

Santiago García risponde alle domande di Eugenio Barba
AÑOS SIN CUENTA

Sono nato nel 1928, ho fatto gli studi di liceo a Bogotá e studiato architettura all'Università Nazionale dal '49 al '52. Nel '53 me ne andai in Francia dove rimasi un anno, sempre studiando architettura, alla Scuola di Belle Arti. Da lì passai in Inghilterra nel '54 e nel '55 mi trasferii a Venezia a terminare gli studi all'Istituto di Architettura che a quell'epoca era il più importante del mondo perché c'erano Bruno Zevi e Giuseppe Samonà che dirigeva la scuola. Era l'équipe intorno a «Casa Bella», la rivista che in quel momento capeggiava il movimento dell'architettura organica: un movimento che veniva a sostituire tutto il pensiero dell'architettura razionalista di Le Corbusier e che privilegiava la sensibilità sulla razionalità. Questo mi entusiasmava molto e così finii a Venezia.

Ritornai in Colombia nel 1955 e iniziai a lavorare come architetto in un ufficio. Provai una profonda disillusione nei confronti di tutti gli studi che avevo fatto per finire poi a fare progetti del tutto normali e commerciali di case, uffici e negozi. Un giorno, mentre leggevo il giornale, vidi un articolo che annunciava l'arrivo di un professore di teatro giapponese chiamato Seki Sano portato dal Messico affinché formasse attori della televisione: lo aveva invitato Rojas Pinilla che dal 1952 era a capo di una dittatura militare.

In Colombia non c'era la televisione: la fece impiantare proprio Pinilla nel '54 e per avere buoni attori mandò a chiamare il miglior regista del mondo. Inviò così alcuni emissari in tutto il mondo per trovare un buon regista teatrale purché parlasse spagnolo. Alla fine gli emissari tornarono e gli dissero: abbiamo il regista, vive in Messico e si chiama Seki Sano: è quello che ha formato tutto il teatro messicano, il più importante dell'America Latina e parla spagnolo.

Questo testo è stato raccolto da Eugenio Barba a Holstebro, in Danimarca, il 10 ottobre 1994, quando, in occasione del trentennale dell'Odin Teatret, Santiago García - insieme a Judith Malina, Sanjukta Panigrahi, Kazuo Ohno e Jerzy Grotowski - ha incontrato un centinaio di studiosi e di artisti di teatro per festeggiare l'evento.

Lo portarono e gli sistemarono tutto finché nel '56 fu fondata una scuola.

Tutto questo mi entusiasmo e così andai alla scuola serale del giapponese per diventare attore. In collegio mi ero interessato molto poco al teatro. Durante tutti i miei studi di architettura mi aveva interessato molto la pittura, un'arte che praticavo parallelamente agli studi di tipo scientifico. Invece di essere architetto volevo essere pittore. Però si presentò questa occasione del teatro, ebbi un'illuminazione con questa storia di Seki Sano e andai da lui. Gli parlai e lui mi accettò. Mi fece un esame, un colloquio molto lungo necessario per entrare. E la mia vita gli sembrò molto interessante.

C'era molta gente che partecipava a questa scuola. Erano soprattutto i principali attori televisivi del momento, provenienti dalla radio, come Bernardo Romero Lozano o Fausto Cabrera che dopo svilupparono cose molto interessanti nel teatro. Seki Sano portava tutto il sistema di Stanislavskij perché era stato allievo di Vachtangov a Mosca. Era arrivato in Messico alla fine degli anni Trenta, inizi anni Quaranta. E aveva fondato il teatro moderno in Messico.

Seki Sano iniziò col fare esercizi per creare le basi della recitazione, esercizi come la giustificazione, il credere alle azioni fisiche. Quello che mi entusiasmava di più era la ricerca di un'autenticità che sentivo di aver perduto dopo aver studiato tanto tempo architettura. Lavorando nel mondo dell'architettura mi ero accorto di aver perduto la mia autenticità. E lì, con quegli esercizi, mi resi conto che perfino nelle cose più elementari, il fondamento di tutta la disciplina di Seki Sano era trovare questi tratti dell'autenticità.

Era una ricerca di qualcosa che sentivo di aver perduto. Avevo studiato architettura per otto anni: quattro in Colombia e quattro in Europa. Ero andato a lavorare convinto che fosse un'arte come la pittura, che mi aveva attratto fin dall'infanzia. E alla fine mi ero invece accorto che si trattava di una routine dove si perdevano tutte le emozioni. Con il teatro iniziai a ritrovarle. E così, in molto poco tempo, un paio di settimane appena, già avevo risolto il mio problema. Andai al mio ufficio di architetto e dissi ai capi dell'impresa che non avrei seguitato a lavorare e che mi sarei dedicato al teatro. Costernazione totale e io me ne uscii. Stavo anche per sposarmi, tutta la mia vita era già sistemata. Rinunciai a ogni cosa e mi dedicai al teatro. Sì, sconvolsi tutta la vita che avevo programmato. Lasciai la fidanzata e tutte le altre cose già stabilite. Le abbandonai e mi dedicai al teatro. A fondo.

