



4. Incendio dell'American Theatre di New York, nel 1836. Litografia di H.B. Robinson.

Erland Josephson

IL TEATRO È SENSUALE E GIOCOSO
(Con una nota di Vanda Monaco Westertahl)

Nota di Vanda Monaco Westertahl

Erland Josephson, l'attore, la scrittura. Cinque volumi di memorie teatrali, sei romanzi, raccolte di poesie, drammi che riflettono una esperienza umana inscindibile dal teatro. In questo quanto mai simile a Ingmar Bergman, il regista con il quale più ha lavorato anche al cinema e alla televisione. La presenza del teatro nel cinema e nell'opera televisiva di Bergman è talmente forte che è impossibile comprenderli senza tener conto del suo linguaggio teatrale, come ha scritto il critico svedese Leif Zern nel bel libro *Se Bergman* (Vedi Bergman). Così nelle interpretazioni cinematografiche di Erland Josephson si riconosce l'attore di teatro dal modo in cui il personaggio viene costruito lavorando con frammenti minutissimi del corpo e della voce, e tenendolo saldamente agganciato non solo alle singole situazioni drammaturgiche ma alla struttura drammaturgica complessiva di una determinata narrazione. Inoltre lo spazio intorno a ogni movimento del corpo assume una densità che rinvia allo spazio scenico arricchendo il rapporto fra corpo dell'attore e occhio della cinepresa. E ancora una ricerca delle linee lungo le quali far viaggiare ogni battuta dirigendola sempre in una zona bene individuata e necessaria. Lo stesso vale per il gesto. Questi elementi sono di solito riconoscibili nelle interpretazioni cinematografiche di altri attori di teatro: da Gérard Philippe a Laurence Olivier a John Gielgud e così via. In una scena del film di Angelopoulos *Lo sguardo d'Ulisse*, l'archivista (Erland Josephson), mostra una vecchia pellicola al regista (Harvey Keitel) che, per cercarla, è arrivato dall'America a Sarajevo: i due sono l'uno a fianco dell'altro. Per Harvey Keitel, attore cinematografico senza rilevanti pratiche teatrali, non esiste altro che l'evento in atto e su di esso, qui e ora, si concentrano le emozioni, i colori della voce, i gesti. Erland Josephson, lì accanto, pur restando dentro l'evento, con gli sguardi, la posizione del corpo, il ritmo e i tempi dei gesti, le sfumature dello sguardo, la ricerca del

Questo brano fa parte di un libro di Erland Josephson curato da Vanda Monaco Westertahl, che sarà pubblicato nella collana «Memorie di teatro» presso l'editore Bulzoni di Roma.

contatto con il partner, porta alla luce anche il passato del personaggio e la sua malinconia per un futuro forse inesistente; la tensione fra personaggio e situazione si arricchisce di nuovi elementi. L'attore di teatro anche davanti alla cinepresa attraversa una metamorfosi più profonda.

«Certamente l'attore ha bisogno di esperienze – dice Josephson nel corso di un seminario nel novembre del 1997 – ma si tratta di quelle fatte in scena o davanti a una cinepresa. Queste sono le esperienze necessarie all'attore».

Per lui, come per gli attori di area inglese, svedese e in parte francese, il processo di metamorfosi nasce e si compie attraverso il lavoro sul testo.

«Pensare prima di parlare? – dice ancora – Non sempre va bene. Sono le parole stesse a pensare». Partire dalle parole.

[...]

La nota che sto scrivendo fa ora una giravolta, una tripla capriola, resta un attimo sospesa nell'aria, incerta su come ritornare decentemente al suolo, infine vi ritorna e osa prendere un tono più personale.

Il lavoro sul testo ha trasformato il rapporto fra Erland Josephson e me. Ci eravamo incontrati molte volte nella sua stanza al famoso Dramaten (Kungliga Dramatiska Teater) per scegliere le pagine da tradurre, per risolvere le mie incertezze di traduzione. Si parlava poco di teatro e molto di quotidianità, del buio, di demoni e del modo di placarli. Conversazioni in quella che lui chiama una stanza disordinata e fredda. Una stanza senza segni di teatro e giustamente perché sta nel teatro, è circondata dal teatro, colui che la abita è teatro. Questo attore, che dietro una apparentemente levità e trasparenza settecentesche è in realtà molto misterioso, lascia che il teatro penetri in tutte le pieghe della sua anima e del suo corpo. Questo si riflette nella sua scrittura. I suoi romanzi sono autentiche opere narrative, le sue poesie sono autentiche poesie, eppure romanzi e poesie respirano teatro. In certe pagine bellissime dei romanzi non è tanto la descrizione di una scena vuota, o di un'attrice invecchiata a evocare il teatro quanto il ritmo della narrazione che ricorda il respiro dell'attore in scena. Se i volumi di memorie sono la testimonianza d'attore più ricca della seconda metà del nostro secolo, i suoi romanzi e le sue poesie sono qualcosa di unico: condensazioni di scritture nate da un *io* – non solo da un *immaginario* – costituito ormai dalle parole del teatro, dai ritmi e dai tempi dei personaggi e dei testi interpretati.

E ritorniamo al testo.

Colta da una passione improvvisa per il romanzo di Strindberg, *L'autodifesa di un folle* lo trasformo in monologo. Lars Göran Carlsson – attore e regista svedese fa la regia, io interpreto il personaggio monologante. La lingua di Strindberg è bellissima e difficile da recitare. Ho bisogno di un sostegno per collocare al di fuori del rapporto con il regista la mia paura per una lingua straniera che sta diventando la mia lingua di teatro e per evitare una *spaventata* passività. Ho bisogno di un sapere costituitosi altrove.

Il problema maggiore – recitando in lingua straniera – non è la pronuncia ma l'accentuazione delle frasi, l'intonazione, la individuazione

degli archi di respiro che legano le parti della frase o del periodo. È all'interno di questo sistema delicato di regole per lo più non scritte, che le emozioni e la vita del personaggio prendono forma nello spazio scenico. Gli attori svedesi possono essere maestri in questa arte. Quando chiedo a Erland Josephson di aiutarmi risponde che dovremo improvvisare, che lui non è un pedagogo, che i nostri incontri non saranno regolari. Incominciamo qualche settimana prima dell'inizio delle prove in scena. Mi fa sedere accanto a sé e mi indica brani del copione da leggere lentamente ad alta voce. Capisco poi che i brani indicati contengono suoni e ritmi molto difficili per me. «Questa vocale deve essere più breve. Molti attori svedesi l'allungano, ma non è bene: appesantisce le battute, limita la possibilità di interpretazione». Mi indica il suono da ripetere, mi fa vedere il movimento delle labbra. Provo una due tre volte, non va. «Devi esercitare a casa queste due vocali» dice. Mi fa capire l'importanza del lavoro «a casa», cioè del lavoro solitario dell'attore sul testo e come questo lavoro può essere fatto. Quando cerca l'intonazione e le appoggiature di una battuta, la mormora tenendo corpo e bocca completamente rilasciati. Quando l'ha trovata incomincia il lavoro faticoso per adeguare il corpo e la voce alla struttura sonora scelta.

Alle prove in scena, dopo il *lavoro a casa*, emerge nella mia mente una energia particolare, è come un piacere di fronte alle difficoltà, un'allegrezza e leggerezza nell'individuare e risolverle.

Mentre io mi agito fra vocali brevi e lunghe, fra i miei ritmi sbagliati e i miei respiri mal piazzati, Erland Josephson, seduto accanto a me, si diverte lasciando scorrere lo sguardo su questa lingua strindberghiana densa e misteriosa. Un divertimento intenso d'attore nella cui memoria volontaria e involontaria, cosciente, subliminale e profonda, le parole producono immagini, colori, movimenti: la tridimensionalità del corpo nello spazio scenico. La scoperta della corposità della lingua: leggere un testo *vedendo* dove la voce diventa più limpida o più roca. Arrivare a scorgere nel testo, nella pagina scritta, la visualizzazione del suono della voce.

Erland Josephson non insegna, appunto non è un pedagogo, non offre sistemi o regole rassicuranti e riconoscibili. Lui è lì con il suo lavoro di attore, mi aiuta a imparare a lavorare, mi aiuta a non avere fretta. Qualche volta ripete un suono per me difficile, ma il più delle volte descrive il suono che io emetto sbagliando, e come invece dovrebbe essere. Vengo invece stimolata a una ricerca all'interno del mio stesso corpo: il respiro, l'addome, le labbra, la lingua e così via. A poco a poco mi fa scoprire, senza mai parlarne, che vocali e consonanti hanno grandi echi nel corpo, nella mente, quasi zone che si allargano come quando si lancia un sasso nell'acqua. Ma niente è dato una volta per tutte sia che si reciti nella propria lingua che in una lingua straniera. Le vocali possono facilmente diventare opache, le consonanti si consumano, allora il corpo si chiude, il testo si allontana, il personaggio si accartocchia.

«Questo suono devi esercitarlo a casa». L'esercizio, la pazienza artigianale del lavoro sul dettaglio, e poi ripetere e ripetere, esercitare i

dettagli minimi. A volte si sente dire che questo lavoro minuzioso, in qualche modo implacabile, ucciderebbe l'ispirazione o priverebbe l'evento teatrale in atto di una sua vita e di un suo calore, la temperatura scenderebbe. Non coincide con la mia esperienza. Questo lavoro minuzioso sulla voce, sulla lingua, sul testo, questo lavoro che invade tutto l'io nutre l'amore per il testo e per il personaggio. È come il passaggio dall'innamoramento all'amore. Il primo si nutre da sé e si consuma; il secondo vive e cresce e diventa sempre più profondo solo se il nutrimento è giusto: un nutrimento celeste e dunque aspro ma felice e divertente.

Mentre cerco faticosamente di aprirmi una strada dentro il testo, Erland Josephson crea lì accanto a me un pieno, l'energia felice dell'attore che guarda un testo. Questo pieno, questa specie di luce, resta lì fra le pagine del copione per riemergere in scena durante le prove rendendomi più disponibile. Eppure uno dei suoi primi consigli fu di restare me stessa lavorando con il personaggio. Durante le prove – ancora in corso al momento in cui scrivo – capisco. Il lavoro della voce sul testo provoca la metamorfosi dell'attore nel personaggio. La voce è uno dei meccanismi più misteriosi dell'io nella sua interezza psicofisica. Fra i più indagati e meno conosciuti. Non credo che possa esserci metamorfosi senza una resistenza psichica e fisica da parte dell'attore, resistenza anche dell'udito che ascolta l'obbrobrio di una voce nella quale il personaggio non si è ancora incarnato, resistenza del respiro proprio di quell'attore che non ha ancora preso i ritmi del personaggio. Bisogna entrare in ritmi e tempi altrui, per ora sconosciuti. È una battaglia anche dolorosa – ma di piacere. Apparentemente il terreno prioritario della battaglia è quello della lingua: vocali, consonanti, pause, punteggiatura, ecc. In realtà mentre attraversa questo terreno l'io dell'attore viene attaccato dal testo nei suoi ritmi psichici, nella sua stessa muscolatura. Senza offrire questa resistenza, che Erland Josephson chiama «restare se stessi», il personaggio non viene alla luce.

Bisogna vedere Erland Josephson in scena oggi per vivere questa esperienza del venire alla luce. Nel recente splendido sceneggiato televisivo di Bergman *Larmar och gör sig till* (Si agita e si pavoneggia), questa luce risplende perfino sul piccolo schermo.

Nella messinscena della *Celestina*, fatta da Lepage nell'agosto del 1998 al Dramaten, Josephson interpretava Pleberio, il padre di Melibea. Con una felice intuizione drammaturgica il prologo è stato trasformato in un monologo recitato da Pleberio alla fine della tragedia: un momento alto di pathos. Vidi per la prima volta lo spettacolo a una prova generale aperta al pubblico nei giorni immediatamente precedenti la prima. Josephson mi sembrò freddo e distante proprio in questo monologo, c'era molta tecnica e poca anima, una esecuzione più che una interpretazione. Rividi lo spettacolo un mese dopo. Il monologo era diventato una lancia di disperazione e di dolore incandescente che il vecchio patriarca lanciava nel mondo. «A quella prova generale avevo una gran paura» disse Josephson con un sorriso ironico ma involontariamente compiaciuto. Paura come una resistenza al personaggio in una fase che era ancora di lavoro; e contentezza di potere opporre que-

sta resistenza anche dopo cinquanta anni di teatro, di cinema e di televisione.

