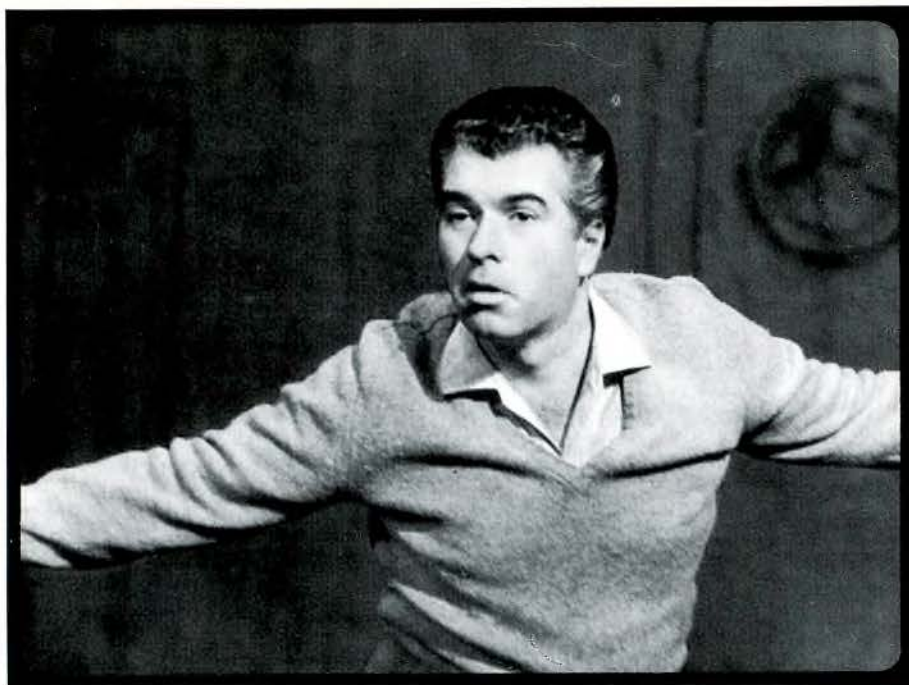


MANIFESTO *STREHLER*





Giorgio Strehler sta lavorando. Non nello studio o sul palcoscenico di Via Rovello, a Milano, ma in una casa isolata sulla collina di Portofino: che cosa è cambiato, che cosa cambia? S'è parlato tanto del « gesto » di Strehler, del suo abbandono del Piccolo, dopo oltre vent'anni – e quali – della storia di quel teatro e del teatro italiano; si è detto tutto ciò che poteva essere detto, forse più di quanto si poteva e certo non sempre ciò che doveva essere detto. Ma il discorso vero su quel gesto comincia appena ora e sarà chiaro soltanto tra qualche mese: ora che, appunto, possiamo cominciare ad accompagnare il lavoro di Giorgio Strehler, in questo momento straordinariamente vivo, attivo e rischioso della sua vita di uomo di teatro. Con questo mi sembra che il resto passi sullo sfondo. La condizione inquieta per la scena italiana, le ragioni

di MARIO RAIMONDO

oscurate del teatro pubblico, il disagio dei consapevoli, l'insofferenza di tutti: questo quadro, nel quale è stato in vario modo inserito il distacco di Strehler dal Piccolo, diventa ora il riferimento dialettico del suo lavoro, e tutto acquista più spazio, più verità.

Sul suo lavoro di oggi ho avuto con Strehler una lunga « conversazione a distanza »; forti l'uno verso l'altro di una sorta di abitudine a capirci, abbiamo parlato scrivendoci, scambiandoci domande e risposte, dubbi e chiarezze. Il risultato di questo incontro è nel dialogo che ho steso, senza cambiare una parola tra quelle scelte tra le molte mie e le moltissime sue, preoccupandomi solo di dare coerente sviluppo ad un discorso tumultuoso, ricco di riferimenti, di ricordi, di occasioni di aggressività, di rabbia, di felicità: – di vita – com'è, sempre, un discorso di Giorgio Strehler: segno della sua umanità, del suo fascino, del suo modo aperto e rischioso di comunicare.

RAIMONDO: Non vorrei proprio parlare, ancora, del tuo abbandono del Piccolo, ma c'è qualcosa che inevitabilmente ci conduce lì. Tu sai che il tuo gesto, in qualche modo e da qualche parte, è stato interpretato come collocabile nella larga agitazione contestativa che distingue, oggi, il teatro e il mondo culturale in genere. Ora, io credo di sapere cosa significa per te « contestazione » – c'è tutta la tua storia di teatrante e di intellettuale a darne testimonianza, e tuttavia penso che sia giusto fermarsi un attimo su questo

punto. Non fosse altro per capire quanto il tuo ha da spartire con le mille confuse negazioni che ci risuonano intorno.

STREHLER: Ho ben poco da aggiungere a ciò che, intuisco, tu pensi sul problema del no, della « constestazione », sul pericolo del vuoto dopo, ecc. La mia storia di uomo e di intellettuale dovrebbe essere però abbastanza indicativa sul significato di fondo dei miei gesti attuali. Certo, uno dei dati più « negativo-positivi » dell'oggi, è

Combatterò sempre la « forma » di rivoluzione per la fama, cioè gli slogans rivoluzionari, la creazione fittizia di strumenti rivoluzionari (parole e fatti, autogestioni, cogestioni, democratizzazione, finte discussioni) per poi far continuare tutto come sempre, con l'alibi in più che si è discusso, che si sono cercati i nuovi strumenti.

