



Ecco che cosa ne pensano gli «antidivi»

Abbiamo chiesto ad alcuni celebri e differenti attori «antidivi» un parere sulla nuova ondata di divismo a teatro. Ecco che cosa ci hanno detto

GIANNI AGUS — I divi del teatro? Tutti. Oggi sono tutti divi a teatro: per questo non esiste più il divismo sulle nostre scene. Del resto il pubblico s'è stufato di andare a vedere spettacoli fatti solo da «protagonisti». Gli spettatori chiedono delle rappresentazioni dove si veda un lavoro d'equipe: il regista insieme agli attori e allo scenografo. Magari anche insieme all'autore.

MARISA FABBRI — Il film *Guerra Stellari* è piaciuto molto a tutti, anche a me naturalmente. Ma è servito solo a creare eroi, non poesia. E la funzione dei divi, a teatro come ovunque, è proprio quella di inventare eroi e non poesia. Eppoi la nostra è un'epoca nella quale il divismo è anche politico. Si conta se si ha grinta, se si ha fascino (a proposito, fascino e fascismo hanno la stessa etimologia). Allora il teatro, che rispetta la vita, ha bisogno del divismo per tirare avanti. E il divismo a propria volta, è proprio uno dei mezzi tramite i quali il nostro «degrado culturale» riesce a tirare avanti. È un circolo vizioso, insomma.

ALBERTO FIORI — L'attore cerca sempre il successo e lo cerca con tutti i mezzi possibili. Inoltre un attore ha la propria vanità da sublimare. Io non sono un divo, non mi interessa l'atteggiamento divistico di alcuni miei colleghi (è un fatto privato, quello, non professionale), inoltre io non ho bisogno di mezzi particolari per riempire le platee: mi basta il mio talento per avere il teatro esaurito ogni sera. Per questo, forse, non so dire perché alcuni colleghi hanno atteggiamenti tanto esasperati fuori dal palcoscenico.

MARIO SCACCIA — Ogni tanto qualche spettatore mi vede per la strada e mi dice: «Ah, lei è quello che sta in televisione». Ecco, questo è il divismo. Un prodotto della televisione: gli spettatori vanno a teatro per vedere da vicino delle persone che hanno già visto in tv. Il pubblico, invece, va a teatro per assistere ad una rappresentazione, perché gli piace il teatro. È una cosa diversa. E gli spettatori, come il divismo, francamente hanno poco a che vedere con il vero teatro.

Quando sembrava che il vero teatro si poteva fare solo nelle cantine (perché, poi? Sapiamo tutti che è ben più comodo sedersi su poltrone di velluto) molti di noi preferirono spingere l'acceleratore dell'affabulazione fino a se stessa, dell'intuizione, della casualità critica. E tanti giornalisti, tanti «autorevoli critici» fecero di tutto per lasciarci nelle cantine e allo stesso tempo per proclamarsi del genio: a loro non servivano così, non troppo importanti da essere preda del «capriccio», né troppo inutili. E tutto il teatro italiano cambiò, in effetti, nell'onda di quella nostra legittima spinta. Tranne che poi il «svellimento» delle qualità è avvenuto agli strati più bassi: tutti, cioè, sono scesi in cantina e hanno scopiazzato qualcosa: qui e là. Era quasi un dovere.

Siamo dunque nell'epoca del dopo-cantina o — per essere più gentili — del dopo avanguardia. (Ma quale avanguardia, mi chiedo, se noi non eravamo collegati a nessun rivolgimento sociale: il Sessantotto lo vivemmo solo occasionalmente, senza alcun collegamento «strategico» reale). E da quel «prima» abbiamo ereditato buona parte dei difetti. Nessuno, oggi, si dà pensiero di analizzare la lingua del teatro. Gli approcci metodologici al lavoro scenico sono completamente venuti dall'alto delle torri d'avorio conservate dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Evviva il soggettivismo, evviva l'arbitrio insomma, quindi, conseguentemente, evviva l'attore-divo-mattatore-romantico.