Resistere ed entrare in conflitto non per sottomettere il personaggio a sé ma per sottomettersi ad esso. Altra tradizione attorica è quella che sottomette il personaggio all'attore. Due diverse culture teatrali. Questa è strutturata intorno all'attore ponendo il testo in posizione più debole: il testo diventa l'attore, si trasforma in esso. La grande Adelaide Ristori, per esempio, che interpretava il *Macbeth* ribattezzandolo *Lady Macbeth*, o salvava i figli di Medea perché riteneva impossibile immaginarsi come matricida. È una visione del teatro dominata dall'attore. L'altra rappresentata, fra gli altri da Gielguld, Jovet, e dallo stesso Josephson – è dominata dal testo, l'attore lo incarna scendendovi a profondità vertiginose, immergendosi totalmente in esso.

Il lavoro lungo e severo con il testo di molti attori svedesi non va alla ricerca di psicologie o motivazioni che, collocate nel rapporto fra autore ed epoca storica, fra personaggio ed epoca storica, trasformano il testo – come spesso avviene in Germania – in un campo di indagine filologica, storica, di costume ecc.

Gli attori svedesi leggono e rileggono il testo e ancora rileggono alla ricerca di ritmi, di suoni, di colori della voce. Leggere lentamente ad alta voce, rileggere, e rileggere in modo che l'attore non diventi una testa parlante su un corpo morto – come raccomandava Strindberg. Il testo scende nel corpo, respira nelle vene, nelle pulsazioni dell'attore nella cui mente a poco a poco nascono immagini, impulsi di spostamenti nello spazio scenico, posizioni. Un movimento per un corpo che è stato trasformato dalle catene fonetiche, dalle pause, dai tempi di quel determinato testo entrato in contatto con la individualità dell'attore: un contatto fatto più di contrasti e tensioni che di pacifici avvicinamenti. Essendo il personaggio e le situazioni sempre altro rispetto all'attore, è in questa estraneità che si forma la lingua dell'attore, il codice del suo corpo, il sistema di regole necessario per interpretare quel personaggio e, dunque, la memoria teatrale di un io attorico.

«Sono un attore ubbidiente – disse Erland Josephson qualche tempo fa – perché scrivo. Ho la scrittura, non ho bisogno di affermarmi contro il regista». Certamente. Ma forse è anche un po' l'inverso: scrive anche per potere essere un attore ubbidiente. L'ubbidienza al regista non è passività, è parte di quella resistenza che richiede forza e disciplina interiore.

Il grande attore ottocentesco piegava il testo a sé, Josephson piega se stesso al testo per poi smarrirsi in esso. In questo piegarsi si forma la sua scrittura: parole scritte che nascono anche da parole dette in scena e che svelano emozioni profonde del mestiere d'attore. Parole narrative e parole liriche portatrici di incoscienza sublime e di consapevolezza estrema e che sollevano veli su un mondo interiore fatto di teatro.

I volumi delle memorie, pur continuando la grande tradizione delle autobiografie d'attore, da Luigi Riccoboni a Gustavo Modena, a Tommaso Salvini, a Sarah Bernhardt, se ne distinguono completamente. «Aneddoti e impressioni» è scritto sulla copertina del volume di ricordi di Tommaso Salvini. Lo stile di Erland Josephson è estraneo al-

l'aneddoto di Salvini come al raccontare compatto di Jouvet. Sono anche assenti intenzioni pedagogiche o sistematizzatrici: è assente il metodo. Lui non insegna. Lo avverto anche io quando gli siedo accanto per imparare a interpretare un personaggio in svedese: trasmette il suo sapere teatrale artigianalmente, attraverso il lavoro. Pur senza sistematizzazioni, i volumi delle memorie offrono una documentazione assai ricca del rapporto mai definito, e forse non definibile, fra l'attore e la parola.

Dai volumi di memorie vien fuori anche un io d'attore trascinato da una parte e dall'altra, frantumato dalle verità più diverse, un io solo nei tumulti, nelle claustrofobie e nelle agorafobie della civiltà di massa. Il ricordo non ha illusioni di obiettività e pertanto assume contorni più netti. Per Josephson, attore nostro contemporaneo, la verità è quella della scena. Fuori, il mondo è come fatto di brandelli sospesi. La parola, quella della scrittura o della scena, possono raggruppare questi brandelli in unità visibili. Sia pure solo momentaneamente.

Adesso quando mi guardo allo specchio – non mi è mai piaciuto ma spesso vi sono stato costretto – mi sembra allo stesso tempo di essere sempre più me stesso e di ricordare altri. Si possono individuare e interpretare influenze, genetiche o di altro tipo. Probabilmente si indebolisce l'ambizione di avere un io personale, mentre lasciamo uno spazio maggiore a quel mescolarsi di elementi diversi che appare sul viso di una persona matura. Forse scegliere da che cosa lasciarsi influenzare è decisivo per costruirsi una «personalità». Ma forse credo questo perché sono un attore.

Quando penso ai personaggi che ho interpretato, non riesco a ricordare il mio viso. Ricordo il trucco, la pettinatura, il maquillage per le luci, le apparizioni in scena senza trucco, i costumi, il contesto, frammenti di battute, intonazioni di voce, tutto quello che mi circonda. Ma il viso mai. Forse non c'era.

Una volta Torsten Hammarén, che fu direttore artistico del Teatro Stabile di Göteborg per 26 anni e che sapeva sull'attore tutto, davvero quasi tutto, disse che gli attori sono colpiti da una maledizione: quando finalmente assumono un volto perdono la memoria. Per quanto mi riguarda ho cercato di fare un compromesso: procurarmi un qualche volto e conservare la capacità di memorizzare.

(1990)

Sono lo spettro di tuo padre...

Mi chiedo che tempo fa oggi. È strano starsene sdraiato chiedendo che tempo fa. Mi è completamente indifferente, proprio senza significato, eppure non posso smettere di meditare sul tempo

che fa oggi, di pensarci. Non ci si libera delle vecchie abitudini. Medito per vecchia abitudine.
(*Loppans kvällsvard* [La cena della pulce])

È faticoso essere in disaccordo con il proprio aspetto. Ancora più faticoso se si recita in un film o in uno spettacolo teatrale. Ancora peggio se ci si sente in conflitto con il trucco, se si guerreggia con il costume di scena. Terribile se soltanto al primo confronto con il pubblico si capisce che è tutto sbagliato. Non avrei dovuto avere questo aspetto, non avrei dovuto essere vestito così. Questo non sono né io né il personaggio. Ti prego Dio di misericordia, fa un miracolo e sollevami attraverso il soffitto del palcoscenico per farmi riposare fra le tue braccia nudo, senza trucco e rilassato. Come diavolo hai potuto consentire a quel truccatore e a quel costumista di distorcere tanto brutalmente la mia ricerca di verità! Signore, per quanto tempo dovrò aggirarmi fra le tenebre in mezzo a parrucche e stracci! Sono stato malconciato e messo in vetrina, salvami nel nome tuo e donami quel successo che mi sono duramente guadagnato! E giacché ti trovi, non potresti punire quel maledetto scenografo e costumista con una recensione che lo faccia a pezzi sul Più Grande Giornale Svedese? Spero che vi sia abbonato così apprenderà la tua condanna di mattina presto mentre beve il caffè.

Ho visto uno dei più grandi attori svedesi strapparsi un naso finto durante la prova generale aperta al pubblico. Sono stato in scena con attori che in preda a una improvvisa disperazione, si mettevano a tirare e a lacerare il costume durante un furioso cantilenare di battute. Tutto quello che è stato costruito per mesi e mesi va a pezzi. Lo sapevo che era sbagliato – si pensa – perché non ho detto niente? Sono un vile, non sono un artista, non ho una mia volontà, come ho potuto consentire che su questa mia faccia da imbecille e su questa mia testa da idiota venissero appiccicati tutti questi baffi e basette e riccioli pretenziosi? Stile, dicono, lo stile! Non sono più un essere umano, sono uno stile.

Se si ha una parte minore è quasi impossibile opporsi a tutte le intuizioni e visioni che ci colpiscono. Per Rosencranz nell'*Amleto*, il regista Sjöberg e lo scenografo Mörk avevano visioneggiato per me una maglia con una gamba rossa e una verde. Le calzamaglie mettono in mostra le mie gambe un po' a tarallo a meno che io non stia sempre con un piede parecchio più indietro rispetto all'altro. Già questa è una tortura che fece un Rosencranz un po' forzato e a gambe rigide. Ma verde e rosso come se si dovesse pure indicare babordo e tribordo, era veramente troppo! Li scongiurai di darmi colori più discreti. Sjöberg e Mörk si

irrigidirono: quella maglia, dissero, dava un carattere alla indecisione e alla servile irresolutezza di Rosencranz. Alla prova generale aperta al pubblico le mie gambe attirarono troppo l'attenzione degli spettatori. Sjöberg e Mörk ebbero un'idea. Rosencranz avrebbe indossato una maglia di un solo colore. Si sarebbe sottolineata così la pigra adattabilità del suo carattere!

(1995)

Pubblicai il mio primo libro nella stessa stagione teatrale in cui diventai attore di mestiere, continuando quindi a fare quello che facevo da alcuni anni ma ora dietro compenso. Si trattava di una raccolta di poesie, alcune scritte a 17 anni, dal titolo *Cirkel* (Circolo).

Dato che le case editrici andavano a caccia di nuovi autori da lanciare, mi trovai a cavalcare l'onda dei debuttanti. Dopo alcune novelle e due romanzi pubblicai ancora una raccolta di poesie nel millenovecentoquarantanove.

Verso la fine degli anni Sessanta me ne rifiutarono una. Da allora ho scritto molte poesie ma non ho più cercato di pubblicarle. Ne scrivo ancora e mi fa bene. È una specie di artigianato casereccio fatto con la lingua e con la sensibilità che dà sollievo, piacere e soddisfazione. A volte queste poesie sono segnate da una malinconia giovanile con la quale conservo un vecchio contatto. Mi fa quasi felice.

Ho scritto tutta la vita. Sono stato pubblicato, recensito, rappresentato. Per una ragione o per l'altra, ogni volta che pubblico qualche cosa ho i nervi sempre più tesi. Avrei voglia di fuggirne là dove non arrivano giornali svedesi, dove non mi si può né telefonare né scrivere. È successo qualche volta, per esempio a Lisbona. Mi sono buttato sul telefono ancora prima che *Dagens Nyheter* fosse stato distribuito a Stoccolma. Sono stato recensito? C'è scritto qualcosa? Favorevole o sfavorevole? No, non me la leggere! Dimmi solo se è favorevole. Dici che è favorevole? Splendido! È straordinaria? Ma è favorevole? No, non è affatto meglio se me la leggi. Ci sono molte riserve? Bene. Dalla tua voce mi sembra di capire che c'è qualcosa verso la fine. Che vuol dire «divertente»? Che sono superficiale? Ma no, non mi pare brutto essere divertente. Non stare a discutere!

Lo stesso dopo una prima. La fuga è impossibile. Mi precipito appena sento il tonfo nella cassetta delle lettere. Prendo il giornale e lo butto sul tavolo come se mi bruciasse le mani. Sbirchio fra i titoli di prima pagina. Lo apro alla pagina del teatro. Là c'è un titolo che mi darà sollievo, tortura o insicurezza. Cerco il mio nome. È imbarazzante, mi imbarazzo perfino di fronte a me stesso. Devo pur leggere il resto. Non leggo nemmeno quello che

c'è su di me, guardo solo se ci sono. Non ci sono! Certo che ci sono! Erland Josephson. «Credibile». E che significa? «Credibile!» Che diavolo! Come cavolo faccio a essere contento solo perché non sono inaffidabile? Mi infilo nel letto. Mi tiro le coperte sulla testa. È buio, c'è silenzio. Scompaio in una solitudine che non posso dividere con nessuno.

E allora mi sussurro che scrivo anche poesie.
(1995)

*Silenziosi sono la sala e il bosco di quelli che danzano
e là l'occhio incontra
un ballo di ragno e di zanzara
e un sole pallido pende stanco
su queste terre di caccia
per musicanti smarriti*

*mentre un vecchio scarafaggio cieco
desolatamente si trascina in avanti
sopra un fazzoletto luminoso
dimenticato in un riquadro nero nel verde dell'erba
(Lyssnarpost [Postazione d'ascolto])*

Il teatro è sensuale e giocoso.

Vorrei poterlo dimostrare a tutti questi bravi allievi. Quando recitiamo dovremmo essere contenti ed eccitati. Anche nelle tragedie più tragiche e sanguinarie. Quando poi ci siamo divertiti con il nostro mestiere, possiamo anche titillarci di notte con la responsabilità della cultura e con le riflessioni sull'arte attorica. I bambini giocando scoprono verità dappertutto. È il loro modo di dare forma alla realtà. Certo questa non è la chiave per il mestiere dell'attore ma è una chiave che funziona.