l'estrema *confusione* e nella conclusione, con possibilità continua dell'equivoco. Dico « negativo-positivi » proprio per sottolineare che in ogni momento rivoluzionario (e noi stiamo di nuovo vivendo un momento se non proprio rivoluzionario certo pre-rivoluzionario, dopo la nostra storia resistenziale che è diventata, prima, difesa di una certa libertà ed in parte illusione di costruire una « nuova » società per finire poi incapsulata, in gran parte, dalla restaurazione che segue sempre ogni fatto rivoluzionario non giunto alla sua completezza), per sottolineare dico, che ogni atto rivoluzionario deve portare, non può non portare in sé, il positivo di ciò che smuove le cose ed il negativo della conclusione, ed anche della mistificazione. La « rivoluzione » è un torrente denso e pieno di ogni tipo di cose. Non si fa « una rivoluzione » (qualunque essa sia, anche culturale) con atti e gesti solo gentili, puliti, solo giusti, solo saggi, con gente solo in buona fede, solo intelligente, solo cosciente, ideologicamente chiara ecc. Ma una *rivoluzione* che non sappia *subito*, all'inizio, operare una scelta in questo magma rivoluzionario, idee cose e persone, è *condannata alla peggiore delle sorti*. Da una parte la rivoluzione diventa il piccolo riformismo della gente dabbene. Dall'altra parte la rivoluzione diventa la matrice di una nuova « non-libertà » di una nuova caccia al potere, di una nuova prevaricazione al posto di un'altra. Dunque, nella *confusione*, anche pre-rivoluzionaria, è assolutamente necessario cercare alcuni punti fermi, essere quindi « dentro » ed uscire fuori, per qualche attimo, a guardare i propri gesti e quelli altrui per valutarli « serenamente » e « crudelmente » se occorre e correggere, e correggersi. Quindi il « no » diventa una *scelta*, dei *no* e dei *sì*, dei metodi, delle cose, delle persone. Un *no* rivoluzionario, implica sempre un « *sì* », in qualche altra misura. In questo senso il mio *no* ha da spartire con le mille confuse negazioni che risuonano intorno, ma soltanto nella zona della comune volontà di cambiare le cose o nel senso di aiutare appunto le « confuse negazioni » in negazioni non confuse o « meno » confuse. E' un compito, insomma, liberamente assunto di chiarificazione di sé e degli altri, dei temi di tutti; un rapporto dialettico continuo, distruttivo e costruttivo al tempo stesso, non l'uno senza l'altro.

RAIMONDO: *Vedi, la mia convinzione è che il dire « no » rappresenti un momento fondamentale di libertà, un gran segno di vita: ma a patto che il « no » sia limpido, sicuro, coerente, altrimenti diventa un suono vuoto che a ripeterlo all'infinito rischia di dare la vertigine.*

STREHLER: La rivoluzione come « atto distruttivo in sé » la rinnego e la combatto e la combatterò sempre. Come combatterò sempre la « rivoluzione perbene ». Quella degli intellettuali a parola: travestiti da rivoluzionari (i peggiori) o quella dei non rivoluzionari che fanno finta di muovere le mani, di muovere qualcosa e non muovono niente; la rivoluzione dell'ordine, discutiamo tutti insieme,

abbracciati in un empito di amore ad esempio per il teatro, per le maggiori glorie ecc. ecc... Tutti insieme in un inno di « amore unitario », datori di lavoro, capitalisti, proletari, attori cani, attori bravi, ladri e onesti, teatro pubblico e teatro privato e tutto insieme. Il classico corporativismo. Come combatterò sempre la « forma » della rivoluzione per la fama, cioè gli slogans rivoluzionari, la creazione fittizia di strumenti rivoluzionari (parole e fatti, autogestioni, cogestioni, democratizzazione, finte discussioni dialettiche) per poi far continuare tutto come sempre, con l'alibi in più che si è discusso che si sono cercati i nuovi strumenti ecc. ecc. Insomma la mia vuole essere (ed è) una posizione estremamente difficile e pericolosa perché tenta di essere *concretamente* rivoluzionaria, in un mondo che tende invece spesso solo ad essere rivoluzionario solo con gesti « eversivi » forse fine a se stessi o pericolosamente provocatori o pericolosamente destinati al fallimento, essere rivoluzionario con tutto l'entusiasmo, l'incertezza, il dubbio, lo *sregolato* che la rivoluzione comporta e nello stesso tempo la lucidità, la consapevolezza del gesto rivoluzionario che è *tattico e strategico* al tempo stesso, calcolo e generoso impulso. Perché tenta di incanalare un movimento tendenzialmente rivoluzionario in forme gastronomiche ma al tempo stesso non vuole lasciarsi trascinare ciecamente dal « fatto rivoluzionario » per il fatto rivoluzionario.

Ecco il senso di una mia contestazione. O almeno *uno* dei sensi o volontà della mia contestazione. E poi basta la parola contestazione. E' uno slogan che mi ha rotto le scatole con le tante altre della mia giovinezza, della mia vita.

RAIMONDO: *Ci si potrebbe chiedere, però (anzi credo di sapere che te lo sei chiesto tu per primo), se una certa posizione non poteva essere mantenuta e se certe cose non erano possibili anche in seno ad un teatro pubblico, che tu avevi fatto nascere ed avevi guidato per tanti anni.*

STREHLER: E' forse questa la domanda più di fondo, più incerta, più grave. Se evidentemente, io sono uscito dal Piccolo Teatro ciò vuol dire che « alla fine » ho concluso che non era possibile. Ma ciò non vuol dire che il discorso sia chiuso e la mia scelta del tutto sicura, né che rinneghi il passato. Io credo che nelle condizioni date (e le metto tutte, anche le personali) non fosse possibile far altrimenti. Né giusto. Personalmente, io credo che, in certi momenti, occorrono appunto anche *gesti* non sicuri, ma che abbiano un « significato » (oltre che concreto) anche quasi « simbolico » che fungano anche da *choc* per tutti. Ciò laddove in qualche settore pare che le cose siano sicure ed immutabili, far sentire e vedere che anche lì si può mutare e cambiare, che si può rinunciare per esempio al potere, comodamente, anche se non è un potere disonorante, come non lo era il mio al P. T., proprio perché è semplicemente un « *potere* » quasi diventato un *diritto*



o una abitudine. Mentre il potere vero deve essere sempre fresco e contestabile giorno per giorno, ora per ora, voluto da quelli che sono con te. Che si può protestare contro mille mancamenti che sono avvenuti intorno (non per tua volontà) anche con il « distacco », con la rinuncia, oltre che con la polemica quotidiana, la discussione quotidiana che diventa alla fine una specie di gioco del discutere, del promettere e non promettere, del rubarsi o darsi un po' di « cose » senza poi mutare nulla di sostanziale. E così via. Ma accanto a questo gesto diciamo catalizzatore simbolico, attraverso il monito a verificare la protesta prima al « proprio orologio » che a quello altrui e che all'offrire la piazza libera a tanti che altro non protestano se non per sostituirsi nel posto protestato, c'è e ci devono essere ragioni anche estremamente concrete.

