

Spettacoli

Cultura



Dal nostro inviato

CITTÀ DEL MESSICO — Quando, agli inizi dell'85, il regista Miguel Littín partì per il Cile, sua figlia Catalina lo salutò all'aeroporto dicendogli: «Quello che importa è che tu riesca a mettere nel didietro a Pinochet una coda d'asino molto lunga». E si riferiva, spiega il padre, a quel gioco infantile, molto praticato in Cile e divenuto simbolo di beffa, che prevede che un bambino bendato cerchi di infilare la coda nel posto giusto ad un asino di cartone.

Oggi Catalina è una bambina soddisfatta. Poiché, com'è noto, Miguel Littín — il cui nome è tra quelli dei cinquemila cileni ai quali è assolutamente proibito l'ingresso in Cile — è tornato in patria e, senza sbagliare posto, ha ornato l'altare immaginario del dittatore d'una coda lunga tutti quei settemila metri di pellicola girati all'ombra del regime militare — interni del palazzo presidenziale, compresi — che ora, opportunamente elaborati sono diventati un film di quattro ore per la televisione ed uno di due per il cinema, pronti per entrare nelle case e nelle sale di proiezione di tutto il mondo.

Ma non solo. Da un incontro madrileno tra Littín e Gabriel García Márquez è nata l'idea di raccontare «Il film del film», ovvero, per usare le parole del Premio Nobel per la letteratura, «l'altro film che c'era dietro il film girato da Littín e che rischiava di restare inedito». Il risultato — dopo dieotto ore di conversazione tra lo scrittore e il regista — è un lungo romanzo-reportage che in questi giorni sarà pubblicando a puntate il quotidiano messicano La Jornada e che presto, non è difficile prevederlo, diventerà un libro.

Si tratta, ovviamente, del racconto di una «grande beffa», della sua organizzazione e dei suoi pericoli, di un «giullo» — sia pure con lieto fine ampiamente conosciuto — magistralmente raccontato in prima persona. Ma anche, forse soprattutto, di uno straordinario viaggio attraverso i sentimenti, le ansie, le paure, i ricordi, i disillusioni ed entusiasmi (bellissimo l'incontro con la madre), di un esiliato che torna dopo dodici anni in un paese cambiato, che gli tocca riconoscere palmo a palmo, dai semi del passato — il mito di Attene che vive ancora ovunque — dagli sguardi e dalle parole della gente, dai rapporti con quei giovani che «l'11 settembre non avevano ancora scoperto che oggi militano nel Fronte Patriottico Manuel Rodríguez».

«La nostra prima sorpresa — dice Littín attraverso Márquez — fu scoprire che i grandi nomi dei dirigenti dell'esilio non dicono molto alla nuova generazione che oggi tiene in scacco Pinochet. Sono i protagonisti di una leggenda di gloria che non ha molto a che vedere con la realtà attuale. Per quanto possa apparire una contraddizione, proprio questo rapporto è il più grave fallimento del regime militare. All'inizio del suo governo, il generale Pinochet aveva proclamato la sua volontà di restare al potere fino a quando non avesse cancellato dalla memoria delle nuove generazioni fino all'ultima traccia del regime democratico. Quello che non aveva immaginato era che proprio il suo regime sarebbe caduto vittima di questo proposito di sterminio. Poco tempo fa, disperato per l'aggravarsi del regime che per lui era un contrano a sasso con la palla, o che combattono in armi nella clandestinità, che cospirano e fanno politica per ristabilire un sistema che molti di loro non conobbero, il generale Pinochet gridò fuori di sé che questa gioventù fa quello che fa perché non ha la più pallida idea di ciò che era la democrazia in Cile».