Per sicurezza è bene aggiungere subito che costa molto divertirsi e giocare. Altrimenti in questa mia gaia Svezia il teatro sarebbe considerato privo di valore. Alle prove è un dovere per noi attori mostrare un'espressione preoccupata. Mostrare che saggiamente dubitiamo di noi stessi. Certe volte questa falsa austerità mi annoia. Ovviamente devo giustificare la mia noia con ragioni più eleganti e complicate.

Invece il gioco ci dà possibilità straordinarie di penetrare altre verità. Il gioco è per noi un ottimo strumento di conoscenza. Divento di buon umore al solo pensiero.

Ingmar Bergman ha il senso del gioco. Il mondo si stupirebbe qualora se ne accorgesse. Questo sia detto come elogio agli austeri scritti sulla sua opera. Per lui i giochi dell'infanzia sono il

primo confronto con la verità e con la bugia. Lo fa anche Cechov. Forse non altrettanto apertamente.

La guerra con i cuscini può benissimo essere una indagine sui meccanismi del conflitto. In ogni caso è divertente.

Con Sjöberg e con Bergman, due tra i migliori registi del mondo, ho fatto il secondo ruolo peggiore e più noioso del mondo: il ciambellano Balle nell'*Anatra selvatica* di Ibsen. Sjöberg fece lo spettacolo verso la fine degli anni Cinquanta, Bergman agli inizi degli anni Settanta. Malgrado le loro brillanti indicazioni non mi sembra di avere interpretato il personaggio in profondità. Ero stato a lungo lontano dalle scene prima di incominciare a provare Balle II. Ci trovavamo nella sala di prova: impazzii appena incominciammo. Sgambettavo dalla contentezza, gridavo, ridevo, correvo avanti e indietro in preda a un'ebbrezza euforica. Inseguivo Harriet Andersson per tutta la sala con l'intenzione di farmela sotto gli occhi di tutti. Niente poteva frenare quella mia allegria sfrenata.

A quel tempo ero direttore artistico del Dramaten ma ero tanto lontano dal ruolo di direttore artistico quanto da quello del ciambellano Balle. Mi sentivo posseduto dalla totale ebbrezza di stare su un qualche rialzo per mostrarmi alla gente. Aspettavo con impazienza il momento di travestirmi, di mettermi una barba finta e tirar fuori espressioni del viso e toni di voce particolari. Feci tutto il mio repertorio di smorfie. Il mio viso diventò una carta geografica di convenzionalismi ereditati, espedienti banali ed espressioni imitate: il tutto svuotato di ogni verità da generazioni e generazioni di attori. In preda alla febbre dell'entusiasmo agitavo le gambe, impostavo la voce e mi infilavo io stesso nella merda andando fuori ruolo e perdendo il senso della misura. Gli altri mi guardavano con simpatia e con calma divertita, forse anche con stupore. Non era certo la gioia per la parte a farmi correre dappertutto. Per un attimo mi sentii come un attore al suo meglio. Mi pareva di essere uno che sia stato fatto uscire e entrare allo stesso tempo. Uscito dall'ufficio ed entrato in scena. Continuai per una decina di minuti. Ingmar mi lasciò fare. Capi che non era tempo sprecato.

L'incoscienza fa parte della disciplina di scena. Se non c'è bisogno provocarla. Fa parte del mestiere. Spesso è vergognosamente trascurata. Trascurata assume forme incontrollabili e a volte distruttive.

Per esempio si incomincia a versarsi merda addosso l'un con l'altro.

Per esempio si arriva alle prove in abiti non adatti.

Per esempio si canalizza la pigrizia ritardando la memorizzazione. Naturalmente con spiegazioni basate su geniali ragioni artistiche.

Si diffondono allegri bollettini con la notizia che questo mestiere è tanto, tanto difficile.

Per esempio.

(1990)

Molto tempo fa feci Nietzsche nel film di Liliana Cavani. Entrai davvero nel personaggio o imitavo l'immagine che mi ero fatta di questo filosofo sognatore? Forse il processo creativo non si era sviluppato nel lavoro di interpretazione ma fuori di esso? In questo caso avrei solo scimmiettato le idee che gli avevo cucito addosso.

Ma non fu così. Il personaggio arrivò davvero mentre recitavo. L'emozione si condensò davanti alla cinepresa. Mi sentivo felice.

Pur non essendo particolarmente acculturato non lessi le opere di Nietzsche e non raccolsi dati e impressioni dalle sue biografie.

Sfogliavo distrattamente libri illustrati. Lessi la sceneggiatura, provai il costume e i mustacci [...] accendere la fantasia. E quando la cinepresa girava ero là. Incosciente e preciso allo stesso tempo. Non dissi una sola parola a vuoto. Mi pareva che tutto quello che facevo avesse una precisa motivazione. Forse sembra presuntuoso dato che si trattava di Nietzsche.

Mi ero messo in una situazione che allo stesso tempo mi interessava e interessava. Ero felice, mi sentivo un attore. E una volta tanto questa sensazione non era ambigua. Era un gioco, e il gioco era una sfida e aveva un suo significato.

Ero allegro e serissimo.

Come se il mondo intero stesse partecipando a quel gioco.

(1996)

Sono lo spettro di mio padre.

Muoio con una citazione sulle labbra e per di più stravolta, cerco di scoprirne la ragione ma non capisco perché credo che sia tanto importante. Lo credo davvero? Ma non trovo altre citazioni, questa mi rode dentro senza che io possa controllarla. Proprio io che ho tirato tanta bellezza fuori di me, me ne sto sdraiato con quante sono? - sei parole incollate alla mia mascella inaridita e non posso andare avanti. Non ho dolori da nessuna parte, gli spettri non hanno dolori, ma soffrono, cerco di rappresentarmi questa sofferenza, il che prima mi veniva benissimo. Ma adesso, mentre me ne sto morendo, non viene bene. Anche se non mi sento per niente euforico. Maledetti personaggi con la loro euforia stupida e piena di conseguenze. C'è silenzio in teatro, il pubblico è comple-

tamente immobile, le bocche spalancate, le mani abbandonate sulle ginocchia, e, per qualche attimo, mi sento sedotto. Mi ci ritrovo e ho confidenza con il mio pubblico, muoio con una semplicità complessa e, devo riconoscerlo, conquistata abbastanza facilmente.
(Loppans kvällsvard [La cena della pulce])

Buio nel cervello per una frazione di secondo, il testo vacilla. Gli altri attori e la suggeritrice pur accorgendosene riescono a mala pena a registrarlo. So benissimo che questa è la cruna d'ago attraverso la quale il cammello tutto intero può andarsene al diavolo.

Più tardi nel mio camerino riconsidero questa frazione di secondo. Che minaccia di crescere e di diventare sempre più lunga.

La mia memoria incomincia a lavorare e io a mia volta lavoro perché la memoria lavori nella direzione giusta.

Una cosa da niente, dico alla mia memoria, dopo una frazione di secondo la testa era di nuovo piena di parole e colori e immagini e pensieri e atmosfere e fantasie e battute. E soprattutto c'era quella battuta. Probabilmente avevo cambiato qualche particella, forse il mio tono di voce era un po' incerto proprio su questa, ma la scelta era giusta, un sinonimo a pieno titolo, e poi è un buon segno che non ho perduto il controllo nemmeno per un attimo.

Davvero, risponde un po' ironicamente la memoria. Nemmeno per un attimo? Nemmeno per una frazione di secondo?

Resto senza parole. Forse sto cercando una risposta.

Mi ricordo, continua la memoria, che ti agitavi nel vuoto. I piedi non stavano più sul palcoscenico, le ginocchia piegate, le braccia penzoloni, la schiena piegata, il corpo ormai un guscio tremante intorno a un nulla.

Adesso sei tu a ricordare male. Non era poi tanto grave.

Te ne sei volato nel nulla, insiste la memoria. Questa volta ti sei ripreso abbastanza rapidamente. Ma chissà come andrà la prossima volta.

La prossima volta?

La prossima volta. Ci sarà una prossima volta, lo sai bene. È inevitabile.

Ma non è che sia diventato più frequente, dico. Infatti tu vacilli molto di rado. Anzi fammi il piacere di essere altrettanto riguardosa anche in futuro.

Già, dice la memoria, l'importante è non mettersi a discutere in questo modo proprio nel momento di andare in scena. Cerca di avere fiducia in me.

Naturalmente ho fiducia in te, rispondo incerto.

Non riuscii mai a imparare davvero la mia prima battuta come attore professionista. In *Jakobowsky under Oberst* di Franz Werfel ero la guardia notturna che si precipita in scena avvisando che ci sarebbe stato il coprifuoco. Era il 1945, regia di Bergman e la battuta, sette righe al massimo, era la mia unica battuta.

Si trattava dunque di un coprifuoco.

La imparai a memoria già alla prima prova, mi precipitavo in scena impugnando una pila e restavo là in silenzio. Entrai e uscii di scena parecchie volte allo stesso modo. Poi impapocchiai qualche cosa, molto insicuro. Mi viene ancora la tremarella quando ci penso. Questo ricordo è impresso nel corpo.

Credendo che il senso e la interpretazione potessero essere aggiunti dopo, avevo imparato la battuta meccanicamente. Ma il palcoscenico è nemico di tutto ciò che è meccanico e si vendica inflessibilmente di tutto ciò che non viene provveduto di associazioni, di retroterra, di contesto e di senso. Uno se ne sta dietro le scene e recita perfettamente il testo come fosse una giaculatoria, poi si entra in scena e tutto si rivolta contro: la vicenda, il partner, il regista, le emozioni, il pubblico e le mura del teatro in cui il passato fa sentire la sua eco e il futuro le sue domande. La battuta, non sopportando il vuoto, se ne svolla via a caccia di qualche assicella sulla quale sedersi, non vuol farsi sentire e sparisce per sempre; uno getta sguardi disperati ai compagni di scena, guarda in alto fra le corde pendenti dal soffitto del palcoscenico, poi in basso sul pavimento, ma quella maledetta battuta non si trova. Si sente un bisbiglio tutt'intorno. È il suggeritore o sono i compagni di scena o gli spiriti degli antenati, o qualche brandello della nostra interiorità che ritorna dallo spazio. Di colpo quello che si doveva dire viene detto e vien detto con una voce estranea che tuttavia è la nostra, con tono secco o impetuoso come se un altro parlasse attraverso la nostra bocca.

A volte queste escursioni nel nulla sembrano fughe, e per alcuni attori lo sono anche. Una specie di rivolta contro le inflessibili norme della scena e contro il suo sistema di regole. Un attore che si smarrisce forse si ribella contro la rappresentazione della vita umana che la scena ci restituisce: un destino legato a un determinato testo, a determinati movimenti, tutto rigidamente predeterminato.

Ogni attore ha provato l'impulso, una o più volte, di rompere le regole del gioco, di emettere suoni inarticolati e incontrollati, di abbandonare il palcoscenico, di dire, in scena, qualcosa di suo al proprio partner, di tenere un discorso al pubblico per accusarlo o per lamentarsi o per raccontare i propri problemi familiari. Per un certo periodo mi ero messo in testa che dovevo assolutamente informare

gli spettatori sul fatto che detesto i cani. Impulsi assurdi, forti proprio per la loro assurdità, per la loro completa mancanza di motivazioni. Sarebbero il delitto perfetto contro ciò che è determinato e fissato da regole, un sabotaggio contro le regole dell'arte.
(1990)

Bergman teme che un certo tipo di attore faccia a pezzi la sua forma, il suo caos disciplinato. Il suo ordine severo è anche un segno del suo rispetto per la coscienza e per l'abilità professionale dell'attore. Gli dispiacciono i colpi di genio. Si vuole attenere alle migliaia di possibilità offerte dalla partitura [il testo. *N.d.T.*], fa magie con il numero infinito di risonanze contenute in una sola nota. La musica lo incanta in particolare perché limita l'imbroglione. Bergman sa bene che il mestiere d'attore consente anche, imbrogliando, di avere idee straordinarie e di trovare forme profondamente autentiche. Le sue sicurezze invece stanno nell'artigianalità e nella competenza. La notte si vendica di lui, e il mattino è terribile quando i demoni con cura e con grande sforzo devono essere rinchiusi in quella solida cassaforte che è la passione per il mestiere. Superfluo quindi chiedersi perché si spaventa se noi attori, tra una ripresa e l'altra, scodinzoliamo con le nostre anime ammalate o ci abbandoniamo a incontrollati eccessi creativi.
(1990)

Bergman sta passando sempre più dalla regia alla direzione d'orchestra combinando questi due modi di *dirigere* il processo artistico. Il suo lavoro di regia muove da principi musicali. Il testo sul leggio. La mano sinistra gira le pagine mentre la destra è in continuo movimento. La mano accenna impaziente: per piacere abbrevia la pausa. Ora solleva il braccio e mi addita: il mio intervento deve arrivare in questo preciso momento. Interrompe per esigere una maggiore chiarezza. Segue le note con precisione. È profondamente legato alla musica. Inchiodato alla musica.