Il teatro, invece, è cultura «dopo», è cultura dopo un anno: se uno spettacolo genera reazioni concrete, allora è cultura. Ma non è possibile etichettare con un segno culturale «benigno» prima della rappresentazione, prima — e allora — della rielaborazione scientifica della stessa rappresentazione. Il teatro, piuttosto, è un grande specchio della problematica generale della filosofia della scienza. Il teatro è il divenire della parola allo stato puro, cerebrale: perché noi, alla fine del Ventesimo Secolo possiamo ancora credere a questa sublime convenzione secondo la quale persone che simulano sono vere? Qual è il processo cerebrale che rende possibile questa convenzione? Perché crediamo che un uomo lo sulla scena è Edipo pur non essendo Edipo? Perché crediamo che un uomo sulla scena vive i problemi di Amleto pur non vivendo nella realtà — assolutamente — i problemi di Amleto?

I termini del fare teatro hanno origini antiche, e nel loro etimo non smentiscono se stessi. Attore nella antica terminologia greca significa «colui che divulga», «colui che viene in scena», «l'accusato», si chiama convenuto, sempre nella terminologia giuridica latina. Questi sono semplicemente i termini generali del fare teatro: fare uno spettacolo è un po' come fare un processo, fare un processo a Edipo il dove Edipo rappresenta tutta una società, fare un processo a Amleto il dove Amleto rappresenta un dato di paranoia collettiva o di schizofrenia collettiva. E il processo convenuto è colui che viene in scena, che partecipa ad un rito sociale che ha le proprie regole precise: la «convenzione» appunto (cum-venire). E perciò quell'uomo lì è proprio Edipo o Amleto, non ci sono dubbi.

Anche per questo il ritorno all'attore delle ultime stagioni è quanto ci si poteva già attendere dieci anni fa poiché non era nata una adeguata volontà scientifica di verifica di ciò che si rappresentava, poiché non era nata un'epistemologia del teatro — soprattutto perché era stata permessa la nascita e la proliferazione di spettacoli nolossissimi. Oggi, dunque, l'attore, aggirando il grande tema della «plausibilità teatrale», riesce a incollare con il proprio personalissimo carisma l'oggetto teatrale in senso lato e il pubblico. Proprio l'attore, allora, è rimasto l'unico officiante di un rito ben più ampio e complessivo del suo essere il «medium» fondamentale.



Ma oggi le cantine odorano di muffa

È VERO, a teatro torna a trionfare l'attore. Eppure questo nuovo vigore di una vecchia passione ha radici in fondo abbastanza diverse dai soliti. Non è l'attore a trionfare, è il pubblico che ha perso una battaglia. E con il regista la battaglia l'ha persa complessivamente tutto quello che un tempo chiamavamo «teatro d'avanguardia». Noi — non mi chiamo fuori: anch'io ho partecipato a quel bel momento in cui sembrava che la nostra scena potesse cambiare radicalmente —, noi, insomma, in un primo momento abbiamo creduto che fosse sufficiente impegnarsi genericamente per ribaltare tante vecchie abitudini. Certo la politica (più precisamente l'impegno) era importante, fondamentale per far pensare un pubblico che di ragionare, in platea, non aveva alcuna intenzione. Ma alla lunga la ex, vera o presunta avanguardia, ha finito per abituare il pubblico alla noia. Una brutta mania, bisogna ammetterlo: tanto più che oggi, consumata la passione dell'impegno, gli spettatori tornano a cercare nel migliore dei casi il divertimento, l'evanescente emozione del peggior.

Quando sembrava che il vero teatro si poteva fare solo nelle cantine (perché, poi? Sapiamo tutti che è ben più comodo sedersi su poltrone di velluto) molti di noi preferirono spingere l'acceleratore dell'affabulazione fino a se stessa, dell'intuizione, della casualità critica. E tanti giornalisti, tanti «autorevoli critici» fecero di tutto per lasciarci nelle cantine e allo stesso tempo per proclamarsi del genio: a loro non servivano così, non troppo importanti da essere preda del «capriccio», né troppo inutili. E tutto il teatro italiano cambiò, in effetti, nell'onda di quella nostra legittima spinta. Tranne che poi il «svellimento» delle qualità è avvenuto agli strati più bassi: tutti, cioè, sono scesi in cantina e hanno scopiazzato qualcosa: qui e là. Era quasi un dovere.