Seki Sano faceva un training di giustificazioni. Soprattutto faceva esercizi su semplici azioni della vita quotidiana. Per esempio, lavarsi i denti, bere un bicchier d'acqua, entrare in una camera da letto, aprire una porta e entrare in un luogo. E in questo luogo che

c'è? Come ho aperto la porta? Perché l'ho aperta? Dove sta la finestra? Qual è stato lo sforzo fatto per entrare? Ed entrando che cosa si vede? Si è sorpresi o no? Altro esempio: andare in bagno. Prendere il dentifricio. Prendere lo spazzolino. Però, come si prende? E perché si prende? E a quale ora l'ho preso? Tutto un mondo di cui uno inizia a scoprire l'esistenza attraverso un'azione quotidiana minima e che Sano cominciava ad arricchire, dando loro una quantità infinita di possibilità. Sedersi su una sedia diventa tutto un racconto se uno lo complica. Questo durò quasi un anno, ogni giorno, dalle sei del pomeriggio fino alle dieci, undici della notte.

Il dittatore che aveva portato Seki Sano non si era preoccupato di sapere chi era quest'uomo di teatro. Però gli arrivarono notizie che Seki Sano era comunista, veniva dall'Unione Sovietica, era stato in Messico, era marxista. Questa notizia fu per lui la più spaventosa del mondo. Il tipo che lo aveva portato lo fecero fuori per il terribile equivoco, Seki Sano lo rispedirono in Messico il giorno dopo e noi ci trovammo a spasso.

Avevo formato un gruppo di teatro, con un attore di discendenza spagnola, Fausto Cabrera e lavoravo in televisione in un programma di teletatro, con un altro attore, Bernardo Romero Forzano. Stavo nel mezzo: la notte lavoravo in teatro con Seki Sano e di giorno come attore televisivo. Continuai ad esplorare il sistema Stanislavskij: prima di partire, Seki Sano ci dette tutti i suoi quaderni e tutte le sue note, una guida molto interessante per lavorare sul sistema di Stanislavskij. Partendo da tutti questi elementi che Sano ci dette sul sistema di Stanislavskij, scoprii che più di questa ricerca della vita, del se stesso, dell'autenticità, c'era anche una relazione molto autentica con lo spettatore. Iniziai così a interessarmi a quest'altro aspetto del teatro, il pubblico. A chi va diretto quello che uno fa? Com'è questa relazione col pubblico?

Su questo punto iniziammo a lavorare nella scuola che avevo creato insieme a Fausto Cabrera: la Scuola di Teatro del Distretto. Durammo un anno. Alla fine dell'anno ci presero anche a noi per comunisti. Perché è chiaro, il sistema, la parola Stanislavskij, l'Unione Sovietica, Seki Sano, tutto questo aveva iniziato a coinvolgerci e avevamo preso l'aspetto di comunisti e di sovversivi. Era un'epoca molto difficile. Così ci cacciarono dalla scuola. Fondammo allora un piccolo teatro che si chiamava Teatro del Buho [Teatro del gufo], con 60 posti, e che durò un anno e mezzo, più o meno. Generalmente presentavamo testi d'avanguardia e la maggior parte dei registi venivano dall'Europa. La prima opera che misi in scena fu *Conversazione-Sinfonietta* di Jean Tardieu: un dramma con sei attori, con voci. Mettemmo in scena anche Anouilh, Adamov, Ionesco, García Lorca. Era un repertorio d'avanguardia per un pubblico che

in genere proveniva dall'università, professori, studenti. Lì misi in scena anche *La Principessa Awi* di Yukio Mishima e nel '57, per la prima volta, un'opera di Bertolt Brecht, *I fucili di madre Carrar*.

In questa situazione mi vennero dei dubbi e mi sentii insicuro a proposito delle basi che avevo. Mi sembravano troppo elementari. Ottenni allora, nel '59, una borsa per la Cecoslovacchia, per preparare all'Università di Praga una tesi postlaurea sulla scenografia. Avevo però la possibilità di essere molto libero. Avevo un professore, Trueter, uno scenografo dell'antica guardia abbastanza bravo. Feci uno stage di due mesi al Teatro Nazionale. Fui anche alla Lanterna Magica con Svoboda e in vari altri teatri facendo stages di due o tre mesi. Fu allora che mi trasferirono la borsa da Praga a Berlino, per andare al Berliner Ensemble dove restai otto mesi circa.