Io credo che, ad esempio, il Piccolo Teatro (e il teatro pubblico in genere), nel quale ravviso comunque un dato positivo nello sviluppo del teatro italiano, « dopo di me », senza di me (proprio perché io ho avuto il coraggio di uscirne, con fermezza, con polemica ma non con astio gratuito, non per velleitarismo giovanilistico ed insieme con una specie di coraggio, di freschezza, di vitalità, di capacità di sempre di cominciare daccapo in un altro modo, da un'altra parte pur tenendo fermi certi principi), realizzerà alcune riforme di struttura, troverà ed applicherà alcuni metodi ed opererà anche forse alcune scelte estetiche che « con me » non era riuscito ad applicare, sebbene io le avessi indicate e a parole e a gesti e a spettacoli e a proposte. Da anni: può sembrare illogico (e in fondo lo è). Ma è anche umano. Ci si abitua persino alle proteste! Alle parole ripetute; diventa tutto, ripeto, quasi un gioco che (si sa a priori) non cambierà. Cioè il teatro pubblico che deve essere difeso e riformato, al tempo stesso riceverà una spinta progressista, proprio come se si trovasse liberato, dopo di me. Ed in effetti è liberato.

RAIMONDO: Ecco, fermiamoci e vediamo di spiegare. Quello che stai dicendo è straordinariamente importante e ti appartiene in modo assoluto. Ma ti immagini quanti sgraneranno gli occhi a questa parola, « liberato », e ne cercheranno il significato, magari troppo lontano dove non si vede se non confusamente? Bisognerà dirgli allora, che il significato è proprio lì, vicino diretto e concreto.

STREHLER: Ma sì, liberato. Liberato da un alibi continuo: quello di una presenza, di un lavoro, di una tenacia, di una responsabilità che poteva anche acquetare troppi in formule acquisite. Il Teatro pubblico, cioè, si trova di fronte a nuove responsabilità. E' più solo (senza immo-destia!). E, o risolve da solo e sul serio i suoi problemi di fondo o... Non c'è più insomma quello che in fondo lo avalla con i suoi spettacoli e la sua carica di calore umano, di rivoluzione vera con tutti i mancamenti e gli squilibri che appunto per essere umano portava con sé! Ecco un esempio. Concreto. Forse è un'illusione: scuotere alle basi un sistema teatrale con la propria azione. In verità si tratta di un'azione che si inserisce poi nel contesto di una maturazione generale, di un movimento di larga portata che però, nel teatro non aveva ancora, mi pare, trovato un « catalizzatore » di un certo peso e con tutte le possibilità di equivoco che il fatto comporta. Ma gli equivoci a poco a poco si chiariscono. Per il resto: io penso che una mia attività o un mio « tentativo » di attività (come vuole essere) « al di fuori » del Teatro Pubblico dimostrerà almeno a me e a qualche altro, come sia possibile fare ancora teatro, ma come ciò sia aleatorio, al limite del non possibile, cioè come si sia arrivati, anche « dall'altra parte » ad uno stato insostenibile. Se non sarà trasformato a fondo il sistema di cui vive il teatro italiano (anche se non pare una cosa importante di fronte a tutto ciò che intorno succede) si potranno anche chiudere i sipari e cambiare mestiere. Forse io no. Per certe « personalità »,

diciamo, ci sono ancora margini di gioco e vita. Qui sul mio tavolo esistono decine e decine di offerte di lavoro e non vergognose: tutto teatro da difendere in Italia e all'estero. Ma per gli altri? Noi dobbiamo lottare per un teatro diverso che conceda una vita possibile a tutti coloro che hanno diritto di farlo. E qui deve avvenire anche una selezione. Ci sono delle fame usurpate, gente che non ha nulla a che fare nel teatro, ci sono finti registi, finti attori, finti scenografi, ecc. privi di talento. E' la categoria stessa che deve demistificarli, che deve mutare la vita dei teatranti. Cioè deve ridimensionarsi. Ma poi, e insieme, debbono ridimensionarsi tutti: Stato, teatro pubblico, teatro privato e via dicendo.

RAIMONDO: *C'è poi la scelta stessa del tuo lavoro, il gruppo che hai costituito, il testo che stai per mettere in scena, la metodologia e la poetica che proponi. Del gruppo parleremo dopo, se vuoi, ma il riferimento al dramma di Weiss apre un discorso che a me sembra molto importante, forse uno dei più importanti fra quanti se ne possono organizzare su questo momento della tua vita di uomo di teatro. Voglio dire che la tua scelta rende chiara la continuità del tuo discorso sulla misura dell'uomo: sulla sua ragione di libertà; cioè ancora un atto di fiducia nella capacità dell'uomo a riconoscersi e a mutarsi e nella possibilità del teatro a rappresentare questa condizione. Ricorderai che parlammo a lungo di questo dovere del teatro dopo i tuoi Giganti e tu rovesciavi con veemenza il discorso facile del pessimismo che qualcuno aveva fatto per quella tua lettura del testo pirandelliano. Ecco cosa voglio dire parlando della continuità del tuo discorso (continuità poetica, ma anche razionalità, consapevolezza, coerenza ideologica). Non potrà essere proprio tutto questo il tuo « fantoccio lusitano »?*