Questo è il nuovo libro di Márquez: un lungo racconto dall'interno dell'autunno di Pinochet, una cronaca viva del fallimento del suo sanguinoso tentativo di sovrapporre il suo presente al passato ed al futuro del Cile. Filmando all'interno del bunker della «Moneda», Littín vede per un istante passare il dittatore e lo ode pronunciare, parlando ad altri generali, una frase significativa della sua banalità: «Alle donne non bisogna credere neppure quando dicono la verità». Sono l'immagine e la voce di un fantasma. Un fantasma che ora, invece delle classiche catene, si trascina dietro, triste e ridicolo, i lunghi chilometri della sua coda d'asino. Scegliere un brano del libro non è stato ovviamente facile. Abbiamo optato per le ultime pagine, quelle della fuga verso l'aeroporto (con l'involontario aiuto dei carabinieri) quando ormai, dopo molte settimane di lavoro, il cerchio dei sospetti già stava per chiudersi intorno a Littín...

Massimo Cavallini

Rischiando la vita il regista Miguel Littín è rientrato di nascosto in Cile. Ecco come Márquez racconta in un suo libro-reportage questa avventura

Cronaca di un ritorno annunciato

di GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

IL TRANSITO era interrotto per lavori in corso in diversi punti, la segnalazione era confusa, le deviazioni numerose e complicate. Franquie ed io conoscemmo molto bene la strada per il vecchio aeroporto de «Los Cerrillos», ma non quelle di Pudahuel, e senza capire come, ci ritrovammo smarriti in un fitto quartiere industriale. Girammo e girammo in cerca di una qualunque uscita e non ci rendemmo conto che stavamo andando in senso contrario fino a quando una pattuglia motorizzata dei carabinieri non ci attraversò la strada.

Scesi dall'auto decisi di affrontarli. Franquie, da parte sua, si arrestò all'uscita. Per un istante tentò di parlare, ma il terribile tonfo della sua lingua parlantina, senza dargli il tempo di ventilare un solo sospetto. Fece loro un racconto affrettato e fantastico d'un contratto che avevamo appena firmato con la mia ministero delle Comunicazioni per creare in Cile una rete di controllo del traffico nazionale via satellite, e la mise di fronte al rischio drammatico che tutto il progetto potesse andare in fumo qualora non avessimo raggiunto il centro mezz'ora prima per Montevideo. Alla fine eravamo tutti tanto irre-

tti nella ricerca del percorso per riprendere la via dell'aeroporto, che i carabinieri risalarono con un salto sull'auto e ci ordinarono di seguirli. Fu così che giungemmo all'aeroporto con la strada sgombrata dall'urlo delle sirene e con il lampeggio rosso dell'auto lanciata a più di cento chilometri all'ora. Franquie corse verso il banchetto della Hertz per consegnare la macchina presa in affitto.

Ero d'accordo con Franquie che io avrei passato i controlli dell'emigrazione mentre lui terminava di regolare i conti con la Hertz di modo che avrebbe potuto scappare e dare l'allarme alla Corte Suprema se mi avessero arrestato all'uscita. Però all'ultimo momento mi risolsi ad attenderlo davanti all'entrata dell'emigrazione. Ritardava più del normale ed io, a mano a mano che il tempo passava, sempre più mi facevo nervoso con la mia valigia da executive e le due borse da viaggio, più quelle dei regali. Attraverso l'altoparlante una voce di donna, che parla ancora più nervosa di quanto fossi io, lanciò l'ultima chiamata per i passeggeri di Montevideo. Preso dal panico consegnai al facchino la valigetta di Franquie con un biglietto di



Gabriel García Márquez. In alto una impressionante scena di vita quotidiana (i soldati ancora pattugliano le strade) e Santiago. Nel fondo, Miguel Littín

grosso taglio e gli dissi: «Porti questa valigetta al banchetto della Hertz, e dica al signore che sta pagando che io sono salito sull'aereo e che venga subito».

«Si faccia vedere lei stesso — mi disse lui — sarà più facile».

Allora mi rivolsi ad una delle hostess della compagnia aerea che controllava l'entrata dei passeggeri.

«Per favore — le dissi — mi aspetti due minuti mentre cerco un amico che sta pagando l'auto».

«Restano solo quindici minuti», disse lei.