Brecht era già morto da 4 o 5 anni. Mi dettero però ampie possibilità di assistere alle prove della mattina. Di pomeriggio andavo all'Archivio di Brecht a fare il lavoro per il quale mi ero impegnato: uno studio comparato fra lo spazio teatrale di Brecht e lo spazio teatrale del Secolo d'Oro spagnolo, specialmente di Lope de Vega. Scelsi di fare una relazione fra *Fuente Ovejuna*, che era il progetto che volevo presentare al professor Trueter, e tutti i disegni e la concezione scenografica degli scenografi che avevano lavorato con Brecht.

Quello che più mi interessava nelle prove del Berliner Ensemble era la relazione fra gli oggetti molto elaborati che usavano e la recitazione. Cioè il tempo così lungo, così grande, così dispendioso che usavano per trovare questa relazione con gli oggetti. Per esempio, durante le prove di *Madre Coraggio*, c'era una relazione enorme fra la quantità di oggetti usati e le azioni con il loro significato. Questo era il punto: come le azioni cominciavano a trovare un significato attraverso la relazione con l'oggetto. Gli oggetti li faceva Fischer. Era lui che aveva fatto l'oca che c'è in *Madre Coraggio*. Una quantità di elementi molto bene elaborati e lui assisteva spesso alle prove. Cambiava le cose, discuteva molto con gli attori. Manfred Wekwerth era il regista e stava provando una nuova opera, *Frau Flintz*.

Dopo questa esperienza, ritornai a Praga. Consegnai il lavoro al professor Trueter e me ne andai a Parigi, quasi un anno, all'Università del Teatro delle Nazioni diretta da Perinetti. Qui c'era una quantità di gente che poi divenne molto importante come Lavelli, Victor Garcia, Enrique Buenaventura e Bina Moskovici, una brasiliana che in seguito venne in Colombia per molto tempo e fu una delle fondatrici del movimento teatrale colombiano. Era una cosa molto strana. Era una scuola di conferenze per persone che poi riuscirono a raggiungere una grande importanza. Per esempio Vittorio Gassman, Ionesco. C'erano anche esercizi e lavori pratici: però, in

generale, era più interessante la relazione che si stabiliva fra gli studenti provenienti da ogni parte del mondo e le grandi figure di teatro che passavano di lì, per Parigi. Era una specie di vetrina, di ponte fra il teatro internazionale del famoso Festival del Teatro delle Nazioni.

Rimasi lì quasi un anno. Vidi molti, molti spettacoli. Ascoltai molte conferenze. Parlai molto. Persi una gran quantità di tempo nei caffè aspettando i conferenzieri che non arrivavano mai e tornai in Colombia. Qui iniziai a lavorare nell'Università Nazionale nel 1962, nella sezione di teatro dove misi in scena *Un uomo è un uomo* di Brecht e *Il giardino dei ciliegi* di Čechov basandomi un po' su quello che avevo preso da Krejča. Dopo un anno, un anno e mezzo, ottenni una borsa di studio per l'Actors Studio e me ne andai a New York.

Lavorai con Strasberg sei mesi. All'Actors Studio c'era molta gente: Paul Newman, Ben Gazara, Jane Fonda. Gente importantissima. Eravamo due osservatori stranieri, io e un filippino. Andavamo due o tre volte alla settimana, a vedere com'era ed era abbastanza interessante. Basato sull'autorità di una gran persona, Strasberg, attorno alla quale girava tutto, tutto, tutta la dinamica della scuola.

Un attore di questi come Newman o Gazara o la figlia di Fonda, preparava un esercizio. Brani di opere di Tennessee Williams, di Arthur Miller o di Shakespeare. Arrivavamo lì e ci sedevamo vicino all'uscita. L'attore presentava il suo esercizio e poi avveniva una lunga discussione di opinioni date da coloro, quindici o venti in tutto, che facevano parte integrante dell'Actors Studio. Dopo molte opinioni parlava Strasberg. Ed era l'ultima parola. Era come se parlasse Dio. In questo consisteva il suo sistema. Le sue osservazioni erano di taglio molto naturalista.

Avevo studiato con Seki Sano e quindi avevo ricevuto la tradizione di Stanislavskij e di Vachtangov direttamente da qualcuno che aveva lavorato con loro. Il modo di lavorare dell'Actors Studio di Strasberg non mi faceva ricordare Stanislavskij. Era già una cosa molto naturalista, con una messa a fuoco verso il cinema. Soprattutto la perfezione del lavoro sul dettaglio, della respirazione, dello sguardo, dell'autenticità, della vibrazione di un muscolo della faccia e cose del genere. Tutto questo era sottomesso al lavoro unipersonale perché quasi sempre lavorava con monologhi. Era un lavoro molto al millimetro sulla recitazione dell'attore.