STREHLER: La scelta di un testo di teatro è, sempre, un atto « impuro », cioè non esclusivamente estetico. E' una somma di circostanze e di possibilità che si mettono in atto, in movimento. Naturalmente le ragioni « estetico-ideologiche » sono le fondamentali. Ma non le uniche. Ti preciso però, che « il fantoccio lusitano » è soltanto uno dei testi che il gruppo pensa nella sua vita futura di allestire o almeno di studiare. Ecco una delle caratteristiche del « gruppo ». Non c'è un repertorio al quale mantenere fede, pena la squalifica. Ci sono delle ipotesi di lavoro, testi e modi per farli, nuclei ideologici, problemi; non ancora strutturati in testi drammatici, che potranno esserlo sia per opera dei componenti del gruppo, sia di autori drammatici o letterati o uomini di teatro o tutti insieme o non lo saranno mai. Tali « ipotesi » di lavoro sono qui, sul tavolo e potranno essere realizzate prima o poi, a seconda delle circostanze, delle necessità storico-poetiche della collettività, dello sviluppo stesso del gruppo, della sua composizione, dei suoi risultati. Il *fantoccio* che già offre un suo « enigma » nel titolo, è un testo estremamente aperto, mobile, incerto, compiuto in certe parti, incompiuto in certe altre. Direi anche qui che è una « proposta di spettacolo ». Weiss almeno, lo considera così. Ne abbiamo parlato non abbastanza a lungo, ma sufficientemente per capire. Entro certi limiti, il *Popanz* può assomigliare ad una « Commedia dell'Arte » impegnata, ideologicamente precisa ma indicativa in tutte le sue parti. Dunque un testo quasi ideale per iniziare un « esperimento » di lavoro collettivo non sul vuoto, o sul nulla ma su una base

solida che non sia però troppo vincolante (persino testualmente). In questo senso noi pensiamo di allargare notevolmente il senso dell'opera di Weiss e di modificare molte sue parti, ovviamente con l'aiuto diretto ad un certo punto dell'autore. L'edizione, pubblicata in Italia non servirà gran che al lettore-spettatore. Potrà tutt'al più essere una guida, ma piuttosto deludente e forse anche equivoca rispetto a ciò che vogliamo fare. Il *Popanz* italiano sarà un'altra cosa pur restando, nella sostanza profonda, assai vicino a quello pensato o ipotizzato da Weiss stesso. Il testo, la parabola, la storia, quello che vuoi, che affronta, in un certo modo, il problema del colonialismo puntandolo sull'Angola o su Salazar, sarà, io credo, invece una specie di spettacolo « autocritico » di un gruppo di attori bianchi che compiono anche un atto di accusa contro se stessi, presa di coscienza e liberazione, in quanto bianchi. In quanto appartenenti ad una « razza » eletta che ha costruito la sua storia o gran parte di essa sul massacro di una metà del pianeta su cui vive, cioè a spese degli « uomini di colore ». L'Angola in questo senso e Salazar fungono solo da « pretesto per dire la verità ». Una delle cinque maniere brechtiane se vuoi, o un metodo di distanziamento.

Il *Popanz* (letteralmente parola complessa che potrebbe essere spaventapasseri come orco, come mostro, come fantasma, come fantoccio, ecc.) potrebbe diventare anche totem, idolo. Idolo-totem dei bianchi invece che dei negri. Qual è poi questo feticcio, questo totem, questo idolo dei bianchi non sarà forse difficile individuarlo e dirlo a parole, più difficile rappresentarlo. Certo il sistema ultimo (il capitalismo che noi bianchi ci siamo inventati o almeno gran parte di noi ha inventato) è un totem, un tabù da distruggere. Prima di parlare di altre cose. Forse c'è sempre un po' di ipocrisia da parte di noi bianchi, quando parliamo dei « poveri negri » del Biafra o altro o dell'Angola, o persino del Viet-Nam.

In questo senso lo spettacolo è completamente inverso a quello fatto ad esempio da attori negri a Broadway. Là, era un atto di « eccitazione » alla rivolta. Qui è un « atto alla riflessione autocritica » di attori bianchi e, per essi, di una collettività bianca che ascolta e partecipa.

RAIMONDO: *Bene, non serve di più per confermare quella continuità di cui parlavo. Ma tu dicevi che il Popanz è solo uno dei testi che vi appresterete a studiare e a rappresentare. Possiamo parlarne?*

STREHLER: Il testo di Weiss e, in genere, tutti i testi che si pensa di allestire oggi o domani sono in dialettica fra loro, o stilistica o ideologico-stilistica e così via. Ad esempio nel programma di questa nostra attività certo si allestirà il *Popanz* (chiamiamolo così per ora) di Weiss. Una serata n. 2 *Io Bertolt Brecht e L'Eccezione e la regola*, sempre di Bertolt Brecht. Questo testo affronta lo stesso problema del lavoro di Weiss, sotto un'altra angolatura con un metodo più unitario, con altri significati messi in gioco. Fatto essenziale di questi spettacoli, che non sappiamo ancora come saranno strutturati, ma certamente ognuno per conto suo, è la loro relativa brevità e concentrazione. Questo perché, per noi, lo spettacolo sarà sempre diviso in due parti: una lo spettacolo vero e proprio proposto al pubblico, la seconda la discussione tra il pubblico e gli interpreti. Ma non come eccezione, come consuetudine. Ovviamente chi vuole discute, chi non vuole se ne va. Ma il pagamento di un biglietto di teatro dà diritto di vedere uno spettacolo e dà il diritto serale di discuterlo con chi l'ha fatto. La discussione, poi avverrà non su un piano intellet-

Credo in egual misura al teatro come fatto poetico-educativo-sociale, teatro come poesia, poesia come verità, ma nello stesso tempo teatro come « luogo » strutturale d'incontro tra la gente non come fatto transeunte, momentaneo, bruciato solo nella bellezza o compiutezza di un fatto estetico.

tualistico tipo seminario, ma sul palcoscenico stesso dove si è recitato con gli attori ancora vestiti e truccati e potrà avvenire, lo spero, che si ripetano dei pezzi, dei passaggi, dei brani recitati poco prima. Prevedo che si potrà fare una dimostrazione di modificazioni possibili o di ipotesi diverse su diversi punti a secondo della discussione svolta, ecc. ecc. Oltre a ciò, in definitiva, lo spettacolo di Weiss vuole tentare di offrire sulla scena una contrapposizione dialettica, o giustapposizione di due tecniche teatrali che dividono, un po' troppo sommariamente oggi e per schema di comodo, le esperienze teatrali contemporanee: l'identificazione (portata ai livelli addirittura mistici ispirativi o curativi psicanalitici di lontana derivazione stanislaskiana) con quello della distanziamento epica di origine brechtiana. Potremo dimostrare che come Brecht ci ha insegnato i due metodi sono « integrativi » dialetticamente e non oppositivi. E che solo una deviazione irrazionale di uno dei metodi, come schematizzazione talvolta di uno o dell'altro, li ha portati a non integrarsi. « Ratio et emotio », unite insieme in fatto di teatro. Come sempre deve essere, secondo me; poesia come strumento di conoscenza sensibile e razionale. Due tempi di un processo di conoscenza.