La musica può ben debordare qua e là, ma poi ci sono sempre le note. Alla base c'è un lavoro artigianale e un mestiere, alcuni elementi che si possano descrivere con precisione. Il musicista si distingue dall'attore perché ha conoscenze molto meno generiche. Per questo l'attore può sembrare un po' artificioso quando verbalizza le proprie competenze. Si può anche dire che è un professionista, ma oltre questo non si va. A volte quando diciamo che un attore è un professionista c'è una ingannevole riserva romantica nel tono della voce.

Stanco di analisi e spiegazioni psicologiche Ingmar cerca la verità attraverso il ritmo, le pause, le intonazioni e le sfumature

nell'uso della forza della voce. L'attore capisce il personaggio se ne coglie la musicalità. E se poi l'attore nutrisse illusioni sulla sua libertà d'artista, le nutra pure ma senza l'aiuto del regista.

Orecchio che ascolta e occhio che vede. Bergman osserva i propri *musicanti*. La sua fantasia lavora inquieta. E gli attori rispondono e confermano. Si sviluppa una narrazione. Fantasie differenti si sfiorano, e nell'ordine rigoroso irrompe irresistibile la vita. Canta.

C'è una musica nella psicologia, una musica nelle emozioni, una musica nella ragione, una musica nella certezza, una musica nell'insicurezza: sono le note a mantenere l'ordine in questo gorgoglio sfrenato, nel significato, impossibile da cogliere, della vita e della morte.

La mano si muove, il testo si apre. *Le Baccanti* è la più violenta delle tragedie, ci stiamo avvicinando ad essa. I fogli vengono girati sul leggio, siamo inesorabilmente trascinati in avanti lungo una strada di energia millenaria.

E tuttavia. A volte mi sento impotente e soffocato sulla scena del Dramaten. Desidero uno spazio più libero. Come sempre oscillo fra piacere di ubbidire e bisogno di disubbidire.

Ho settantadue inesorabili anni. Già da molto il tempo si è fermato in alcune parti e luoghi della mia persona. Improvvisamente non mi piace più essere un *musicante* in un'orchestra. Voglio avere almeno un'illusione di libertà, di partecipazione alla creazione.

Fa' come vuoi, dice Ingmar, e il suo tono di voce sottolinea che la libertà dell'attore è apparenza e inganno.

Di tanto in tanto mi sento abbattuto. Quel «Fa' come vuoi» suona come un oltraggio. La mia libertà si trasforma in una minaccia per l'opera d'arte. Mi arrendo, ma non nel senso che me ne vado in giro con un mucchio di idee che non mi è consentito realizzare. Sono ammutolito. Nessuna eco in me. Alla fine voglio solo soddisfare il direttore d'orchestra e andarmene a casa. Scivolo via. Ingmar lo avverte e ne è molto infastidito.

Vuoi avere uno scambio di idee, chiede furioso.

Per me va bene, rispondo cercando di mantenere la voce gelida.

Fa' come vuoi.

Siamo a un punto in cui mi sembra di non sapere che cosa voglio. Ma volevo poi qualcosa? Ho mai davvero voluto qualcosa nella mia vita? Mi assale un'angoscia ordinatamente caotica. Sradicato mi aggiro nella metafisica.

Fa' come vuoi, dice Ingmar, ma io esigerò che nella pubblicità stia scritto che sei stato tu a inventarti questo e quello.

Ridiamo insieme.

Con una incerta sensazione di leggerezza riconosco fra me e me che ho perduto la battaglia. Non senza allegria seguo le indicazioni di quella mano che dirige.

Malgrado tutto vi è qualche margine fra l'immagine musicale e il tono di voce, fra il segno della battuta e il gesto. Qui nessuno mi può fermare. Se raggiungo me stesso nessuno potrà raggiungermi. Con leggerezza mi muovo fra i miei toni e mezzitoni. La mano esigente e espressiva del regista che dà indicazioni non mi dirige più.

Mi segue.
(1996)

Sono lo spettro di tuo padre

«Fino all'ultimo meditò sul tempo» [...] Il tempo, il tempo, il tempo [...] c'è qualcosa che mi nascondo con l'aiuto del tempo, che tengo a distanza. Mi avvolgo nella nebbia. In lontananza sento i colpi del martello. L'artigiano dell'angoscia si è messo al lavoro. Adesso incomincia [...] Signore soccorrimi.
(Loppans kvällsvard [La cena della pulce])

Proviamo di nuovo le *Baccanti* per la tournée a Göteborg. Niente scenografia, niente trucco, niente costumi, solo luci di prova.

In qualche modo qua si misura la forza del testo. Nelle *Baccanti* è quasi incommensurabile. Mi piace provare così. Echi di reminiscenze, riappropriazioni. Dubbi e rapide riprese. Alcune frasi bellamente abborracciate. E poi gli attori! Irresistibilmente risucchiati nel testo sono invasi dalla scena e la invadono, non c'è un solo angolo tranquillo in tutto il locale, l'aria pesante e calma entra in fibrillazione, soffia un vento nuovo che viene da lontano, da qualche parte della preistoria. Entriamo e usciamo dal testo, non sappiamo se è il testo che ci afferra o se siamo noi ad afferrarlo. Scherziamo e giochiamo, in alcuni momenti parodiando lo stile, ci gonfiamo dilatando il diaframma, trotterelliamo pavoneggiandoci qua e là. Ed ecco che la forma si fa nuda, impossibile difendersi da ciò che è inaudito: bisbiglia, urla, canta, supplica, si pente, si ostina, resiste o si sottomette.

Quando si recita la cosa fantastica è la presenza scenica assoluta, in quei momenti sento di amare sia gli attori che il mestiere d'attore, non posso farne a meno. E perché dovrei? Fa bene abbandonare le resistenze. Mi arrendo. Mi piaccio quando mi arrendo. Mi piacciono tutti quelli che sono là nella stessa stanza, insieme a me. Insieme.

È come se, dando forma a questo testo, dessimo forma alla magia stessa del teatro. Entriamo e usciamo dallo spettacolo sen-

za capire quando ne varchiamo il confine. Andando a tentoni e lasciandoci trascinare alla cieca dai preparativi siamo poi improvvisamente scagliati in una chiarezza nuova e fresca. Non si capisce se siamo noi a trovare il tono giusto oppure se è il tono a cercare l'attore giusto. Si gioca un attimo, a volte sfrenatamente, a volte imbarazzati, gli abiti personali che indossiamo proteggono dall'invadenza perché l'invadenza diventa privata, non è interpretazione, è ricerca dell'interpretazione.

Prima o poi arriva il costume di scena e allora si viene rinchiusi nel personaggio, il personaggio sarà personaggio per tutto il tempo. Può esser duro, le ali non battono, il gallo non canta, adesso dobbiamo sempre trascinarci dietro una qualche convinzione, non possiamo giocare a dubitare di noi stessi. Complicato? Solo apparentemente. Non è complicato. È normale. Però molti non sono in grado di percepire le possibilità affascinanti e i vantaggi delle prove senza costume.

(1996)

Prima delle *Baccanti*, durante le *Baccanti*, dopo le *Baccanti* sono circondato da baccanti. Un attore non può invecchiare meglio di così.

Sono selvagge e sollecite. Fanno chiasso nei camerini, bisticciano nell'intervallo, si abbracciano dopo lo spettacolo. Sono assolutamente presenti, non capisco come ce la fanno a rendere ancora più intensa la loro presenza scenica durante lo spettacolo, eppure lo fanno. Cantano, ballano, esultano e protestano in una ininterrotta e infinita esplosione di vitalità. Diventano simboli senza tuttavia perdere i caratteri concreti che hanno tratto dal testo. Sono belle anche quando i lineamenti del viso si deformano per il desiderio, la gioia maligna, l'aggressività di un piacere che supera tutti i limiti. Quali limiti? Non so. Martellano sulla coscienza dello spettatore al massimo del talento e della pienezza espressiva.

Gunnel Lindblom e le altre, continuamente alla ricerca di densità e leggerezza, chiarezza e oscurità. È come se per due brevi ore vivessero appieno il destino, la gioia e l'orgoglio di essere attrici. Colpiscono i sensi dello spettatore, vogliono essere guardate. Si volgono all'indietro al tempo del rito, come celebranti, per portarlo qui dove sono le indiscusse padrone e dominatrici della scena.

Poi senza il più piccolo segno di fastidio, ritornano alla loro quotidianità, ridono, sospirano, spettegolano gentili. È come se avessero una specie di cambio automatico. Va a piccoli strappi sulle salite, frena quasi impercettibilmente sulla discesa finale, tutto sembra naturale e senza goffaggini. Amo questa loro presenza che rende anche me presente.

Riesco perfino a rispondere quando, con molta indulgenza, ci calecciano con me.

(1996)

Signore soccorrimi.

Non posso sollevarmi. Fammi diventare ancora più stanco. Fammi addormentare. Consentimi di vedermi mentre dormo. Voglio osservarmi mentre giaccio tranquillamente appiattito, spersonalizzato e catturato da una metamorfosi lenta e positiva. Voglio che la cinepresa giri. Una cinepresa! Una cinepresa! Non voglio essere cancellato senza che mi si guardi. Voglio essere oggetto della curiosità altrui. Non so chi sono, me ne infischio, ma devo essere soggetto a ipotesi altrui, mi si devono fare migliaia di proposte per la mia vita interiore. Signore, dammi un testo!

Ho servito tanto fedelmente. Ho ricreato tutte le possibili espressioni. Adesso me ne sto qua sdraiato e piango. Dammi un testo per il mio pianto. Queste mie lacrime non possono essere solo una specie di secrezione.

(*Loppans kvällsvard* [La cena della pulce])

Il sipario sale. Il sipario scende. Su e giù. Mi sembrano strizzate d'occhio sia che guardi al passato che al presente, o se ancora oso guardare al futuro. L'occhio della scena si apre e si chiude, si apre e si chiude.

Dunque, lo spettacolo è finito. Giù il sipario, su il sipario. Gli applausi. C'è qualcosa di strano negli applausi. A volte è umiliante, come se si chiedesse l'acclamazione. Un tempo il sipario veniva tirato a mano. Adesso un tecnico di scena preme un bottone e il sipario sale e scende a una velocità fissata una volta per tutte durante le prove.

Prima poteva capitare che un vero addetto al sipario, uno che lo faceva alzare o abbassare a mano, avesse un orecchio straordinario per il ritmo, l'intensità e l'atmosfera di ogni singola replica. E per le attese del pubblico e per l'emozione del momento. La velocità del sipario era anch'essa una interpretazione, una presenza che poteva variare e rispecchiare le sfumature emotive del pubblico e degli attori.

Penso a Bertil Österberg. Se ne stava seduto lassù in alto sotto il soffitto, leggendo quei suoi libri molto particolari e dotti che teneva su uno scaffale. Ma la sua partecipazione a quello che succedeva giù in scena era viva e sveglia. Se il pubblico era stato catturato dallo spettacolo il sipario si abbassava di alcuni secondi più lento. Se gli attori una sera erano particolarmente soddisfatti dello spettacolo Bertil tirava il sipario con una velocità più

festosa. Avevamo l'impressione che quando una replica non era stata buona lui abbassasse il sipario come fosse una buona azione, manifestando la sua solidarietà per quei poveri attori esposti al pubblico e che comunque avevano cercato di fare del loro meglio.

Era profondamente coinvolto. Dimostrava senza ombra di dubbio come il sipario non fosse soltanto una parete fra attore e pubblico ma un elemento dell'opera. Si apre e si chiude, respira con lo stesso ritmo degli attori e dello spettacolo. Quando si alza lentamente il pubblico intuisce la presenza di un essere vivente lassù sotto il soffitto del palcoscenico. E la presenza viva di questo essere vivente sono l'alfa e l'omega del teatro.

Bertil Österberg è un pensatore particolare, un osservatore acuto e non conformista della vita e della società, dei paesi, delle città e degli uomini. Può sembrare un po' esagerato, ma è solo se si riflette su tutto questo che si impara qualche cosa del sipario.