Mi tornò in mente, allora, quell'altro aspetto molto forte, così dinamico di Seki Sano riguardo allo spettatore, al pubblico cioè che tutto quel lavoro dell'Actors Studio voleva raggiungere un obiettivo che era il teatro. E il teatro è una palestra, il teatro è un punto di relazione fra l'arte dell'attore e l'altra arte che è molto importante,

che è l'arte della relazione fra l'attore e il pubblico. E questo pubblico chi è? Dove sta? Qual è la vita di questo pubblico perché la vita dello spettacolo assuma un vero valore? Lì a New York era un luogo chiuso e scuro dove gli uni e gli altri, io credo, si martirizzavano. Arrivò un momento in cui disperato me ne uscii correndo.

Presi una nave e tornai in Europa. Me ne andai a Lione, in Francia, dove rimasi quattro o cinque mesi con Planchon. In quel momento rivitalizzava Molière e stava facendo una messinscena di *Georges Dandin*. Con Planchon incontrai di nuovo questo sentimento popolare dinamico del teatro. E me ne andai riscoprendo quello che pensavo di aver un po' perso.

Nel 1963 ero a Varsavia, in un congresso dove arrivò un invito per andare a vedere un regista teatrale molto interessante che si chiamava Jerzy Grotowski. A Varsavia montai su un bus con un gruppo di gente. Viaggiammo per quasi cinque ore e arrivammo un po' prima che lo spettacolo iniziasse, verso le sette di sera. Fu rappresentato il *Faust* di Marlowe su dei tavoli. Benché siano passati molti anni, mi ricordo bene. Ho un'immagine molto chiara dell'attore che interpretava Faust con una straordinaria destrezza fisica, una voce che non accusava gli sforzi enormi che stava facendo fisicamente. Lo spettacolo destò in me un'emozione molto profonda senza conoscere assolutamente nulla della lingua, il polacco, e non conoscendo neanche quanto basta del dramma di Marlowe. Rimasi molto turbato incontrando una relazione emozionale molto forte con lo spettacolo non contaminato dall'emozione che io vedevo nell'attore, perché c'era un'energia, un'atmosfera toccante e molto intensa nella quale lui era immerso.

Nel 1964 ritornai in Colombia. Iniziai a lavorare all'Università Nazionale. La mia idea era di mettere in scena *Galileo Galilei*. Presentai il progetto al rettore che me lo approvò. Chiamai molti attori esterni perché erano necessari quaranta attori. Incontrai un architetto mio amico, Dique Encastro, e con lui iniziammo a fare tutta la scenografia e a preparare tutta l'opera. La scenografia era basata su disegni architettonici del Rinascimento, dell'epoca del diciassettesimo secolo. Io interpretavo la parte di Galileo Galilei. Riunimmo una compagnia molto numerosa di gente fra cui coloro che sarebbero stati il seme dei futuri gruppi colombiani, come per esempio Carlo José Reyes, Carlos Duplan, Carlos Peroso, Eddy Armando che fondò La Mama, Miguel Torres che fondò El Local. Bene, tutta questa gente era lì. C'era anche Patricia Ariza. E riuscimmo a portare a termine quest'impresa con molto lavoro. Era una pièce molto difficile che richiedeva molti sforzi e di ogni genere: occorreva creare un'infrastruttura.

Peraltro, prima di andare in scena, si presentò un problema con

la direzione dell'università quando apparve il programma di sala nel quale si mostrava che il dramma era in relazione con la scienza contemporanea e con l'impegno degli scienziati, di Oppenheimer e degli Stati Uniti nella realizzazione della bomba atomica. Questo scatenò una reazione nella direzione dell'università. Il rettore pensava che *Galileo Galilei* fosse un'opera anticlericale e, poiché era liberale, pensava che fosse qualcosa contro l'Inquisizione. Mentre risultava invece un dramma contro la bomba atomica e contro gli Stati Uniti.

Quindi il rettore mi chiamò per parlarmi. Mi invasero l'ufficio con l'esercito e sequestrarono i programmi. L'unica cosa che poteva fermare questa repressione così violenta era che acconsentissi a togliere dal programma l'articolo con una fotografia di Oppenheimer e una fotografia delle vittime di Hiroshima: era questo il fatto che più li urtava perché, proprio mentre sembrava che stessero per ricevere un aiuto assai importante dalla Banca Internazionale di Sviluppo, questo articolo andava a disturbare molto il rapporto fra l'Università Nazionale e l'Ambasciata degli Stati Uniti.

Quindi fecero levare l'articolo e con questo permisero di fare lo spettacolo. Però in mezzo ai quaranta attori c'erano molti studenti dell'università e anche molti che erano della Gioventù Comunista, dell'avanguardia dell'università. Quando la notizia si diffuse, dissero che io avevo ceduto all'Università come Galileo, che si ripeteva il caso di Galileo.