RAIMONDO: Ecco questa ipotesi di lavoro teatrale, che coinvolge tutta una serie di zone aperte nella ricerca contemporanea (l'accezione del non finito, l'unificazione e integrazione delle metodologie critiche, oltre a quelle che tu stesso indichi), riporta inevitabilmente il discorso un poco indietro: allo strumento – cioè il gruppo – che ti sei scelto ed alle ragioni che ti hanno guidato a questa scelta.

STREHLER: Alla mia uscita dal *Piccolo* due potevano essere le strade da prendere personalmente. L'una, il libero professionismo, l'altra il produrre o tentare di costruire qualche nuova struttura teatrale, prima ancora che spettacoli. La prima strada, sarebbe stata certamente la più facile, legittima anche dopo tanti anni di lavoro per il teatro pubblico e anche la più concretamente remunerativa, senza dover concedere nulla o poco « al sistema ». Ho dato la mia giovinezza alle strutture, all'Italia, a Milano ecc. ecc. Adesso dò la mia maturità al teatro in genere, al mondo, dovunque sia possibile dire quello che sento di dire nel modo che mi pare utile dirlo. E credo che avrei potuto, che forse potrò farlo, se vedessi che la strada che ho scelta non ha sbocchi; essere cioè « utile » ugualmente seppur in altro modo al rinnovamento del « teatro ». Pensa alla quantità di attori stranieri che vorrebbero lavorare con me, avere, provare un'esperienza con me ed io con loro. Pensa al grande palcoscenico del mondo dove c'è bisogno di certe parole e lo scambio di certe esperienze e via dicendo. Pensa alle « aperture » di conoscenza reciproca con il mondo che un tale modo di concepire la professione comporta. Ancora oggi mi domando se ciò non doveva essere fatto. Certamente dal punto funzionale e personale non ci sono dubbi. Ma... ho scelto un'altra strada. Cioè quella sì, più libera

della « direzione di un teatro pubblico », in una città di un solo paese, ma assai più ristretta della « libera professione ». Perché? Perché più o meno chiaramente, o oscuramente sento che qui è il punto nevralgico da colpire, almeno per ora. Ed in questo momento. Perché bisogna verificare la validità storica di un gesto, nel proprio paese, fra la propria gente, anche se questo concetto ormai perde a poco a poco valore e deve perderlo. Esistono poi problemi di linguaggio, di culture, ecc. Ma sono problemi che anche questi dovrebbero essere superati. Probabilmente, sono comunque un uomo di struttura, oltre che un teatrante, un uomo di palcoscenico. Probabilmente io credo in egual misura al teatro come fatto poetico educativo-sociale, teatro come poesia, poesia come verità ecc. Ma nello stesso tempo teatro come « luogo » strutturale d'incontro tra la gente non come fatto transeunte, momentaneo, bruciato solo nella bellezza o compiutezza di un fatto estetico. Del resto oggi, come sempre probabilmente, ma con maggior violenza o evidenza, noi ci troviamo di fronte ai due problemi: strutturali-estetici che si condizionano a vicenda. Uno spettacolo « bello » « utile » o valido poeticamente (il che è lo stesso) è possibile farlo senza una « sua struttura » (parlo di cose, gente modo di pensare di lavorare ecc. e luogo e via dicendo)? E viceversa: una struttura può essere efficiente senza la sua « poesia di teatro »? Io credo che (l'ho già detto) per « alcuni », nel sistema, ai quattro angoli del mondo, sia possibile entro strutture già precostituite (a meno che non siano del tutto strumentalizzate e piegate alle ragioni della classe dominante) realizzare quello spettacolo bello e utile e poeticamente valido. Ma solo per alcuni che possano e sappiano imporre certi sistemi di lavoro certi testi, certe condizioni. Rimane però il fatto che, « dopo » e « prima » la struttura continuerà a produrre quello che può e sa produrre. E potrebbe anche darsi che servirsi dello « spettacolo » di Strehler come alibi per darsi un lustro, un tono uno spirito democratico-rivoluzionario che non ha: abbiamo fatto quest'anno uno spettacolo così e così, diretto da Strehler provato otto mesi ecc., dunque possiamo adesso fare un paio di cose mediocri o peggio... C'è d'altra parte da dire che continuando in altro modo (ma si potrà continuare?) forse si modificherà una situazione di fatto, come comparazione, almeno. Ma non ci credo molto, è dunque necessario, anche se più rischioso, più difficile, più duro, cercare di creare delle strutture entro le quali fare del buon teatro.