Siamo dunque nell'epoca del dopo-cantina o — per essere più gentili — del dopo avanguardia. (Ma quale avanguardia, mi chiedo, se noi non eravamo collegati a nessun rivolgimento sociale: il Sessantotto lo vivemmo solo occasionalmente, senza alcun collegamento «strategico» reale). E da quel «prima» abbiamo ereditato buona parte dei difetti. Nessuno, oggi, si dà pensiero di analizzare la lingua del teatro. Gli approcci metodologici al lavoro scenico sono completamente venuti dall'alto delle torri d'avorio conservate dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Evviva il soggettivismo, evviva l'arbitrio insomma, quindi, conseguentemente, evviva l'attore-divo-mattatore-romantico.

Il teatro, invece, è cultura «dopo», è cultura dopo un anno: se uno spettacolo genera reazioni concrete, allora è cultura. Ma non è possibile etichettare con un segno culturale «benigno» prima della rappresentazione, prima — e allora — della rielaborazione scientifica della stessa rappresentazione. Il teatro, piuttosto, è un grande specchio della problematica generale della filosofia della scienza. Il teatro è il divenire della parola allo stato puro, cerebrale: perché noi, alla fine del Ventesimo Secolo possiamo ancora credere a questa sublime convenzione secondo la quale persone che simulano sono vere? Qual è il processo cerebrale che rende possibile questa convenzione? Perché crediamo che un uomo lo sulla scena è Edipo pur non essendo Edipo? Perché crediamo che un uomo sulla scena vive i problemi di Amleto pur non vivendo nella realtà — assolutamente — i problemi di Amleto?

I termini del fare teatro hanno origini antiche, e nel loro etimo non smentiscono se stessi. Attore nella antica terminologia greca significa «colui che divulga», «colui che viene in scena», «l'accusato», si chiama convenuto, sempre nella terminologia giuridica latina. Questi sono semplicemente i termini generali del fare teatro: fare uno spettacolo è un po' come fare un processo, fare un processo a Edipo il dove Edipo rappresenta tutta una società, fare un processo a Amleto il dove Amleto rappresenta un dato di paranoia collettiva o di schizofrenia collettiva. E il processo convenuto è colui che viene in scena, che partecipa ad un rito sociale che ha le proprie regole precise: la «convenzione» appunto (cum-venire). E perciò quell'uomo lì è proprio Edipo o Amleto, non ci sono dubbi.

Anche per questo il ritorno all'attore delle ultime stagioni è quanto ci si poteva già attendere dieci anni fa poiché non era nata una adeguata volontà scientifica di verifica di ciò che si rappresentava, poiché non era nata un'epistemologia del teatro — soprattutto perché era stata permessa la nascita e la proliferazione di spettacoli nolossissimi. Oggi, dunque, l'attore, aggirando il grande tema della «plausibilità teatrale», riesce a incollare con il proprio personalissimo carisma l'oggetto teatrale in senso lato e il pubblico. Proprio l'attore, allora, è rimasto l'unico officiante di un rito ben più ampio e complessivo del suo essere il «medium» fondamentale.

L'inchiesta

Grandi divi che litigano fra loro, file ai botteghini solo per gli spettacoli che vantano firme prestigiose: sulle nostre scene sta succedendo qualcosa di strano. Torna a trionfare l'attore come protagonista assoluto e unico tramite con il pubblico. È un fatto positivo o negativo? Ecco il parere di un regista e un autore

«Il pubblico accorre a vedere il grande attore / ma in realtà è disgustato dalla sua arte / e quanto più è incredibile la sua arte / tanto più ne è disgustato il pubblico / La gente applaude / ma è disgustata» (Thomas Bernhard, Minetti)

All'inizio era solo Carmelo Bene, con voce tonante, che se la prendeva sempre con tutti; chionque, attore, regista, giornalista, spettatore o studente era bersaglio dei suoi potenti sberleffi. Poi, proclamandosi unico interprete rampante che riprendeva a ruggire. Ma per raggiungere di nuovo la vetta scelse la strada più impervia: sfidò Carmelo Bene, infatti, proclamandosi uno interprete possibile della *Duina Commedia* Bene, naturalmente, se la prese e fu subito litte. Poi però con Albertazzi litigò pure Vittorio Gassman, il vero vate dell'arte mattatoriale. E poco più tardi ci fu un altro patraac Gassman e Bene si batterono, a loro volta, a suon di maledicenze. E tutto si concluse, ancora, con un proclama di duello all'arma dantesca.