La prima dello spettacolo si fece al Teatro Colón perché nell'università non c'era teatro. Gli studenti diffusero l'articolo che le autorità avevano fatto togliere. Era un appello al pubblico, agli studenti, agli scienziati, agli intellettuali, a impegnarsi con la società, con il mondo, a non tradire la civiltà, a non alienarsi nella scienza come nel caso di Galileo. In quel momento c'erano problemi politici e sociali molto forti nel paese. In quel momento, parlo degli anni '64, '65, nell'università si vedeva già arrivare il maggio del '68, tutta la nuova coscienza degli studenti verso la realtà. Questo dramma di Galileo Galilei giungeva a proposito. E questo gli studenti lo capirono molto bene. Lo spettacolo fece un gran chiasso, fu un successo enorme di pubblico. E fu visto dal pubblico come doveva esser visto, cioè non come una ricostruzione abbastanza ben fatta con scenografia e costumi. Sebbene tutto fosse dell'epoca di Galileo, lo spettacolo non era la sua storia ma la parabola di quello che il dramma poteva significare per un paese come la Colombia. La storia della nascita della scienza. Quindi un grande scandalo.

Tornarono a chiamarmi alla direzione dell'università e iniziarono a fioccare denunce di polizia e di gente che si era infiltrata nel gruppo. Avevano deciso che io non avevo un gruppo teatrale ma un

centro di abilitazione marxista, che il gruppo dell'università non faceva teatro bensì politica, che era un braccio armato della lotta guerrigliera. La situazione divenne difficile. Avevo fatto prove per otto mesi e ci furono appena sette repliche, quattro al Teatro Colón e tre al Teatro Municipale di Cali. Erano teatri molto grandi, con più di mille spettatori a ogni replica. Quaranta attori e un simile sforzo per dare soltanto sette repliche mi sembrò terribile. La discussione con l'università divenne molto pesante: così andai via dall'università con la maggior parte degli attori che lavoravano con me.

Fondammo nel 1966 la Casa della Cultura che durò un anno e mezzo con questo nome e poi divenne Teatro della Candelaria. Nella Casa della Cultura entrarono tutti gli attori che in seguito furono fondatori di gruppi teatrali ed ebbe inizio anche il Teatro della Candelaria, nel giugno del '66, con *Los Soldados*, una pièce basata su un racconto di Zepeda Zamullo, un romanziere colombiano molto amico di Garcia Marquez. La diresse Carlos José Reyes. Iniziammo con questa pièce. Costruimmo una sala di 120 posti, un po' più larga del Teatro del Buho però con lo stesso programma, con l'intenzione di far teatro tutti i giorni. Con questo gruppo di venti, trenta persone iniziammo con opere internazionali come *Marat Sade* di Weiss o *Il matrimonio* di Gombrowicz. Facemmo uno scambio con il TEC (Teatro Experimental de Cali): Enrique Buenaventura venne a mettere in scena *Macbeth* e io misi in scena un'opera di Enrique nel TEC, *La Trampa* [La trappola]. Un'altra pièce che ebbe una certa importanza fu *Il Gabbiano* di Cechov.

Tutto questo durò un anno e mezzo, fino al '68. Non avendo di che pagare l'affitto del locale, ci cacciarono. Cercai di ottenere una sovvenzione, un aiuto dal distretto per comprare una vecchia casa nel quartiere della Candelaria di Bogotá. Finimmo lì. Comprammo questa casa e costruimmo la sala che abbiamo ancora oggi. Da quando abbiamo fondato La Candelarina nel 1966 restano ancora nel gruppo Patricia Ariza, Francisco Martínez, Fernando Mendoza. Quattro. Poi ce ne sono cinque che ci sono da vent'anni e Fernando Penuela che sta anche lui da venti, ventidue anni. In questo momento, siamo quindici in tutto.

Nel '67 andammo a Nancy con *L'Orestea*, *Los Soldados* e *Il Menù*, un'opera di Enrique Buenaventura, e un'altra di Kateb Jacine, *Il Cadáver Cercado* [Il cadavere circondato]. Erano le stesse opere che presentammo lo stesso anno a Holstebro quando ci invitò l'Odin. Appena fondata la Casa della Cultura iniziammo a cercare fondi per costruire il pavimento, le sedie della sala, la scena. Vendevamo abbonamenti alla gente importante: funzionari, ministri, politici, professionisti, medici. Un giorno venne un attore a dirmi che aveva incontrato il funzionario di un'istituzione molto importante il