(1996)

La scena è vuota. La luce si abbassa. Il dottor Meyer appare sulla scala, lo si distingue appena. Indossa un vecchio pullover a maglia grossa molto liso che gli arriva quasi alle ginocchia. Va verso il grammofono, lo accende, si sentono alcune note di violoncello, lo spegne di nuovo. Adesso accende la luce del soffitto, di colpo la stanza è bagnata dal raggio freddo della lampadina nuda. Il dottor Meyer guarda in giro nella stanza. Il pubblico può leggere senza fretta in questo viso meraviglioso con vecchi occhi di bambino. Poi il dottor Meyer avvolge la bambola di legno nella tovaglia e rompe la lampadina, e così è di nuovo buio. Quindi va verso la credenza e prende una lampada a petrolio che mette sul tavolo e accende. Si siede sulla sedia a dondolo. Toglie la bambola di legno dalla tovaglia e guarda preoccupato quella scultura piccola e brutta. È intera, la mette sul tavolo. Si piega un po' all'indietro. Chiude gli occhi. Appoggia il gomito sul bracciolo della poltrona e si strofina la tempia con due dita. Siede senza dondolarsi. Ora molto semplicemente e naturalmente dice...

(*Doktor Meyers sista dagar* [Gli ultimi giorni del dottor Meyer])

Negli anni Sessanta feci Faust nel *Primo Faust* di Goethe. Non fui male, ma nemmeno straordinario. So bene che è una buona parte e una delle più importanti della drammaturgia mondiale. Ma Mefistofele è e resta una parte migliore. Né Jan Olof Strandberg la peggiorò, la sua fu una interpretazione ricca, intensa e dai molti significati. Condusse il mio povero Faust per vie traverse, si conquistò le simpatie del pubblico con le sue divertenti diavolerie e ne suscitò la gratitudine con i suoi geniali

tentativi di precipitare in rovina quello scocciato, rendendo inoltre l'intrigo anche un po' più emozionante.

Dal punto di vista scenico andai a sbattere contro la rovinosa situazione di dover rappresentare questo titano dell'intelligenza e della dottrina, questa incarnazione del genio assetato di tutte le conoscenze.

Voglio ricordare qui che la prima cosa della quale lui parla è di avere studiato tutta la filosofia filosofeggiata nel corso degli ultimi mille anni, il che certamente non fa entrare il pubblico in tensione. Il pubblico pensa ad altro mentre quel genio solitario se ne sta sulla scena cantilenando la propria scienza e le proprie dotte dottrine. Per di più senza grande entusiasmo, perché adesso anche lui si vuole divertire un po'. Credo che il monologo duri cinque minuti durante i quali non si facevano entrare in sala i ritardatari. A volte avevo la sensazione che la metà degli spettatori se ne stesse seduta là pentendosi di essere venuta.

Mi pare che non centrai il mio atteggiamento verso il personaggio. Cercai di interpretare un uomo giovane, intelligente e abbastanza normale, che sentiva il piacere di vivere e di conoscere, impaziente, consapevole, impegnato a tenere la noia sotto controllo. Cercai di non tradire la mia abitudine di nuotare in superficie per arrivare in profondità. Ma altre idee e parole mi risuonavano continuamente nelle orecchie. «Il faustismo» sentivo sussurrare, «Come stai a faustismo?», «Te lo sei procurato?». Non sapendo poi che cosa fosse il faustismo capivo ancora meno se me lo ero procurato o no. Mi rilessi il *Dottor Faust* di Thomas Mann per caricarmi di tutta la grandezza e la problematica della cultura tedesca. E ancora una volta me ne sentivo scosso e affascinato, ma non riuscii a portarmene in scena nemmeno un briciolo. Goethe, la Fatale Germania, i Confini della Scienza, Faust, io stesso, insomma tutta questa bella minestra venne senza sapore. Facevo una semplice esecuzione e faticavo terribilmente per tenere a distanza i crampi più atroci.

Knut Ström mise in scena *Faust* a Göteborg. L'attore che interpretava la parte di Faust scaricò una tale catasta di libri sul tavolo di regia davanti a Knut, che questi quasi vi scomparve dietro. Li hai letti? Chiese l'attore minaccioso e intimidatorio. Ström, che possedeva più sensualità che tendenza all'astrazione, si mise a gridare che non aveva nessuna intenzione di farsi avvelenare da tutti quei maledetti e dotti commenti che, fra l'altro, rinviano solo l'uno all'altro e che non avrebbero aggiunto un cavolo allo spettacolo. Porta via questa merda! gridava. Durante le prove l'attore si faceva sempre una strana passeggiatina. Prima camminava formando un arco, poi se ne andava più velocemente

seguendo una linea corta e diritta, concludendo il tutto con un saltino a piedi giunti.

«Che diavolo fai?» gridò Ström.

«E non lo vedi?» rispose l'attore.

«No!».

«Come non lo vedi! Cammino dentro un punto interrogativo».

«Ma cazzo, il pubblico non sta mica seduto sotto il soffitto! – gridò Ström – E smettila di saltellare!».

Mentre recitavo Faust pensavo spesso a questa storia. Ogni tanto mi sembrava veramente di camminare in un punto interrogativo.

Che ho imparato dalla mia esperienza faustiana? Non so. Forse proprio niente. Non è che interpreti meglio gli uomini di scienza perché ho interpretato Faust. Né la mia capacità di conoscere è migliorata. Se ho imparato qualcosa è che un personaggio che credevo di poter fare bene e che mi pareva di essere in grado di capire, poteva invece essere al di fuori della mia portata. Non completamente; non credo infatti di essere stato proprio malvagio. Ma l'essere stato bravo o malvagio in realtà non ha niente a che fare con la situazione. Se il personaggio è sempre più grande dell'attore credo che nessuno attore può sperimentarlo più chiaramente che recitando Faust. Si trattava di questo: il personaggio mi frenava invece di ispirarmi.

Amleto è grandioso ma non è necessario che sia grande.

Faust è inevitabilmente un gigante.

Come cavolo si può infilare il piede nella scarpa stretta?

Forse quello che ho imparato è che l'esperienza faustiana sta fuori della mia portata. In realtà sono convinto del contrario. Sta dentro di me, sta nell'aria che respiro. Se mi tendo davvero arrivo a coglierla come il frutto di un confronto non completamente infruttuoso. Non potrò mai più recitare Faust ma mi sento ancora addosso il piacere di conoscere, il desiderio di sapere. E allora Faust vive in me come una specie di citazione. Posso riferirmi a un'esperienza recitata.

Almeno a un tentativo.

E incontro Strandberg sulle scale del Dramaten. Spesso dice sospirando che pensa di smettere. Ma gli si accende una scintilla mefistofelica nell'angolo dell'occhio. Ci sono viaggi da fare. Ci sono prezzi da pagare.

(1995)

Più ci penso e più mi sembra che la storia di Faust abbia un significato.

Questo personaggio mi ha fatto capire che i migliori registi con i quali ho lavorato sono persone faustiane. Questa personaggio non ha modificato la mia opinione su me stesso ma quella sugli altri: Bergman, Tarkovskij, Szabo, Brook, Angelopoulos. Sono pronti a farsi sedurre dalla sete di idee e di immagini, e sono pronti a pagarne il prezzo. La loro curiosità li trascina sempre più avanti e sempre più in profondità. Se Mefistofele non spunta in una delle sue molte concrete apparizioni e interpretazioni, loro se ne inventano uno adatto a ogni situazione. Questo è chiarissimo con Brook che sembra costruire la propria vita come un progetto di ricerca. Con lui l'attore si sente a volte come un preparato chimico, ma passa presto e ci si lascia rinchiodare in quel suo calore così concreto, in quella sua sperimentata percezione della vita e nella ricchezza della sua fantasia scenica. E allora da preparato chimico si diventa assistente e poi da assistente collaboratore. Tutti i grandi registi creano co-creatori, è uno dei loro segreti. Sono sedotti dai propri oggetti di ricerca fino all'amore, all'ira o altro. E diventano essi stessi strumenti all'interno di quel processo dai momenti splendidi in cui vibrano e vivono tutti gli strumenti.

(1995)

Una volta Robert Mitchum disse a Leidulv Risan che, pur avendo partecipato a centoquaranta film, gli era stata fatta una vera regia solo una volta. La regia non gli era mai sembrata una gran cosa anche se quel che diceva John Ford era ok. Vedo che ti dai da fare e che mi vuoi fare una vera regia - continuò. Mi va bene, tanto per cambiare un po'. D'altra parte non dici cose stupide. Vedo che Josephson ti sta a sentire. Non ho mai capito gli attori europei. Anche se sono davvero all right. Intendo continuare a fare la regia - rispose Risan. E la farò anche a te. Fa' come vuoi, disse Mitchum. Per me è lo stesso. È interessante. Inoltre, come ho detto, a volte dici cose giuste. A volte. E sorrise col suo sorriso stanco. Mi parve di vedere un piccolo sussulto faustiano nelle sue palpebre pesanti.

(1995)

Se dico che mi piace la sciatteria incosciente e inventiva mi prendo certamente una bella punizione di notte. Sogno di aver preparato male qualche scena, di non saperla a memoria, di non sapere di che parla. Leggo e ripasso nei pochi minuti prima della ripresa, il regista aspetta a denti stretti che io sia pronto. Non sono mai pronto. Di recente era Istvan Szabo che aspettava. Succede sempre con qualcuno che mi piace molto. Nessuno ha una

pazienza irosa come Szabo. In sogno è spaventoso. Legge la battuta a voce alta, lentamente. Questa volta la battuta è in versi con rima e tutto, è facile come una filastrocca. Provo e riprovo, dopo un paio di parole sono completamente smarrito. Rassegnato balbetto che un attimo prima la sapevo, che a casa avevo lavorato molto accuratamente con quella scena, sento che si sente che mento. E Istvan sente che io sento, trae un sospiro profondo, adesso saltano tutti i piani e tutti i budget. Credi che dobbiamo aspettare tutta la giornata, chiede, e il suo tono di voce non è solo di rimprovero è anche disastrosamente mite, mi inchioda al mio insuccesso, dimostra che non ho alcun motivo di sopravvalutarmi. La sciatteria inventiva è ridotta a uno sciattare trasandato, a una sola grande sconfitta morale, a una bancarotta dell'anima e del corpo. E la bancarotta non riguarda solo me, colpisce la stessa arte dell'attore. Ha rivelato che il mio mestiere non è un mestiere ma solo un continuo sputtaneggiare per di più con compensi troppo alti, circondato da una reputazione ingiustificata e incomprensibile. Il disprezzo di Istvan si trasforma in dolore profondo. Ha scritto una splendida sceneggiatura con una strofa magnifica e genialmente rimata. E lui, Istvan, se ne sta qua con uno che non si è dato da fare con le sue visioni. Io sto là e mi sforzo, mi sforzo di tirar fuori qualcosa. No, non c'è bisogno di aspettare fino a domani. Ti assicuro, Istvan, andrà bene. Ma non va bene.

Sento me stesso piagnucolare mentre me ne sto sdraiato. Lo so che sto per svegliarmi. Ma non voglio. Devo sconfiggere la sciatteria e l'incoscienza prima di riprendere coscienza. Devo tirar fuori quella poesia prima di svegliarmi completamente, ma quella si allontana sempre più. Ora sono crudelmente sveglio. Ora è troppo tardi. Ho davanti a me un giorno difficile. Questa cosa mi perseguiterà fino a tarda sera.

La mia prossima parte è il Re in *Yvonne* di Gombrowicz, con la regia di Bergman. Si incomincia fra due mesi. Prendo la commedia e la sfoglio nervosamente. Maledizione! Meglio darsi da fare subito. Imparare a memoria. Analizzare. Ma poi penso: non proprio adesso, non questa settimana. Sfoglio ancora alcune pagine. E lascio il compito al mio inconscio. La mia pigrizia mi consola dicendomi che sono un attore d'istinto. E se mi facessi un sonnellino? Se mi abbandonassi a un colpo di sonno? Pare che sia igienico. Igienico per la salute. Igienico per l'arte.

(1995)

Nessuno regredisce tanto quanto un attore durante le riprese di un film.

Ti truccano. Ti vestono. Ti dicono come devi camminare, stare in piedi, star seduto e, adesso sempre più raramente, come correre. Ti trasformano in un bambino. Fa' il buono e piangi un po'! Bravo, ma adesso devi ridere! Gioca adesso a essere malato di cancro e noi guarderemo se sai morire. Su da bravo! Va' a sederti laggiù e riposati mentre noi prepariamo la prossima scena.

Uno gentilmente mi mette in mano un bicchiere di carta pieno di tè. Un altro mi accarezza la fronte con un fazzolettino di carta umido. Un altro ancora mi infila un paio di calzerotti così i pieduzzi non si raffreddano. Allora mi alzo e vado a fare pipì giusto per mostrare che c'è qualcosa che so fare da solo.

