiasi processo di miglioramento collettivo? Come prospettare un “noi”?

G.B: Il nostro spettacolo è una galleria di personaggi e situazioni, per cui direi che c'è sempre un riferimento, seppur sfumato, a una dimensione più generale. La tensione al noi non deve diventare un alibi, occorre restare ben consapevoli dei propri limiti e difetti, altrimenti scattano meccanismi di giudizio e distacco che compromettono tutto, altrimenti la comunicazione interpersonale risulta falsata, deviata. Per esempio, la scelta di utilizzare un linguaggio dai toni violenti vorrebbe proporsi come riflessione sulla violenza stessa, che è un sentimento umano, serve a comunicare il disagio e il dolore alle altre persone. Non è un caso che nella nostra società vi siano esplosioni incontrollate e gratuite di violenza, se questa viene negata sistematicamente anche a livello concettuale. Scavare nel fondo di noi stessi, con tutta la crudeltà che riusciamo a metterci, è il primo passo per capire quali siano le cicatrici che ci impediscono di migliorare.

A cura di Lorenzo Donati



Con la collaborazione di Sonia Logiurato e Francesco Brusa