quale aveva detto che avrebbe preso l'abbonamento soltanto se fossi andato io a parlare personalmente con lui. Era l'amministratore della lotteria di Cundinamarca, un'impresa molto grande. Ci andai. Il funzionario mi ricevette nel grande ufficio e mi disse: «Signor Garcia, si accomodi. Ho voluto che lei venisse qui perché ho da raccontarle una storia. Molti anni fa io lavoravo in questo stesso edificio, al primo piano, da cassiere, un posto molto umile. Un giorno ricevetti un invito per andare al Teatro Colón. Non ero mai stato al Teatro Colón. Volevo conoscerlo. Mi misi la cravatta e ci andai con mia moglie. Davano un dramma molto interessante di un autore che mi sembra fosse tedesco». Gli dissi «Brecht». «Proprio lui! Bertolt Brecht. Un dramma di uno scienziato». E io: «Galileo Galilei». Lui: «Esattamente: Galileo Galilei, un italiano. Il dramma mi sembrò molto bello, Signor Garcia. Lei recitava molto bene e l'opera era molto interessante. Però la cosa che mi piacque più di tutto il resto fu la scena in cui usciva lei, Signor Garcia, e interpretava questo scienziato italiano: molto disilluso, si sedeva in un cortile. Entrava uno dei suoi allievi dopo che lei aveva rinunciato alle sue teorie, e gli diceva "Disgraziata la nazione che non ha eroi". E allora questo scienziato italiano si fermava guardando l'allievo e gli diceva "Errore! disgraziato il paese che ha bisogno di loro!". Questa scena mi restò impressa. Lo stesso anno venne qui alla lotteria il presidente della Repubblica, Guillermo León Valencia, a fare una inaugurazione. C'era un cocktail e d'un tratto vidi che il presidente era circondato di invitati, di gente. Mi avvicinai per ascoltare di che cosa stavano parlando e il Signor Presidente, nel momento in cui io mi avvicinai al cerchio, diceva: "Questo è un paese disgraziato perché non ha eroi!". Allora io mi feci coraggio e gli dissi: "Perdoni, Signor Presidente, questo paese non è disgraziato perché non ha eroi ma perché ne ha bisogno". Il presidente della Repubblica rimase a guardarmi e guardi ora lei, Signor Garcia, il posto nel quale mi trovo ora!».

Molti anni più tardi, dieci o quindici, mi trovavo in Nicaragua con La Candelaria nel secondo anniversario della vittoria di Sandino. La Colombia aveva un'ambasciata perché il nostro presidente Belisario Betancur voleva dare un'altra immagine alle relazioni internazionali della Colombia. Ci invitarono da parte del consolato colombiano a un pranzo a Managua. Qui arrivò l'ambasciatore della Colombia che mi disse: «Lei non si ricorda di me?». Mi sembrava di conoscerlo questo signore. Mi disse: «Disgraziato il paese che ha bisogno di eroi! Guardi dove sto oggi!». Quindi ci invitò a pranzare il giorno seguente all'Ambasciata e mi seguì a raccontare la sua storia: «Dopo l'amministrazione, quel posto che avevo alla lotteria, feci carriera nella finanza. Arrivai ad essere consigliere del Presiden-

te della Repubblica e ora mi ha nominato a questo incarico che è uno dei più delicati del governo in questo momento». Il fatto più curioso era che il tipo era del partito conservatore, molto coerente e molto amabile. Perciò, guarda tu a che serve il teatro!

EUGENIO BARBA: *Santiago, ti considero, dopo la morte di Atahualpa del Cioppo, come un patriarca del teatro latino-americano. E quando penso al teatro latinoamericano penso a qualcosa di profondamente originale, molto colombiano, che appartiene a questo vostro continente e che è il tuo lavoro, il tuo modo di pensare, la tua dedizione, il tuo impegno e, allo stesso tempo, la tua visione teorica, la tua pratica teatrale: la creazione collettiva. Quando ti ascolto raccontare la tua vita mi sembra come una grande odissea che inizia con Seki Sano, un giapponese che va a Mosca, poi in Messico passando per la Colombia. Poi i tuoi viaggi in Francia, Germania, Cecoslovacchia. È come se questa distillazione di quello che è latino-americano in realtà sia germogliata attraverso l'incontro con quello che viene dall'Europa, dal Giappone, dalla Russia. Come vivi tu tutto questo?*

Ebbene, ora mi interessa molto leggere il *Don Chisciotte*. Il *Don Chisciotte* è un romanzo che esplora una quantità di mondi, di cerchi concentrici. C'è lì una profonda contraddizione che è quella che sento anche nella mia vita. Ciò che mi muove nella vita è una contraddizione molto forte tra quello che è necessario fare nella vita, nel mio caso il teatro. Per me è necessario farlo molto profondamente. È qualcosa che sta totalmente fuori di me, che ho considerato molto importante ma che però non sono mai riuscito a mettere bene a fuoco: forse un grande inganno, un inganno però nel quale devi credere. Perché devi crederci, non so bene il perché, ma devi crederci.