L'altra strada è troppo comoda. In fondo è una evasione. Ecco dunque il perché, o uno dei perché, di questo mio tentativo. E ripeto tentativo. Qui non si tratta di fare una compagnia regolare, o una compagnia più o meno sociale o altro. Nella mia « infanzia », quasi, io ho recitato in compagnie sociali in cui gli attori si dividevano gli incassi, a carature e no, e via dicendo; come vedi, i fenomeni autogestivi o cogestivi sono vecchi come il cucco, per il teatro italiano e non solo italiano. Il problema è un altro o almeno

è anche un altro. Bisogna che una struttura (che può essere stabile o no, e nel caso specifico non lo è) costituisca soprattutto un nuovo rapporto tra la gente che « fa teatro » o cerchi un nuovo rapporto, studi sul vivo, non a chiacchiere, nuovi rapporti che sono anche finanziari e organizzativi ma soprattutto umani, di metodologie e ricerche di lavoro ecc. ecc. e poi questo rapporto lo trasporti verso il pubblico, tra la struttura e il pubblico. E un altro pubblico. Questo è il punto. Ora tutto questo comporta problemi enormi, incognite enormi, incertezze enormi. Verifiche, soprattutto, enormi e solo in piccola parte questi problemi saranno affrontati e risolti oggi o domani da noi. Ma certo qualcosa sarà fatto. A fine giugno, ognuno di noi, avrà imparato qualcosa di nuovo; io saprò qualcosa di più, avrò una delusione in più e una certezza in più; non so, si vedrà. La condizione prima del gruppo è la sua incertezza (ripeto) la sua labilità, il suo non saper bene, il suo voler cercare, il suo non conoscersi nemmeno bene. Il suo sperimentato, tutto insomma. Ma, ecco il punto, sul piano della professione più rigorosa, della disciplina più sicura, non un gruppo che chiacchiera sulla rivoluzione o sulle strutture da fare in una nuova società ma che si struttura come è possibile e come sa, il più possibile in avanti, nella società che c'è, per aiutare e far nascere quella nuova, anche con il suo piccolo apporto (piccolo quanto piccola è l'incidenza del teatro nel destino della società).

RAIMONDO: *Ti sento parlare continuamente di tentativi, sperimentazione, di « tutto da verificare », di bilanci che non si sa come torneranno e che comunque stenderemo solo a giugno; ma sotto questo proclamare l'incertezza avverto il filo teso della tua volontà e soprattutto di una già raggiunta chiarezza interiore. Non poteva essere diversamente: non parleremmo se no, di tutto questo, qui, ora. Ma gli attori? Ho sentito fare un certo numero di nomi, tutti abbastanza imprevedibili, imprevedibili ad essere insieme voglio dire...*

STREHLER: Per ora sono quattro: Gian Maria Volontè, Paolo Villaggio, Carmen Scarpitta e Marisa Fabbri. Non sono tanto imprevedibili in fondo. Ne mancano ancora, come minimo: due attori e tre attrici se non qualcosa di più. Dipende da fattori finanziari ed estetici. Io non so ancora bene perché « noi » non sappiamo ancora bene come sarà « la regia ». Nemmeno esattamente il numero degli attori necessari ed esattamente il loro tipo esatto. So il tema centrale di ciò che vogliamo fare. Insisto su una certa impostazione del testo, sulla quale siamo quasi tutti d'accordo. Ma non del tutto. Dobbiamo prima vederci più chiaro. Ecco questa è già una « differenza » di metodologia. In atto da sempre, per quanto mi riguarda, ma non portata così avanti con tutti gli altri. Comunque sia il gruppo non nasce come una consorteria ritualistica né come un cerchio di iniziati intorno ad un capo stregone che sarei io. Sia chiaro questo. Non lo è adesso né lo sarà in futuro (perché io penso che questa struttura modificata e modificabile dovrà vivere nel futuro, non solo in questi primi cinque mesi). E' una associazione di diversi talenti e funzioni attorno a me, alcuni legati da amicizie vecchie e da esperienze comuni (Fiorenzo Carpi, Ezio Frigerio, Carlo Tommasi, Marise Flasch, Fulvio Toluoso, Dorian Saracino, Francesco Carnelutti, Aldo Cappellina), altri sconosciuti (Scarpitta), altri appena conosciuti (Villaggio), altri conosciuti da tempo, ma senza esperienze comuni di lavoro (Volontè) altri con una sola esperienza di lavoro

(Fabbri). Io penso che alla fine il gruppo di lavoro che sarà costituito non solo da attori ma anche dai tecnici sarà un gruppo in parte eterogeneo in parte omogeneo o almeno omogeneo nell'eterogeneità. Per ora siamo alla preistoria e appunto perché il lavoro si svolge su un piano diverso che questa prima esperienza sarà breve e ritardata nel tempo. Il gruppo si riunirà il 7 gennaio e debutterà a Roma, al Teatro Quirino, il 4 marzo. Proveremo 55 giorni il che sembra molto ai filistei ed agli sprovveduti, ed invece non è niente, per svolgere in piccola parte quel rovesciamento di rapporti di lavoro che auspico. Comunque sarà già qualcosa. Potrei continuare così a spiegarti cose su cose, idee su idee, piccole e grandi, su come tenteremo di lavorare insieme, sui metodi, sulle tecniche ecc. Ad esempio, qui in questa casa isolata, c'è come una pausa, ma terribilmente lavorativa e faticosa da parte di una parte del gruppo. Dopo un mese abbiamo fatto molto e poco per quanto mi riguarda e penso che siamo troppo in pochi: mancano del tutto « gli attori », mancano quasi del tutto « i tecnici ». Forse per questo primo lavoro di ricerca bastava, forse no. Poi ci sono le condizioni oggettive. Ma l'ideale sarebbe che un lavoro di teatro nascesse veramente tutto da un coro umano ben articolato, diviso anche, se vuoi, da esperienze ideologiche, guidato però da qualcuno che ha esperienza e capacità per farlo ma che ha soprattutto capacità di guidare sapendo anche essere guidato. Per ora il nostro lavoro già si differenzia da altri ma non è nemmeno uno schema. E' l'ipotesi di un'ipotesi.