Corsi verso il banchetto senza preoccuparmi delle belle maniere, giacché l'ansia mi aveva fatto perdere la parsimoniosa compostezza del mio altro io, ed ero tornato ad essere il cineasta impulsivo che sempre ero stato. Molte ore di studio, di millimetriche previsioni, di prove minuziose se n'erano andate al diavolo in due anni. Trovai Franquie molto tranquillo, impegnato a discutere con il dipendente della Hertz un problema di resto.

«Che cacchio — gli dissi — pagagli quel che sia il aspetto sull'aereo. Ci restano cinque minuti».

Feci uno sforzo supremo per calmarmi ed affrontai il controllo dell'emigrazione. L'agente controllò il passaporto e mi guardò fisso negli

occhi. Io feci lo stesso. Quindi guardò la mia fotografia e tornò a guardarmi. Ed io sostenni il suo sguardo.

«A Montevideo?», mi chiese.

«Al pranzetto che ha preparato mamma», dissi.

Guardò l'orologio elettronico sul muro e disse: «Montevideo è già partito». Insistetti che non era così, e lui me lo confermò con l'impiegata di Lan-Cile che ci stava aspettando per chiudere il volo. Mancavano due minuti.

L'agente timbrò il passaporto e me lo restituì sorridendo.

«Buon viaggio». Avevo appena passato il controllo, quando mi chiamarono con l'altoparlante con il mio falso nome ed a tutto volume. Pensai che era la fine, e giunsi a pensarci come qualcosa che sino ad allora avrebbe potuto succedere solo ad altri, e che ora era successo a me, senza rimedio. E lo pensai, anche, con una strana sensazione di sollievo. Tuttavia chi mi chiamava era Franquie, perché mi ero portato via, tra le mie carte, il suo contrassegno di imbarco. Dovetti correre un'altra volta all'uscita, chiedere il permesso all'ufficiale che mi aveva timbrato il passaporto e tornare a passare i controlli trascinandomi dietro Franquie. Fummo gli ultimi a salire sull'aereo, e lo facemmo con

tanta fretta che non ebbi coscienza che stavo ripetendo, uno per uno, gli stessi passi che avevo mosso dodici anni prima, quando salii sull'aereo che mi avrebbe portato in Messico. Occupammo gli ultimi posti che erano gli unici disponibili. Sentii una gran tristezza, sentii rabbia, sentii un'altra volta il dolore dell'esilio, però sentii anche sollievo per la certezza che tutti coloro che avevano partecipato alla mia avventura fossero sani e salvi. Un annuncio inatteso degli altoparlanti mi riportò alla realtà: «Per favore, tutti i passeggeri devono tenere il proprio biglietto a portata di mano. C'è una revisione».

Due funzionari in abito civile, che potevano essere tanto del governo quanto della compagnia aerea, erano già sull'aereo. Ho volato molto, e so che non è raro che chiedano il contrassegno della carta d'imbarco all'ultimo momento, per un qualche controllo a bordo. Per ora, era la mia volta che chiedevano il biglietto. E questo faceva pensare al peggio. Angustiato cercai rifugio nei meravigliosi occhi verdi della hostess che distribuisva caramelle.

«Questo è assolutamente insolito», signorina, le dissi. «Che vuole che le dica, signore — mi disse lei —, sono cose che non dipendono da noi».

Scherzando, come faceva sempre nei momenti di difficoltà, Franquie le chiese se pensava che il contrassegno era lei, con lo stesso tono di voce gli rispose che lo chiedesse a suo marito, il pilota in seconda. Io da parte mia, non potevo sopportare un minuto di più l'ignominia di vivere nascosto dentro di un altro. Sentii l'impulso di alzarmi e di accogliere i revisori gridando: «Andate al diavolo, io sono Miguel Littín, regista cinematografico, figlio di Cristina ed Hernán e né voi, né nessuno ha il diritto di impedirmi di vivere nel mio paese con il mio nome e con la mia faccia». Però al momento della verità, mi limitai a mostrare il biglietto con tutta la solennità di cui fui capace, rinchiuso dentro la corazzata del mio altro io. Il controllore lo guardò appena e me lo restituì senza guardarmi.