C'è un capitolo del *Don Chisciotte* in cui il protagonista parla del suo ideale, Dulcinea del Toboso. Sancho Panza gli dice: «Però è una donna molto brutta, con i baffi, grassa e forzuta». Allora Don Chisciotte gli risponde: «È il mio ideale e per lei faccio tutto quello che sto facendo. Io so che non c'è ragione di farlo, che sono azioni che faccio come se fossi un pazzo, però le faccio affinché lei lo sappia. Se le faccio senza una ragione e hanno tanta importanza, cosa accadrà quando le farò per una causa? Se questo è a secco, come sarà quando sarà bagnato?».

Sancho Panza non lo segue, non lo capisce e allora Don Chisciotte deve raccontargli un aneddoto che è questo. Una donna è rimasta vedova con una gran fortuna: è totalmente libera ed è molto bella. Prende come compagno un uomo molto rozzo, grasso e brutto. Un selvaggio. Un uomo che non ha nulla a che vedere con la sua

bellezza e con la sua posizione sociale. Allora il responsabile delle sue fortune, colui che la vigila, le dice: «Signora, come mai le è capitato di prendere per compagno un tangero simile, così orribile, avendo attorno a lei tanti saggi, tanta bella gente, teologi, filosofi? Come le è capitato di prendersi questo idiota?».

Allora la signora gli rispose: «Lei pensa molto male. Pensa all'antica. Perché se per lei questo è un idiota, per me che lo amo sa tanta o più filosofia dello stesso Aristotele». Ed è così. È un ideale quello che abbiamo. Apparentemente può essere una cosa molto rozza, molto grottesca. Le utopie, oggi, si sono frantumate. Forse non esistono. Forse l'utopia atterra e uno la vede come una cosa rozza, impossibile che sia un ideale. Però, poiché lo amo, come diceva la vedova, per me ha tanta filosofia, o sa di più dello stesso Aristotele. E questa è stata la mia vita: la ricerca... no, la trasformazione di qualcosa che apparentemente non è un ideale, in un ideale che è fatto per me. In un certo modo è arrivato ad interessare altre persone che sono il gruppo della Candelaria con il quale comunichiamo questa stessa pazzia di un'utopia che si sa che non esiste ma che però abbiamo trasformato in esistente. Mi sembra questa la ragione per la quale questo gruppo è rimasto unito per trent'anni.

Traduzione di Nicola Savarese

SANTIAGO GARCIA (*una scheda di Nicola Savarese*)

Attore, regista, drammaturgo e pedagogo colombiano, Santiago Garcia (1928) dirige oggi il Teatro della Candelaria di Bogotá, un ensemble tra i più noti dell'America Latina che compirà l'anno prossimo trent'anni di attività.

Laureato in architettura, Garcia è iniziato al teatro dal giapponese Seki Sano che negli anni Trenta e Quaranta introduce Stanislavskij ma anche Brecht nell'America Latina (vedi la vicenda di Seki Sano nel saggio precedente a questa intervista). Dopo varie esperienze di studio in Cecoslovacchia, Germania, Francia e Stati Uniti che lo portano a incontrare il lavoro di Krejča, di Svoboda, del Berliner Ensemble, di Planchon e di Strasberg, Garcia ritorna in Colombia e fonda numerosi gruppi teatrali d'avanguardia: El Buho, Teatro Estudio all'Università Nazionale e infine, nel 1976, la Casa della Cultura che, nel 1971, adotta il nome de La Candelaria insediandosi in un edificio dell'omonimo antico quartiere di Bogotá.

Uno dei teorici della creazione collettiva, marxista ideologicamente e socialmente impegnato, Garcia, che è stato il primo regista in Colombia a mettere in scena Brecht e Peter Weiss, ha diretto moltissime produzioni. Il suo *Galileo Galilei* di Brecht del 1965 segna unanimemente l'inizio del cosiddetto «nuovo teatro colombiano». Tutti i successivi spettacoli sono

rivolti ai temi brechtiani della violenza e delle dittature militari in Colombia e in America Latina: come per esempio *La ciudad dorada* (1974) e soprattutto *Guadalupe años sin cuenta* (1975), il cui titolo si regge sull'omofonia «años sin cuenta», letteralmente «anni senza fine» che suona però come «anni cinquanta». *Guadalupe* guadagna il premio Casas de Las Américas, giunge anche in Europa tramite il Festival di Nancy e resta in cartellone per più di dieci anni.

Con la guida di Garcia, il gruppo della Candelaria sperimenta varie possibilità della creazione collettiva: da *Nosotros los comunes* (1972) a *Morte y vida severina* (1974) adattamento dell'opera dello scrittore brasiliano Joao Cabral de Melo Neto, a *Los diez días que estremecieron el mundo* [I dieci giorni che sconvolsero il mondo] (1977) adattamento del noto libro dello scrittore statunitense John Reed sulla rivoluzione d'Ottobre: quest'ultima messinscena si basava su un nuovo modo di fare creazione collettiva, improvvisando direttamente su un testo non teatrale.