Non si sta proprio a pensare che si deve fare tutto il cavolo possibile perché la gente vada a vedere il film. Per il momento la cosa più importante è che Papà-Regista sia soddisfatto. E non è colpa mia se Zio-Produttore non rientra nelle spese. Zio-Produttore è stato un po' sciocco. Che se la prenda con se stesso. Cavolo, noi abbiamo appena settanta anni. Camminiamo quasi senza girello, ma non ci siamo ancora lasciati. Non completamente. Ci vuole un po' più di tempo. Il cielo può attendere. Ti riportano a casa e ti vengono a prendere. Al mattino di buon'ora l'autista ti deposita al giardino d'infanzia. Ti fanno entrare e appendono il tuo cappotto a un piccolo attaccapanni. Tu ti togli i pantaloncini da solo e li dai a uno che li appoggia su una sedia vicino a te.

Oggi hai quattro battute. Le sai a memoria già prima di uscire di casa. Se si è professionisti si è professionisti. Si tirano fuori queste quattro battute con tutta la conoscenza professionale del mestiere.

Ma l'arte? «L'attore stesso è l'opera d'arte». Perdio!

Per tutta la vita ho cercato di prendermi sul serio.

Per tutta la vita ho cercato di non prendermi troppo sul serio. Vivo a un punto di incrocio fra serietà e non-serietà. Credo che sia così per la maggior parte degli attori. Forse è così per tutti, e allora è una banalità. In questo caso noi attori siamo gli imbattibili portatori di questa banalità, e siamo imbattibili nel renderla visibile al mondo intero.

(1995)

[...] adesso corre sul più vuoto dei vuoti: un palcoscenico abbandonato, quasi si lancia da parete a parete, ansima, vuole mostrare a se stesso come è piccola, infinitamente piccola questa superficie che tuttavia deve contenere tutto. Potrebbe diventare un'ironia e uno scherno contro il suo mestiere d'attore, e invece è solo un segno ulteriore della sua particolarità e grandezza, questo specchio! questo tutto nel niente. Eppure la sua sconfitta si fa più

amara, o la sua mezza sconfitta: questo non riuscire mai completamente a trasformarsi, annientarsi, rinnovarsi.
(*Spel med bedrövade artister* [Giochi con artisti desolati])

A Härnösand si fanno valutazioni sottili e si distingue fra talento e intelligenza. Negli Stati Uniti la cosa è più sostanziosa: la misura del talento è data dalla grandezza del gadget e dalla lunghezza della limousine. La scala fra successo e sconfitta è facilmente leggibile. Il pericolo della caduta è sempre imminente. Vertiginosa la distanza fra «Veniamo a prenderti» e «Prendi un taxi». È spaventoso rotolare fin sulle scale della metropolitana e non per la metropolitana in sé ma per quello che significa. Nel mondo del teatro può ancora andare, ma in quello del cinema questa è la strada verso l'annientamento, si è condannati a una vita di ricordi dolorosi, a una indifferenza ingombrante e invidiosa che possa nascondere altre e migliori realtà. Andando in questa direzione si attraversano molte stazioni in cui i segnali indicatori della nostra posizione devono essere attentamente interpretati, si diventa gli spioni del proprio stato sotto il pungolo dell'agente.

Se non ci è concesso andare agli Studios con solitaria regalità in una ridicola e lunga Buick si deve anche essere preparati a un fatturato meschino. Nei titoli di testa e di coda si finisce nel mazzo invece di avere il proprio nome da solo sullo schermo per alcuni attimi celestiali. Si deve venire avvolto in gadgets molto alti e in privilegi complicati e costosi per sapere chi siamo e perfino per capire che esistiamo. Si avverte il pericolo di essere completamente cancellati. Se arriva qualche amico o collega dalla Svezia non ci si deve insudiciare con la sporcizia dell'uguaglianza, della qual cosa ci adorniamo nel ruolo di intellettuali radicali in carriera. Rischieremo di essere collocati in un sistema che non si può nemmeno chiamare sistema o, ancora peggio rischieremo di non essere proprio visti.

Improvvisamente si ha nostalgia della Svezia, dove forse ci si può illudere, senza però parlarne, di coltivare, alle spalle del proprio agente, una briciola di riposante mancanza di ambizioni. Ma ecco che ci si sente rodere dentro, si è colpiti da convulsioni, dal sospetto che quelli più vicini a noi credano che laggiù sia stato un fallimento. Ci si butta sul telefono per chiamare l'agente che, maledizione, deve esigere e inviarmi subito i miei parametri.

Oltretutto, costa un accidente avere introiti tanto alti.

E va bene, anche io ho questo bacillo dentro di me anche se, al momento, per ragioni esterne, non mi attacca con virulenza.

(1995)

DR MEYER: *Ah, quest'Europa! Il dottor Meyer se ne sta in una catapecchia qui a Lidingsö in Svezia. Intorno a lui la notte estiva svedese che adesso lo possiede. Lui ci si abbandona, ne prova piacere, vi si discioglie. Bruciato da memorie d'estasi. Oh, dottor Meyer!*

Qualcuno sta suonando una fisarmonica per il dottor Meyer. Il dottor Meyer ringrazia. Ne gode. Laggiù, vicino al confine siede il grande Casals con il suo violoncello e scruta il proprio paese. I turisti d'Europa gli fanno cenni di saluto dai finestrini dei treni. Lui suona il suo grande dolore spagnolo e il dottor Meyer ascolta la fisarmonica. Il dottor Meyer è assalito dalla deliziosa malinconia propria dell'autocompassione. E lui piange. Grandi lacrime scivolano lungo le sue guance mentre Chagall ride, laggiù in Francia, col suo sorriso da clown. Le zanzare svedesi ronzano intorno alla lampada a petrolio del dottor Meyer. I tigli svedesi mormorano per lui nel vento notturno, all'alba lo raggiungono profumi meravigliosi.

(Doktor Meyers sista dagar [Gli ultimi giorni del dottor Meyer])

Harvey Keitel, con grandissima sopportazione, si fece veramente a pezzi per la fatica durante le riprese dello *Sguardo di Ulisse*. Aveva un incrollabile entusiasmo per la sua parte, una parte davvero dominante in questo film di Theo Angelopoulos. Tuttavia sorvegliava la propria posizione con una testardaggine quasi terrorizzata. Era scritto nel contratto che poteva disporre di una roulotte di almeno otto metri per suo proprio uso e consumo.

Era impossibile trascinare un affare come questo per le vie strette e impraticabili della Grecia del nord e della Macedonia. Inoltre mostri del genere non avrebbero mai avuto il permesso di circolare in quelle zone. E non erano nemmeno adatti per le zone di guerra in Croazia e in Bosnia. E nemmeno erano adatti all'Albania e alla Romania del sud.

Ma Harvey non si arrendeva. Erano telefonate continue in America con il suo agente e con gli avvocati che controllavano il contratto ma mai la carta geografica. Non capivano il problema e che non ci fossero problemi si evinceva con chiarezza dallo stesso contratto pag. 43, paragrafo 612, e inoltre dai rinvii ai molti documenti acclusi e agli accordi sindacali.

Le riprese stavano per fallire: Angelopoulos non era affatto disposto a girare le scene di guerra in zone più tranquille con buone possibilità di parcheggio e in vicinanza di alberghi a cinque stelle.

Alla fine Keitel fu sconfitto dalla propria ambizione, dal piacere di recitare e dalla propria serietà. Oramai era pronto a infilarsi in una roulotte di quattro metri, a condizione di non essere guardato.

Angelopoulos metteva queste avversità insieme alle catastrofi. Considerava con stanca meticolosità la parte interna della propria mano, un gesto di resa completa, abbassava la testa sulla mano e non la rialzava fino a quando la moglie Phebe e Keitel non avevano finito di discutere.

Durante le riprese di un film Angelopoulos potrebbe considerare un terremoto come una parentesi. Amareggiato, se ne starebbe un bel po' fra le rovine come Achille nella sua tenda.

Poi viene assalito da una fame insaziabile di immagini. Ha molto da mostrare agli altri. Si tratta solo di incominciare. È scomparsa la leggera depressione causata dalla rovina del mondo. Perché non stanno tutti al loro posto? Perché Arvanitis non è pronto dietro la cinepresa? Può esser che solo io, Angelopoulos, non mi sono abbandonato alla sciatteria e all'indifferenza?

Benché non gliene importi niente che la terra tremi sembra avere l'ambizione di essere l'unico che lo abbia notato. L'ispirazione lo mette in movimento. Di colpo diventa pieno di tenerezza e di superbia. Le avversità sono ora segno che lui è un eletto. L'Arte lo ha tenuto inchiodato al tavolo della tortura abbastanza a lungo. Adesso arriva la ricompensa.

Per quanto riguarda me non sono molto forte contro le avversità. Non mi spronano. Non mi sento affatto un eletto, mi sento solo in pericolo. Quindi sospetto catastrofi ad ogni angolo di strada. Se la persona che devo incontrare non arriva con un anticipo di almeno dieci minuti immagino il peggio: che la persona in questione semplicemente se ne infischi di me, che sia andata a finire sotto il tram e che se ne stia là a brandelli senza potermi avvertire del ritardo. In tutte e due i casi sono dominato da un egocentrismo che mi fa sentire abbandonato da tutti e vittima di profonde ingiustizie. Quando l'altro arriva, ovviamente in orario, mi sento addosso un'aggressività che non riesce a trovare né una via d'uscita né forme per esprimersi. Ho bisogno di mostrare una grande sofferenza, ma non riesco a trovarne il motivo. Divento acido e opaco. Come va Erland? – Bene. Benissimo. E perché non dovrei? – Ma sembri scontento.

Scontento! Quando il mondo sta andando a rotoli! Spietatamente mi si trivializza, mi si diminuisce, mi si ridicolizza.

Ma sono convinto che ognuno ha il suo lato triviale, e qua ci inganna la nostra fragilità, la cosa è difficile da descrivere dato che la miserevole causa di questa fragilità non è proporzionata a una reazione così violenta.

Mi consolo pensando che nemmeno un grande artista come Theo Angelopoulos può tenere il suo lato triviale sotto controllo. Poi mi ringalluzzisco. Forse questa fragilità un po' amara è la via alle fonti, allo humus di cui si alimenta la Grande Sintesi.
(1995)

Adesso si gira!

Harvey Keitel e io corriamo in questa Mostar fatta a pezzi ciascuno con il proprio secchio di plastica. Abbiamo preso l'acqua a una fontana pubblica, in una coda di comparse venute dalla città. Questa è la loro realtà quotidiana. Sono colto dal mio solito imbarazzato senso di colpa. Ma il lavoro dell'attore consiste molte volte nell'andare in tournée nella realtà.

Pang, grida Angelopoulos nel suo megafono imitando lo scoppio di una bomba. Un effetto sonoro più realistico sarà aggiunto dopo.

Harvey e io ci fermiamo di colpo, arretriamo, ci guardiamo intorno alla ricerca di un rifugio, troviamo un residuo di carro armato dietro cui strisciamo.

Welcome to Sarajevo, dico ansimando. Stiamo lì, l'uno vicino all'altro respirando pesantemente. Poi continuiamo il dialogo riprendendo a correre sul ponte provvisorio verso la parte mussulmana della città, verso le rovine che rappresentano la molto malridotta cineteca di Sarajevo.

Alcuni giovanotti aggressivi che si definiscono poliziotti e che portano i kalanistjov in spalla, ci sorvegliano di cattivo umore. Ci è permesso correre ancora una volta, poi basta. Perché non è dato sapere. Il nervosismo cresce. Trattative segrete continue. Passano automezzi corazzati dell'ONU, macchine private e autocarri che già da molto tempo sarebbero dovuti finire allo scasso e che rumoreggiano sgangheratamente, automezzi di lusso se ne vanno in giro con un inconfondibile odore di traffico di droga e di armi. A volte sembra senza secondi fini, forse è solo una dimostrazione minacciosa di potere illegale e soldi sporchi.

Devo apparire spaventato a morte e sfinito. Per questo è inutile dire a Angelopoulos che sono spaventato a morte e sfinito. Che forse non oso e non ce la faccio a correre ancora tante volte. Perfetto, direbbe per poi controllare con curiosità se ci sono i segni giusti sul mio viso e sul mio corpo. Forse adesso Josephson ha un aspetto sufficientemente stanco e impaurito, facciamo la ripresa ancora una volta.

(1995)

Non potremmo restare ancora un giorno a Mostar? chiede Angelopoulos. Come tutte le sue richieste anche questa è un ordine. Nessuno vuole restare a Mostar. Ma nessuno vuole privare Angelopoulos e il mondo intero di una sola straordinaria immagine, nessuno può volere altro che restare ancora un giorno. Siamo impauriti, gelati, affamati, non ho nemmeno imparato come si dice in greco intervallo per il pranzo. E chi potrebbe mai parlare di cibo quando siamo circondati da bambini affamati ai quali Harvey Keitel distribuisce banane, bambini che mancano di tutto e con una grande paura nello sguardo? Uno sguardo senza più gioia, senza stupore, senza curiosità. Allontanandoci consideriamo i resti del ponte di Mostar che era insieme simbolo e realtà, tutte le religioni e le genti più diverse potevano incontrarsi lì, parlarsi, innamorarsi, vedersi, sfiorarsi, sentirsi l'un con l'altro, conoscersi. È buio, saliamo in macchina per andarcene in albergo. Abbiamo già fatto i bagagli e disdetto le camere due o tre volte, poi siamo ritornati. Il personale non si stupisce più.