Cinque minuti dopo, volando al di sopra della neve dorata delle Ande, all'imbrunire, presi coscienza del fatto che le sei settimane che mi lasciavo alle spalle non erano le più eroiche della mia vita, come avevo creduto all'inizio, bensì qualcosa di più importante: le più degne. Guardai l'orologio: erano le 5,10. A quest'ora Pinochet già era uscito dal suo ufficio col suo seguito di cortigiani, aveva percorso a passi lenti la lunga galassia deserta, ed era seduto al tavolo n. 10, lungo la sontuosa scala ricoperta di tappeti trascinando i 32.200 metri di coda d'asino che gli avevamo appeso.

Pensai ad Elena con un'immensa gratitudine. La hostess dagli occhi di smeraldo ci servì un cocktail di benvenuto e ci informò senza che glielo chiedessimo: «Pensavano che un passeggero si fosse infiltrato sull'aereo».

Franquie ed io sollevammo le spalle in suo onore. «Se ne sono infiltrati due — dissi — Alla salute!».

E in edicola

alfabeta

Mensile di informazione culturale

diretto da
Balestrini, Calabrese, Corti, Di Maggio, Eco,
Ferraris, Formigoni, Leonetti,
Porta, Rovatti, Savi, Spinella, Volponi

In questo numero:
Intervento letterario (Eco)
Giornali e garanzie (Arbasino)
Annista 1986 (Santobonino)
Mies van der Rohe (Dal Co)
Caputo-Corti-Illuminati-Fusini-Ferraris-Boarini-Barilli

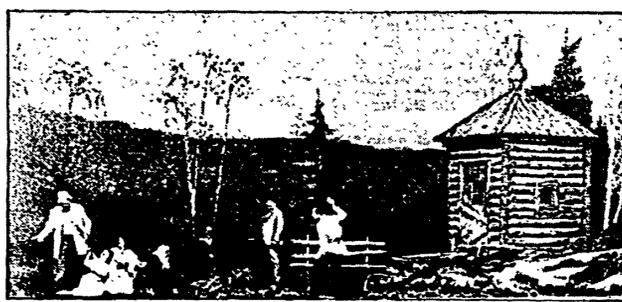
Inoltre:
Colloquio francese italiano
Roma, 13-15 Dicembre 1985

48 pagine. Lire 5.000

Abbonamento per un anno (11 numeri) Lire 50.000
Inviare l'importo a Cooperativa Intrapresa
Via Caposile 2, 20137 Milano
Conto Corrente Postale 15431208

Edizioni Intrapresa

Nel Giardino dei ciliegi Ljuba Andreevna e le figlie Anja e Varja si rotolano nel fieno, spensierate, nel momento felice di una merenda campestre. Irina, stesa sul pianoforte, geme come per un dolore dicendo il celebre «A Mosca, a Mosca!», alla fine del secondo atto delle Tre sorelle. Intorno, nell'un caso e nell'altro, un ambiente di maniacale perfezione. Si veda, per esempio, l'elenco degli oggetti scenici contemplati nel testo per il secondo atto di Tre sorelle: ben sessantotto, dalle imposte per il bow window ai campanelli per le trojke. Mania di perfezionismo? Gabbia rigida nella quale imprigionare l'attore? No, semplicemente accuratezza dei generali notazioni registiche per Cechov (Stanislavskij) (Le mie regie, pp. 354, con molte fotografie di scena, Ubaldini, a cura di Fausto Malcovati, L. 40.000).



Quale idea del teatro si nascondeva dietro il suo ossessivo realismo? Leggiamolo nelle sue «Lezioni»

Verissimo, è Stanislavskij!