Sebbene convinto assertore e teorico della creazione collettiva, Garcia lentamente abbandona la rigidità della formula e «agli inizi degli anni Ottanta scrive suoi drammi per il gruppo e trasforma radicalmente la tematica e la tecnica» (Perales 1989, p. 37). Gli ultimi suoi spettacoli (ma La Candelaria ne mantiene molti in cartellone) si fondano su testi scritti interamente da lui come *El diálogo del rebusque* (1983) adattamento di testi del poeta barocco spagnolo Francisco de Quevedo e *Corre, corre, chaski, Carigüeta* (1984): sono spettacoli che mostrano bene questa nuova tendenza mai aliena tuttavia da una vena ironica che caratterizza tutta l'opera come la personalità di Garcia.

Dopo la morte di Atahualpa del Cioppo, Santiago Garcia può essere considerato insieme a Enrique Buenaventura e ad Augusto Boal, uno dei patriarchi del teatro latinoamericano: senza dubbio il punto di riferimento di molte centinaia di gruppi del teatro colombiano di cui Garcia è stato un grande animatore attraverso l'attività della Corporación Colombiana de Teatro (CCT) creata nel 1969.

Bibliografia

Scritti di Santiago Garcia

La ubicación de la ideología en el proceso creativo, in «Conjunto», 47 (1981), pp. 5-13; *Teoría y práctica del teatro*, Bogotá, Edizione CEIS, 1983; *La Candelaria, Cinco obras de creación colectiva*, Bogotá, Editorial Colombia Nueva, 1986; *El acto de habla en el teatro*, in «Conjunto», 77 (1988), pp. 27-39; *Entrevista con Guillermo Gonzales Uribe*, in «Magazin Dominical. El Espectador», 5 marzo 1989; *Para una teoría y práctica de la creación colectiva*, in «Conjunto», 97-98 (1994), pp. 19-23.

Su Santiago Garcia, La Candelaria e la creazione collettiva

Giorgio Antei, *Apuntes sobre «Guadalupe años sin cuenta». Teoría y práctica del teatro*, in «Cuadernos de Teatro», 3 y 4, Comisión de publica-

ciones de la CCT, Cali s.d.; *Antología Colombiana de Teatro de Vanguardia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1975; Gonzalo Arcita, *Nuevo Teatro en Colombia: actividad creadora y política cultural*, Bogotá, Ediciones CEIS 1983; Adolfo Cruz-Luis, *En «La ciudad dorada», no todo lo que brilla es oro*, in «Conjunto», 20 (1974), pp. 38-41; Francisco Garzon Cespedes, *Colombia: métodos de creación colectiva en un trabajo teatral contra el sistema*, in «Conjunto», 20 (1974), pp. 21-37; Bernardo Baycroft, *Entrevista con Santiago Garcia*, in «Latin America Review», 15 (1982), 2, pp. 77-82; Misael Vargas Bustamante-Carlos José Reyes-Giorgio Antei-Juan Monsalve, *El teatro colombiano*, Bogotá 1985; Pedro Bravo-Elizondo, *Teatro documental latinoamericano*, México, UNAM, 1982, voll. 2; Carlos Espinosa Dominguez, *Guadalupe: un ajuste de cuentas con la historia*, in «Conjunto», 29 (1976), pp. 84-88; Fernando Gonzalez Cajiao, *Historia del teatro in Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1986; Oscar Jurado, *Santiago Garcia y el teatro latinoamericano. En busca de un lenguaje propio*, in «Conjunto», 15 (1973), pp. 122-27; Gerardo Luzuriaga, *El proceso de creación teatral según el modelo de La Candelaria*, in «Gestos», 2 (1986), pp. 75-87; Eduardo Daconte Marcenas, *El método de creación colectiva en el teatro colombiano*, in «Latin America Review», 1 (1977), pp. 91-97; Eduardo Daconte Marcenas, *Diálogo del Rebusque o la fantasía de la realidad*, in «Latin America Review», 15 (1982), 2, pp. 105-108; Angela Montoya, *Teatro La Candelaria: ocho años de trabajo*, in «Letras Nacionales», 24 (1974), pp. 82-85; Hector Orjuela, *Bibliografía del teatro colombiano*, Bogotá, Instituto Cero y Cuervo, 1974; Rosalina Perales, *Teatro Hispanoamericano contemporáneo. 1967-1987*, México, Escenología, 1989, vol. I; Beatriz J. Rizk, *The Colombian New Theatre and Bertolt Brecht: A Dialectical Approach*, in «Theatre Research International», 14 (1989), 2, pp. 131-142; Beatriz J. Rizk, *Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva*, México, Escenología, 1991; *Teatro Contemporáneo Colombiano*, Bogotá, Tres culturas Editores, 1985.