Durante la notte me ne sto sveglio sul letto. Sento la sparatoria in lontananza. O forse me la immagino? Tutto mi sembra incerto qua. La violenza è nello stesso momento nascosta e palese. Tutto è chiaro e confuso. La realtà diventa film e il film è la nostra realtà, ciò a cui ci teniamo convulsamente afferrati per non perdere i punti di riferimento, per non essere terrorizzati e disperati. Sento allora una profonda simpatia per Teo che sconfigge il terrore con la sua poesia, con la sua irosa consapevolezza, con il suo irresistibile desiderio di cercare tutto quello che si può afferrare, che è concreto, profondamente umano. Se le parole di Peter Brook hanno bisogno di una conferma la trovano qua: il personaggio è sempre più grande dell'attore.

Il mio personaggio fu interpretato prima da Gian Maria Volonté. Morì durante le riprese in un alberghetto a Florina, nella Grecia del nord. Una volta, negli anni settanta, recitammo nello stesso film. Mi capitava poi di incontrarlo qua e là nel mondo. Mi sembrò strano sostituirlo, più strano che difficile: eravamo molto diversi. Adesso ci sono alcune sequenze dello *Sguardo di Ulisse* interpretate da lui. Stanno in qualche cassetta da qualche parte. Forse nessuno conoscerà mai l'ultima cosa di cinema fatta da questo attore affascinante e misterioso. Voglio provarci io. Una volta voglio vederlo correre sul ponte con un paio di secchi d'acqua e con le stesse battute così come adesso si vede me correre nel film. I cimiteri sono pieni di persone insostituibili.

(1995)

Voglio morire per te, disse, ma un'intonazione teatrale gli risuonò nella voce come schernendolo, si allontanò da lei girandosi verso la parete e si augurò di poter piangere. Ma lei non si mosse sulla sedia. Non mi sente, pensò lui [...] non potrò mai più parlare, la mia voce se ne è fuggita, è buffo, da ridere. Devo ridere si disse lui in preda al panico, ma anche la risata era scomparsa, oh quel silenzio, quel silenzio, era terribile e non sarebbe mai finito, lui avrebbe voluto mettere il proprio udito alla prova, ma intorno a lui non c'erano suoni, come nella tomba, si disse, come nella tomba.

Quando siamo morti, cantilenò una voce dentro di lui, quando siamo morti e non possiamo più perdonarci [...] Quando siamo morti, questo silenzio nel quale niente può cambiare. (Spel med bedrövade artister [Giochi con artisti desolati])

– *But Erland, it's just a movie* – dice Peter Greenaway quando gli chiedo se non si sente nervoso. Sta girando un film ispirato alla *Tempesta* di Shakespeare. John Gielgud è Prospero. Io faccio Gonzalo, almeno nell'ultima scena quando le maschere cadono e Prospero consente agli uomini di essere di nuovo uomini.

Stiamo in un atelier fuori Amsterdam pieno di gente nuda di tutte le razze, le specie e i sessi, e di dipinti e di trucchi, e costumi che non nascondono niente. Si deve girare una scena molto complicata.

Sir John Gielgud ha monologhi lunghissimi. Ha ottantasei anni.

Le virgole e i punti di sir John, la sua nitida e logica interruzione, non vengono da Shakespeare ma da una tradizione attorica tramandata nel tempo. Non sappiamo come Shakespeare usasse la punteggiatura, ma nel modo di fraseggiare di sir John, nelle sue intonazioni, riecheggia una padronanza secolare della logica e della bellezza della lingua, una trasparenza e una chiarezza al servizio del pubblico. Per questo risplende di umiltà e non di superbia, quando mi insegna qualcosa standosene seduto sulla sua sedia leggermente inclinato all'indietro. L'entusiasmo che ha nella voce rivela la consapevolezza che non gli restano molte occasioni per dare ad altri il proprio sapere. Mi sembra che non gliene importi molto della sua immortalità se le sue intonazioni, il suo modo di usare e rinnovare l'espressione possono continuare a vivere. Le intonazioni che interpretano gli uomini e che ne rinnovano l'interpretazione.

Per alcuni minuti di incommensurabile valore mi è concesso di essere suo allievo senza che lui faccia il minimo tentativo di infantilizzarmi. Ha resistenza e pazienza: il tempo che gli resta è poco e le occasioni limitate.

Mi prende in disparte e mi insegna come recitare le mie battute. Mi indica virgole e punti, il sollevarsi della frase verso la fine del verso, la lunghezza e la velocità delle vocali. Le parole vengono come sospese ai fili per il bucato, esaminate, esercitate, si fa di tutto perché il vento shakespeariano possa far vacillare il mondo. È una lezione impareggiabile. Sir John si dedica ai piaceri della conoscenza e del sapere, e ad un artigianato che è proprio della genialità. Risplende di generosità e di passione. Alla sua età il tempo gli dà la caccia, ma Shakespeare gli dà la pace. Sir John si acquieta insegnando a questo suo allievo di sessantasette anni i fondamenti del mestiere. *Please, try again, mr Josephson.*

Provo e riprovo, lui muove il capo approvando e incoraggiando, o criticando, alza l'indice per mettermi in guardia nella vicinanza di un passo difficile, poi il dito si solleva trionfante, siamo riusciti a superare il passo, siamo letteralmente afferrati dalla felicità, viviamo alcuni momenti di completa armonia.

Please, ruggisce il primo assistente di regia, quello che ha il compito di ruggire per conto del regista: *Please!* Il che significa: stronzi, adesso si gira.

– Vorrei avere l'immagine finale così – dice Greenaway – Sir John si gira e invita tutti al banchetto.

– Con la schiena all'obiettivo? – chiede sir John con cortese stupore.

– Esattamente – risponde Greenaway con altrettanto cortese freddezza.

– *Really?* – dice sir John come se si trattasse di una innovazione artistica intrinsecamente oscura, un esempio di leziosità giovanile.

La cinepresa si mette a girare. I corpi nudi si muovono, quelli vestiti recitano le proprie battute. Sir John se ne sta nella vorticosità lirica shakespeariana. La cinepresa si muove intorno e in mezzo a noi. Tutto funziona. Il generale, il celebre condottiero Peter Greenaway, osserva freddamente e attentamente l'evento predisposto.

Negli ultimi secondi dei nove minuti della ripresa, sir John fa alcuni passi di benvenuto verso di noi. Stende le braccia. Si gira verso l'obiettivo, vi guarda dentro con fermezza e dice:

– Welcome to my banquet!

È troppo tardi, troppo complicato e troppo costoso rifare la scena.

E poi, tutto il mondo è stato invitato.

(1991)

Spesso la nonna leggeva o gli recitava a memoria poesie in cui esprimeva se stessa e che lui non capiva, tuttavia lui si abbandonava alle rime, a quel ritmo rassicurante che faceva vibrare la voce della nonna in una intensa immedesimazione. Sedeva appollaiato sulla sedia di fronte a lei, con le gambe che non arrivavano al pavimento [...] decise di imparare poesie a memoria. Così avrebbe potuto risponderle, le rime avrebbero danzato fra di loro, e loro avrebbero potuto avere conversazioni indimenticabili guidate da altri, da poeti morti o viventi.
(Färger [Il colore])

Registi, autori drammatici, sceneggiatori, tutti si convinsero molto presto che io avevo rapidamente sviluppato, e ben esercitato, tutto un linguaggio per confessioni sincere solo a metà. Pochi attori si sono confessati tanto e male in tanti e diversi personaggi come ho dovuto fare io. Sono un esperto della scarsa credibilità. Stranamente questo è stato integrato con vassalli fidatissimi nei drammi storici di Shakespeare e con i sinceri e saggi confidenti di Molière. Forse i miei registi credevano che avrei dato complicazioni interessanti a questi personaggi tristi e onorevoli. Ma sono sempre stato troppo pauroso per andar per questi mari. Mi è sempre costata una gran fatica sembrare il più autentico possibile. Evitare i miei toni di voce irrimediabilmente scivolosi, il mio sorriso che chiede ambigualmente scusa. L'autenticità è stata sempre un'azione temeraria che mi riempie di spavento. Quello che veniva mostrato non poteva mai essere una verità assoluta. Quei personaggi erano non solo noiosi ma anche fastidiosi. Invidiavo i banditi che potevano usare toni di voce netti quando alla fine erano scoperti e si pentivano. Non avrei dovuto mercanteggiare con il danaro spicciolo che avevo rubato. I grandi artisti non mercanteggiano sulle proprie sconfitte morali. Quali toni di voce mi sarei ritrovato se mia madre e mio padre non mi avessero trattato con tanta finezza e prudenza, quali espressioni? Se mi avessero picchiato e insultato avrei forse potuto fare Re Giovanni invece di Salisbury? Se avessi imparato a oppormi invece di mercanteggiare?
(1995)

[...] sul più vuoto dei vuoti: un palcoscenico abbandonato. Guarda furtivamente in alto, improvvisamente angosciato dal peso del soffitto [...] e ora tutto gli cade addosso, l'inclinatura del palcoscenico diventa ripida e lo scaglia con violenza nel buio spalancato dalla parte del pubblico, e lo stridio del pesante sipario di ferro, che si alza e si abbassa sempre più rapidamente come una scu-

re, si mescola stranamente con le risate provenienti dalla sala, un'eco forse del pubblico sciocco di centinaia di sciocche commedie. Adesso prova disprezzo per tutti quelli che sono stati là e allora tutto gli cade addosso, stanze d'appartamento grigioscure, prati illuminati dal sole gli sono sopra e lo circondano, e lì stanno gli esseri umani: appunto santi e guerrieri, assassini e vedove, straccioni, principi, e lui è condannato allo scherno e alla pressione di tutti, a questo mondo pesante come una piuma, a queste leggerissime quinte di piombo, a queste verità interiori e immagini esteriori, e a questo segno di identità fra la maschera e l'uomo.
(Spel med bedrövade artister [Giochi con artisti desolati])

L'attore si libera dei propri personaggi. È una verità evidente e forse anche giusta. Quando nel 1964 feci il Marchese de Sade nel dramma di Peter Weiss su Sade e Marat, la distribuzione dei ruoli mi sembrò proprio curiosa. E invece fui risucchiato in quella ambiguità così assurdamente sconfitta, in quel trasformare una rovina morale in rivelazioni morali e in chiarimenti esistenziali. Mi sembrò di purificarmi di colpo. Da che cosa? Da continue riserve e da una continua prudenza? Ebbi successo. Successo con me stesso. Si può dire tutto del divino Marchese tranne che mercanteggia. Mi trasformai come attore? Probabilmente. Come persona? Probabilmente no. Ma non ne sono proprio sicuro.

Spesso mi si domanda se un attore subisce a tal punto l'influenza del personaggio da trasformarsi come persona. Mi si chiede questo soprattutto a proposito di *Scene da un matrimonio* forse perché ha influenzato la vita di molti telespettatori. Pare che la gente abbia divorziato felicemente durante e dopo questo sceneggiato.

Le reazioni furono diverse. Il protagonista maschile era un mascalzone in Svezia, un tipetto piacevole in Danimarca e così via. E io? Forse capii alcune cose di me stesso. Quelli che mi videro credettero di vedere qualcosa. Mi si descriveva a volte come se io fossi il mio personaggio. Mi scambiavano con ciò a cui non credevo e con cui non volevo che mi si scambiasse.

Non so se furono i ricordi di un qualche tesoro nascosto a influenzare il personaggio oppure se fu il personaggio a risvegliare questi ricordi. Impossibile scoprirlo e dunque forse è questo un problema inutile e privo di interesse. Lo si potrebbe anche porre in tutt'altri termini. Comunque non c'è dubbio che il protagonista di *Scene da un matrimonio* ha tratti fortemente infantili. Credo di averli rafforzati. Sotto molti aspetti ero chiuso nel personaggio, ma colsi l'occasione per parlare anche in prima persona.

Avevo quarantanove anni quando Bergman fece *Scene da un matrimonio*. Adesso ne ho settantadue. Lo sceneggiato è stato trasmesso di nuovo dalla televisione svedese. Non è invecchiato. Io sì.

«Il tempo scorre veloce quando è già passato, ma ne abbiamo abbastanza mentre sta passando...» dice il Signore nel *Temporale* di Strindberg.

Vertigine.