RAIMONDO: *Bene. Avremo questa tua presenza, questa tua proposta teatrale, una proposta tutta e assolutamente - idee, e responsabilità, rischio - di Giorgio Strehler. Ci vuol poco a capire che sarà il fatto della prossima stagione teatrale. Ma proprio qui si apre una zona nuova del discorso. Perché ci sono gli altri e vale la pena di pensare a come si atteggianno di fronte alla novità, e soprattutto al peso specifico, all'influenza di questa tua proposta. Se mi metto solo un attimo dalla « parte del diavolo », subito mi vengono suggerite almeno tre ipotesi. La prima: avrai un grande successo? Che cosa vorrà dire? Non dovremo ricordarci della tesi di qualche critico marxista che, proprio adesso a Venezia, affermava che un'opera progressista, espressa in un contesto reazionario, perde il suo segno di valore?*

STREHLER: Vuoi dire della « fagocitazione », dell'applauso per qualcosa che non deve essere applaudito? In parole povere del successo di un teatro rivoluzionario come di un fatto negativo? Pensa: di questo abbiamo parlato un giorno proprio Weiss ed io. Weiss mi diceva quasi con tristezza che questo spettacolo da lui pensato per un teatro povero, operaio, ha avuto invece un grande successo in un teatro di tipo borghese. Un trionfo: ma allora è tutto sbagliato? Non hanno capito niente? E' tutto un equivoco? Io dissi a Weiss allora quello che ripeto da anni. Ci sono successi nettamente equivoci e di questi non vale la pena di parlarne. Ma a parte questi casi di malafede ben identificabili, la domanda è: esiste la possibilità di un teatro rivoluzionario o di opposizione che sia accettato da coloro che non dovrebbero accettarlo? Secondo me il teatro come fatto estetico, come poesia (che è verità o misura di una certa verità) quando raggiunge il suo limite d'arte « agisce » nel pubblico in modi diversi che possono anche apparire equivoci. Un testo teatrale di opposizione può avere successo ed agire, come dire, in ritardo, a scoppio ritardato ed ottenere



alcuni risultati di presa di coscienza del pubblico di un problema, magari anche da rifiutare, ma a posteriori. In caso contrario, ogni possibilità di un fatto non dico teatrale ma culturale progressista sarebbe inibito in uno strumento sociale determinato e che lo subisce. Invece ciò è sempre avvenuto. E deve avvenire. Non è l'unico modo. E' un modo. Il fatto che il pubblico non esca dalla sala o non subissi di insulti o altro un gruppo di teatranti che recitano un testo di sicuro valore estetico e contenutistico è una realtà che non è indice di un « mancato » bersaglio. Non c'è bisogno di sputare sulla gente getti di saliva (a parte il fatto che anche questo genere di provocazioni il pubblico se lo prende masochisticamente come ai miei tempi le signore subivano gli insulti del direttore di orchestra jazz nei night-club con un « frisson » vigliacco) o fare altro, o cacciare la gente a pedate, per fare un teatro rivoluzionario. Rivoluzionario è tutto ciò, in arte, che dà una nuova misura della realtà alla gente, che la mostra, che le dà un disegno artistico plausibile, umano in cui l'uomo si identifica o può identificarsi. Capire. Il discorso è lungo perché ovviamente il pericolo di essere « fagocitato » dal successo equivoco c'è sempre. E' capitato con Brecht ed io ho dovuto ad un certo punto fermare la mia esperienza brechtiana proprio perché avvertivo che stavamo arrivando alla moda. Il pericolo di fare una « rivoluzione di carta » è sempre presente. Forse converrà dire allora che compito, o almeno uno dei compiti dell'arte, in questo caso del teatro, non è « fare la rivoluzione » ma indicare i profili di una nuova realtà, mettere dei sospetti e porre delle domande, demistificare degli pseudoproblemi e via dicendo. E quindi, mi ripeto, con pericolo di non fare nulla di tutto questo, cioè di passare inosservato. Questo forse sarebbe veramente pericoloso. Perché già il fenomeno di fagocitazione, di accettazione indica che la ferita è stata aperta e che la si maschera cercando di ingoiare il germe o fagocitarlo col sorriso sulle labbra o la *nonchalance* di quello che via, sa tutto...

RAIMONDO: *Ma non è solo questo. Senti: Strehler che passa ai commandos della contestazione: applausi. Strehler che si immerge nella corrente dell'irrazionalismo, del ritualismo, della « protesta »: osanna. Ma Strehler che dimostra di essere il rivoluzionario (o il poeta: nel caso è lo stesso) degli anni cinquanta (un po' come quegli anarchici svillaneggiati a Carrara dal nuovissimo Cohn-Bendit) questo Strehler non converrà a molti, dall'una e dall'altra parte, consegnarlo alla storia – e dunque all'ieri – del nostro teatro?*

STREHLER: Certo uno dei metodi più vigliacchi, ma anche più palesemente demistificabile è quello di applaudire ciò che non si deve, poi quello di far passare per tuo alleato chi non lo è, poi di far diventare ciò che è razionale e antirituale, irrazionale e rituale. Cioè di assegnare la « tua » tesserina di comodo a chi è scomodo o non rientra nei tuoi giochi o non giustifica certe tue posizioni, anzi le dimostra sbagliate. Se il gioco non riesce c'è il pericolo per il rivoluzionario (e tu dici o poeta che è lo stesso: lo è anche per me) di essere spinto indietro. Di essere imbalsamato, consegnato alla storia. Buttato nella spazzatura per un fatto anagrafico, anni e altro. Appunto ciò che si è tentato e si tenta di fare per Brecht. Ma questo denuncia la validità della posizione brechtiana. Chi dà fastidio allo schema si cerca di farlo tacere in mille modi, compreso quello di farlo diventare sorpassato e vecchio. Lo si fa persino con Marx e con Lenin! Ti immagini se non lo si può fare con noi!

Ma se tu sei abbastanza vitale e presente il giochetto è difficile. Con Brecht morto certo era più facile che con Brecht vivo. Grazie a Dio non sono ancora morto e sono pieno di vitalità, e voglia di imparare, di insegnare qualcosa.