Certo Le mie regie è anche altro: prima di tutto la possibilità di farci conoscere un grande rinnovatore della scena teatrale, scansionando quel tanto di agiografia che stava alla base delle sue memorie e sollevando quel velo, eticamente imponderabile, che faceva da supporto a un metodo teatrale sostanzialmente misterioso, anche se citato spesso a sproposito dai teatranti di casa nostra. Come dimenticare quante ribellioni generazionali sono scoppiate nel suo nome, quanti giovani sono rimasti affascinati da ciò che sempre di più manca nella pratica teatrale quotidiana: l'idea di un progetto che tutto coinvolge e che tutto brucia, nell'amore assoluto per il teatro

vissuto non solo come mestiere ma anche come disciplina, come missione? Quando Kostantina Sergeevic Alekskev (Stanislavskij), come è noto, era un cognome d'arte preso in prestito da un amico autore polacco (dirige Tre sorelle e Il giardino dei ciliegi (rispettivamente nel 1901 e nel 1904), il Teatro dell'Arte, da lui fondato con Nemirovic Danzenko ha avuto tutto il tempo di diventare una leggenda. Eppure proprio l'incontro con Cechov per il quale, all'inizio, si adoperò essenzialmente Nemirovic (il quale — è una piccola curiosità — diresse da noi in Italia negli anni Trenta un Giardino dei ciliegi per la compagnia

di Tatiana Pavlova), è stato fondamentale per la ricerca di uno stile di recitazione e che, si realizzò come un perpetuum cantabile e che fece gridare alla meraviglia anche i più accaniti detrattori. Ma il rapporto con Cechov è importante anche da un altro punto di vista: perché ci mostra un regista, che fu anche attore, lavorare gomito a gomito con un autore che spesso si piegava volentieri alle esigenze di una scrittura scenica che non poteva in alcun modo rinunciare al «colpi di teatro».

La collaborazione fra lo scrittore e il regista era però cominciata qualche anno prima con Il gabbiano. Da subito non fu un rapporto facile: ce lo dice con quel tanto di civetteria autoritaria di cui è capace lo stesso Stanislavskij, nelle sue memorie La mia vita nell'arte. Cechov, si sa, avrebbe preferito una maggiore leggerezza (e su questo argomento fu provvido di suggerimenti alla moglie Olga Knipper, attrice del Teatro dell'Arte), avrebbe voluto che ai suoi spettacoli si ridesse invece di piangere. In più era particolarmente infastidito dalla dilatazione inusitata che negli spettacoli del Teatro dell'Arte assumeva la partitura sonora.



Il giardino dei ciliegi messo in scena da Stanislavskij. In alto un altro momento del dramma in due fotografie d'epoca

di un attore e di un'attrice, non possiamo non notare come il rapporto Cechov-Stanislavskij fosse più partitico di quanto non sembrasse: ed ecco il regista chiedere al drammaturgo la soppressione di alcune battute, di intere scene in nome di un'esigenza teatrale inoppugnabile alla quale, spesso, Cechov disse di no. Teatralmente, quello che colpisce in Le mie regie, messo bene in luce nella bella introduzione di Fausto Malcovati, è l'importanza di una ricerca poligestuale, dalla cui ossessiva ripetitività Stanislavskij pensò, gentilmente, che dovesse scaturire quel senso di inquieto stupore, di solitudine malinconica che stava alla base di questi spettacoli. Fu questa idea, credo, e non un'ansia da conservatore di museo a spingerlo a riempire il palcoscenico degli oggetti più svariati. Non tanto dunque per costruire quella che a Ripellino sembrò una «bottega delle minuzie» quanto per offrire un supporto al gioco degli attori: perché qui i giornali e i libri si leggono sul serio e davvero i cuccioli girano tintinnando nelle tazzine.

Tutte queste innovazioni, del resto, che in sé potevano apparire eccessive o restare esterne, partecipavano alla rivoluzione più grande: l'allargamento dello spazio scenico che doveva essere in grado di contenere una realtà vera, addirittura, si direbbe, negli odori. Come non ricordarsi, a questo proposito della celebre affermazione dello scenografo Simov secondo la quale il palcoscenico non doveva contenere che «la vita, nient'altro che la vita»? Proprio questa «vita teatrale» costruiva attorno all'attore una situazione in grado di dargli un valido supporto alla creazione di quella «riviviscenza», di quel lavoro interiore che tanto affascinò anche Cechov, nel quale i personaggi, come dimostra anche questo libro, dovevano trovare una loro inoppugnabile verità.

Maria Grazia Gregori