Dovunque io mi rigiri nel mondo può rispuntare quello sceneggiato. Mi sono sentito doppiato in un bel numero di lingue. A volte suona curioso e tuttavia non mi sono sentito in vietnamita, ma pare ci sia. In italiano funziona bene, in inglese abbastanza bene, in tedesco le intonazioni diventano strane e sembra che mi indebolisco un attimo prima di pronunciare i verbi. In giapponese, anche nelle situazioni emotive più cupe, mi precipito come fossi diventato tutto un pimpante alfabeto. Johan, il protagonista, diventa abbastanza spassoso.

Quel quarantanovenne sul teleschermo mi è familiare e estraneo. Vorrei guardare da un'altra parte quando lo vedo. Non credo di essere brutto o di recitar male né mi disturba vedermi tanto più giovane, ma un *allora* si confonde con un *adesso* facendomi perdere l'orientamento. Una distanza senza distanza. Il tempo passa impetuoso stando fermo. Ricordo e riconosco.

Ho recitato il Signore nel *Temporale* di Strindberg. Avrò detto un centinaio di volte quella cosa sul tempo che è più che sufficiente. Questa battuta è entrata nel mio sistema nervoso, e vi ritorno spesso, in profondità. Indica qualcosa, la mette a nudo, la chiarisce, la cerca e crea un'esperienza che altrimenti avrei fatto senza coglierla. Ma allora il Signore? Il Signore nel *Temporale*? Qua mi sento insicuro. Non si penetra Strindberg senza essere puniti o premiati. Credo che la sua esperienza vissuta sia talmente aperta in ogni direzione che non ci si può più liberare di lui dal momento in cui lui stesso ci ha afferrati. Strindberg è inesorabilmente invadente. Fa lo stesso che sia ripugnante o meraviglioso, meschino o titanico. Stranamente fa in modo che sia impossibile negare la propria individualità. Le menzogne si trasformano in verità perché sempre rivelatrici, spaccano in due, e raccontano e confessano, e attaccano e difendono. Poi anche nella sofferenza e nello spavento più profondi in Strindberg c'è sempre un maledetto buon umore. Irresistibilmente sedotti ci lasciamo contagiare, influenzare, perfino trasformare. Durante le prove del *Temporale* andai alla Biblioteca Reale per guardare i suoi manoscritti. Di colpo mi ritrovai seduto là con Strindberg in persona. Un pezzo di carta con la sua scrittura, una battuta, una

poesia, una scemenza, la descrizione di una forcina per capelli o di un fiore, un'idea improvvisa ma ben calcolata: qualsiasi cosa faccia, quando scrive Strindberg è inesorabilmente vicino. Pur inchiodato alla scrivania, dà all'attore la massima libertà, quel tono infallibilmente strindberghiano si presta a ogni stile, a ogni tipo di verità. Dopo un attimo ci si ritrova in un fruttuoso scambio di idee con lui. Di tanto in tanto leggo le sue lettere. Ne sono inguaribilmente coinvolto, incantato, adirato, sedotto. Si apre al nostro interno uno scambio fra quel che è misero e quel che è alto: una beata e luminosa confusione. Strindberg si volge alla nostra più sana follia con una funzione liberatrice. Una volta chiesi a Peter Brook perché non aveva mai lavorato su Strindberg. Mi rispose rapido che non lo interessava. Mi ritenni soddisfatto. Ma poi fui colto da una certa agitazione. Come ho detto Strindberg è inesorabilmente vicino. Si mise a scuotermi furibondo. Che diavolo stavo facendo! Che conversazioni oziose! Peter Brook! Glielo insegno io! La vita può essere tutto tranne disinteresse.

(1995)

È rimasta intatta qualcosa in quella che definivo la mia stessa sostanza? La mia sostanza pulsava nel mio corpo che cercava altri corpi. Sento ancora la pressione contro la pelle, sento ancora l'eco lontana del martello, il sangue si è unito all'anima, le mie pulsazioni sono diventate il mio modo d'esprimermi.
(Loppans kvällsvard [La cena della pulce])

Ingmar aveva deciso che *Fanny e Alexander* sarebbe stato il suo ultimo film. Nessuno voleva credergli. Io ancora non voglio credergli.

Ma devo pure abituarmi all'idea. In fondo per me dovrebbe essere lo stesso. Quello che è fatto è fatto e resta. In fondo non me ne dovrebbe importare niente se resta o meno. Ma mi rallegra l'idea che per me non sia la stessa cosa e che invece me ne importi.

Alla mia età, a sessantasette anni, ci si può rallegrare perché si è tristi. D'altra parte non son sicuro che tutto questo abbia a che fare con l'età. Alla mia età ci si interroga molto su quello che ha a che fare con l'età.

Vedrai quando arriverai alla mia età, dice Ingmar abbastanza spesso. Ha cinque anni più di me e dice così già da molti anni.

Credo che mi invidi perché sono così giovane. Ne sono deliziato.

Come stai, mi chiede affettuosamente. Rispondo che sto benissimo. È un bollettino o è la verità, chiede. Ribadisco che sto

benissimo. Aspetta e vedrai, dice minaccioso. Mi ricordo allora di avere un doloretto alla gamba sinistra e in questo modo lo consolo. Si mostra molto interessato. Che provvedimenti prendo? Potrebbe peggiorare. Gli acciacchi si possono trasformare in malattie. Se non ci si bada in tempo ci terranno occupatissimi e diventeranno una maledizione. Ho parlato con il dottore? No?! Ma sei pazzo! Hai parlato con l'infermiera del teatro? Le ho accennato qualcosa, rispondo, e cerco di ricordarmi se sto mentendo. E che dice? Mi innervosisco, non voglio esporre l'infermiera a una figuraccia. Pensa che mi devo muovere di più, dico prudente. Ho incominciato un allenamento con la coreografa. Inoltre non fa bene fumare. Ma tu non fumi. No io no ma l'infermiera sì. Anche lei ha dolore alla gamba? No, l'infermiera sta bene. Eh, vedrai, quando fui costretto a camminare con il bastone fu sgradevolissimo. Ma cammini bene adesso? cammini bene adesso? Chiedo cercando di far deviare la conversazione. Benissimo, dice Ingmar. Sto benissimo!

Mi riprometto di continuare a sentire dolore alla gamba. Per amicizia.

Queste conversazioni sono in qualche modo terapeutiche. Ci dicono che non vogliamo smettere. Ma, malgrado tutto, ci si deve abituare all'idea. Incomincio appunto con la gamba sinistra. (1990)

[...] rimase là abbastanza a lungo [...] mentre gli altri attori [...] se ne andavano camminando con quei loro orribili passi sul più vuoto dei vuoti: un palcoscenico abbandonato [...] E Vera, che nasconde anni di dubbi e di solitudine sotto alte piume di struzzo, avvolta in un cappotto ampio contro il freddo e l'età, concentra tutta la sua forza e la sua fantasia su quei suoi passi, dal movimento delle anche fin giù ai tacchi ticchettanti sul pavimento. È passato il tempo in cui, preda dei giornali e dei romanzetti rosa, chiedeva aiuto alla propria memoria evocando i clamori del pubblico in trionfo, o affondava il viso nei fasci di fiori nascondendo così la bocca contratta dall'angoscia. Quel tempo è passato, e ora si vede tutto, tutto sul suo viso e nei suoi occhi, mentre le mani, cercando nervose bottoni, nastri e fibbie, contrastano stranamente con le grida di trionfo delle piume di struzzo.

(Spel med bedrövade artister [Giochi con artisti desolati])

Di tanto in tanto un giorno vuoto spalanca la bocca verso di me.

Non resisto quando ho molto tempo a disposizione. Divento irrequieto e inattivo.

Arrivare in orario è un modo per rilassarmi che mi riesce bene. Arrivo prima degli altri alle prove di uno spettacolo o alle riprese di un film, per non parlare degli aeroporti e delle stazioni. Se l'aereo parte alle dieci del mattino potrei passare tutta la notte all'aeroporto.

Posso aspettare treni e aerei. Più difficile con le persone. Se non arrivano almeno dieci minuti prima dell'ora stabilita, li considero in ritardo e mi sento oggetto del loro disprezzo e della loro aggressività.

Un altro modo per rilassarmi è andare al Dramaten, bighellonare e chiacchierare, esibendo un aspetto molto indaffarato in modo che mi si chieda come riesco a fare tante cose. La domanda mi calma per alcuni brevi e meravigliosi momenti, anche se è stata fatta tanto per farla.

Se si vuole conversare gradevolmente con un attore, non si può avviare il discorso in modo migliore che chiedendogli come può sbrigarsela con tutto quel da fare. L'attore abbassa timidamente gli occhi cercando di assumere l'aspetto di uno che ha la risposta a una domanda tanto sorprendente, ma che in realtà ha sentito già parecchie volte quel giorno se gli è andata bene.

Di solito rispondo che sono maledettamente pigro, la qual cosa con mia gran soddisfazione tormenta quello che fa la domanda se almeno per il momento si sente poco utilizzato. Molto di rado capita di incontrare un attore che è utilizzato in misura giusta. Si abusa di noi o in una direzione o nell'altra. E ci sentiamo insicuri non appena non si abusa di noi.

Una giornata vuota può riempirmi completamente. Non riesco a pensare ad altro che a come mi sento vuoto. Me ne vado in giro a casaccio o mi sdraio sul letto con palpitazioni di cuore e senza poter leggere né pensare. Devo fare uno sforzo per concentrarmi sull'unico punto fermo in una situazione simile: una parte! Per l'amor di Dio telefonatemi subito! Dio mio telefonami per una parte, fa' in modo che succeda!

Qualche volta punto sulla mia capacità d'iniziativa e decido di mettere ordine fra cose pratiche e no, il tutto in una bella confusione. E mi precipito a capofitto nel vuoto. A volte Bergman chiama certe persone Freccia di Malmö, un treno veloce che parte fragorosamente dalla stazione centrale di Stoccolma diretto a Malmö ma che si ferma invece definitivamente a Huddinge, a quindici chilometri da Stoccolma. Certe volte sono un luminoso rappresentante della Freccia di Malmö.

Altre volte riesco a diventare giapponese. Mi do al vuoto come al quinto elemento che apre nuovi spazi nell'anima. Divento attivo restando passivo e mi sento come un puro spirito.

Ma non dura a lungo. Manco d'esercizio. La mia impazienza sabotò la mia resistenza giapponese. Mi metto a invocare freneticamente il vuoto, e allora tutto è perduto. Il vuoto non sopporta invocazioni. Si riempie di sterilità, il vuoto si riempie di vuoto.

Presto, una parte!
(1991)

Otomar Kreiča

IL TEATRO DI FINE SECOLO:
QUELLO DI STANISLAVSKIJ E BRECHT

Contributo inedito alle giornate brechtiane
di Barcellona, 25-26 novembre 1998

Signore e signori, apprezzo molto l'iniziativa di queste «Giornate Bertolt Brecht» e il punto di vista poco dogmatico dei loro promotori, formulato nel programma. Per quanto mi riguarda, cercherò di toccare – all'ombra dei due grandi del teatro del nostro secolo – alcune brucianti questioni del Novecento teatrale ancora vive in Europa.

Come gli altri nei loro campi, anche noi artisti di teatro abbiamo diritto a designare dal nostro punto di vista questo secolo, lungo gran parte del quale sono vissuto; lo farò, dunque, con i nomi dei due uomini cui si deve in misura più significativa la determinazione del nostro tempo teatrale. Ma dando al secolo che volge al termine i nomi di Stanislavskij e Brecht, si è indotti a supporre che l'ingresso nel prossimo millennio segnerà la fine della loro supremazia a teatro, per come esso continua a essere inteso nella sfera d'influenza della civiltà europea. Se dico che il tempo della loro supremazia va a concludersi, se ne dedurrà certo che la loro influenza sarà rimpiazzata dal potente intervento di qualcun altro o di qualcos'altro, che quanto essi avevano affermato è già stato superato o lo sarà presto. Di fatto, è questo il nostro modo di pensare abituale; così l'epoca detta postmoderna ci ha abituato o costretto a comprendere lo sviluppo, il corso della storia, il modo in cui l'uomo dà compimento alla sua missione; ma se Gianni Vattimo ha suggestivamente espresso questo tratto fondamentale della nostra comprensione del mondo, è triste che, superando di continuo la verità acquisita, sembriamo perdere di vista, senza volerlo, la possibilità stessa di raggiungere la verità e che ci resti solo un infinito e disperato relativismo dall'epoca succeduta al modernismo in cui, pure – tutti me l'assicurano – stiamo vivendo. D'altronde, l'atto di proiettare un po' di luce nella «penombra dell'incertezza metafisica e nel caos di tutte le simulazioni del mondo» (per citare Vattimo) è un compito così difficile, ammetterete, che non oso assumerlo, se non nella misura dell'esperienza personale.