RAIMONDO: *Tutto questo che dici – e come pensare, del resto, che avresti detto altro da questo! – mi consente di tradurre questa mia « parte del diavolo » in un'ultima domanda: hai pensato che appena liberato ai condizionamenti imposti al teatro pubblico, ti aspetta una nuova battaglia verso un altro tipo di limitazione? Parlo di quelle imposte dalla moda e dal conformismo e dalle forze che attraverso la ripetizione dei moduli del teatro dell'assurdo, o di quelli del teatro e della crudeltà o attraverso l'esplosione di un nuovo irrazionalismo (non la rappresentazione della disperazione della ragione che è ben altra cosa: tema della tragedia contemporanea), hanno inventato una tecnica della evasione, un nascosto rifiuto dell'impegno.*

STREHLER: Ho sempre avuto chiara la esigenza e la inevitabilità della battaglia contro le « limitazioni » di cui parli. E' anche contro di esse che scendo in campo, così, armato delle mie sole armi, che sono quelle di una estrema buona fede, onestà e fiducia nell'uomo. Ma hai toccato il punto dolens: io sono contro l'irrazionalismo in un modo feroce perché sono fermamente convinto che proprio l'irrazionalismo ci ha trascinato alle catastrofi della nostra giovinezza ed a quelle presenti. Qui sono ancora con Lukax: l'irrazionalismo, l'assurdo e tutto il resto sono la matrice del nazismo, delle nuove Auschwitz, di nuove prevaricazioni dell'uomo; sono in definitiva le armi più pericolose dell'evasione e del rifiuto preparate per togliere un senso all'uomo e che aiutano ciò che c'è di oscuro nella nostra società. Ma chi di noi non sa che l'angoscia c'è, da quando è nato, chi non sa cosa è la disperazione della ragione, di ogni ora; chi non riconosce le radici buie che ci sono nell'uomo, dall'infanzia? Ce lo vengono a raccontare a noi. Perché non ci raccontano che c'è però qualche cosa d'altro, l'amore, la solidarietà, il bene, la felicità insomma, possibile per l'uomo perché è nell'uomo? Perché raccontandoci questo ci porterebbero tutti a lottare per questa felicità. Perché l'uomo vuole essere felice, vuol essere in pace, vuol essere nel fondo di sé solidale con gli uomini, e se si convince che è possibile tutto ciò, farà qualcosa per realizzare un mondo dell'uomo per l'uomo. Che sarà completamente diverso da questo. Contro questo. Quindi guai se ci crede. Deve credere che non c'è niente da fare, che si deve stare immersi nella spazzatura di un bidone in qualche gabinetto oscuro; allora non rompe più le scatole e non chiede niente a chi ha, se non di morire al più presto.

Ebbene questo è quello che nella mia vita ho cercato di combattere, che ho combattuto dentro di me e che combatto giorno per giorno dentro e fuori di me. E' uno dei miei compiti diciamo, naturalmente storici. Non posso farci niente. E' come seguire il mio stesso destino.

Il discorso con Giorgio Strehler naturalmente continua. Qui si conclude soltanto la parte attuale e necessaria di questa « conversazione a distanza ». Perché il capitolo che si apre ora è quello della tensione sociale e civile del teatro, della sua capacità di mostrare ciò che deve essere cambiato e come l'uomo può cambiarlo. Ma non è certo a Strehler – al « vecchio » ed al « nuovo » Strehler – che si può ricordare Brecht, e la verità attuata in poesia di un teatro a misura d'uomo.

Mario Raimondo

IL DRAMMA



TEATRO CINEMA TV MUSICA RADIO

1

**SOMMARIO**

		A Praga la poesia, il teatro, il cinema sono stati i primi a passare il tunnel della libertà
Angelo Maria Ripellino	6	<i>Non un giorno di più</i>
Jan Grossman	7	<i>Il mio era e resta un teatro di allarme e di appello</i>
		Queste le scene più polemiche
Pavel Kohout	10	<i>Augusto, Augusto, agosto</i>
Peter Karvas	14	<i>Experiment Damocles</i>
Milan Kundera	17	<i>Due orecchie, due nozze</i>
Vaclav Havel	22	<i>La difficile possibilità di concentrazione</i>
Josef Topol	25	<i>Un'ora d'amore</i>
Sergej Machonin	28	<i>Per una commedia di Ivan Klima</i>
Vladimir Holan	32	<i>Le Mozartiane</i>
Vladimir Justl	34	<i>Viola: la taverna praghese della poesia</i>
		In tutti i film: A nous la liberté
Jan Zaiman	40	<i>Hitler spiava dall'oblò</i>
	42	<i>Questi registi già dicevano no</i>
Jiri Krejcik		<i>Praga-Roma senso unico</i>
	47	<i>E ora il cinema cecoslovacco è strettamente sorvegliato</i>
Mario Raimondo	49	<i>Manifesto Strehler</i>
Diego Fabbri	57	<i>Il Risorgimento teatrale</i>
Vincenzo Talarico	58	<i>Una foto di De Feo</i>
Giovanni Testori	59	<i>Il ventre del teatro</i>
Ruggero Jacobbi	60	<i>Artaud e il teatro Dada e surrealista</i>
Miguel Angel Asturias	65	<i>Questa la morte di Benito Juarez</i>
		Il cinema svedese agli incontri di Sorrento
Jonas Sima	67	<i>L'albero Bergman e altri frutti proibiti</i>
Gian Luigi Rondi	73	<i>« La Vergogna » di Bergman e le ragazze Zetterling</i>
Lars Gustafsson	73	<i>La scena vuota e il set intasato</i>
		Dopo il Festival di Venezia
Maurizio Liverani	77	<i>Il leone « Kluge » ovvero « l'animale di sogno »</i>
Pietro Bianchi	79	<i>In un'aria di allegorie</i>
Stelio Martini	82	<i>TV: Dopo Ulisse gli Apostoli</i>
		Notiziario 86/116 <i>L'occhio perpetuo</i>

Foto in copertina: Pia Degermark, la protagonista di « Elvira Madigan » di Bo Wideberg. Per la sua interpretazione la giovane attrice ha vinto la palma di migliore attrice al Festival di Cannes.

Fotografi e agenzie fotografiche: Miroslaw Peterka, Kamil Lhoták, Jurgen Simon, Alberto Greco, Dufoto, Rune Ericson, CSFB-V., Lars Björne, Jan Lindeström, Stive Stauffacher, Angelo Novi, Torremocha, Pavel Jasansky, Karel Dirka, Cameraphoto, Farabola, Pialex, Fotokhronika Tass, O. Porokhovnikov, Jaroslav Krejci, Jar Svoboda, Chiara Samugheo, Cesta hlubokym Lasem, Jan Parik.