A teatro, dunque, è rinato il divismo, quello divo che tende ai massimi risultati. E

A destra: Giorgio Albertazzi nel «Riccardo III», sotto: Gabriele Lavia nel «Macbeth». In alto: Vittorio Gassman in «Otello» e in alto a destra Rosalia, Beniamino e Pupella Maggio



In tutto questo caos si inseriscono ancora altri litiganti, ecco qualche nome. Anna Proclemer dopo aver rotto con tutto il mondo (ma non, ovviamente, con il produttore Lucio Ardenzi), e per allestire *Come prima*, meglio di prima di Pirandello, s'è lanciata nel firmamento della regia (dei risultati forse è meglio non parlare). Gabriele Lavia, a colpi di miti e di esauriti, ha sbaragliato ogni avversario proclamandosi, anche nelle pubbliche riunioni, sostanzialmente l'unico regista capace di dirigere gli attori correggendone i difetti. Quando, poi, parla di sé come attore si sente nell'aria odore di santità. Gigi Proietti, il «mattatore che suda», ha litigato con tutti e fra un buon recital e l'altro ha preferito abbracciare direttamente la «fantastica» Tv: ansioso di allargare le proprie platee, Proietti, è così arrivato comodamente ai venti milioni di spettatori (paganti) per replica. Un primato.

Che cosa sta succedendo nel teatro? Succede che tutti litigano con tutti, che il pubblico parteggia per ognuno e fa la fila per veder duellare i

vari pretendenti del momento. In ogni caso, quindi, la faccenda si rivela fruttuosa in termini di incassi. Si fanno le file per Gassman, per Bene, per Lavia, per Proietti. Un po' meno per Albertazzi e la Proclemer, ma questo potrebbe essere soltanto un incidente di percorso. Eppure — per fortuna — non soltanto i mattatori e i nuovi divi incassano parecchio. La stagione che sta per concludersi, infatti, sarà anche ricordata come quella del grande successo della *Tempesta* Shakespeareana allestita da Strehler, quella del trionfo vero e proprio dei fratelli Maggio e quella delle code, a Napoli, per i fratelli Giuffrè.

E la questione si ingrossa. Non è lecito, cioè, parlare semplicemente di rivincita dell'attore, né di resurrezione di alcuni registi né ancora di ritorno al vecchio teatro. Succede di tutto: si ampliano i clamori di fronte a qualunque tipo di avvenimento, piccolo o grande che sia, valido

o scadente che appaia. Succede, dunque, che il teatro stenta ad esistere ancora. Succede che il teatro d'attore, di regia, di tradizione, d'avanguardia, si frantuma in teatro di Gassman o teatro di Strehler, teatro di Lavia o di Bene. E chi più ne ha più ne metta, tanto leggi definitive, in materia, non esistono e per ora quasi tutto viene pagato dal ministero del Turismo e dello Spettacolo tramite AGIS, ETI e Teatri Stabili. Succede, insomma, che lo spazio che prima separava i palcoscenici dagli studi televisivi è diminuito in modo preoccupante. Gli spettacoli teatrali sempre più assomigliano ai cosiddetti varietà del piccolo schermo. A teatro è sempre sabato e tutto tende a diventare fantastico (è una battuta, ovviamente). E viceversa per andare a farsi interrogare da Pippo Baudo

e soci i nostri teatranti, mattatori o no che siano, sono pronti anche a mettersi in fila. La televisione ha rovinato il teatro, bisogna ammetterlo. Ma perché? Perché la sommarietà dei programmi tv di maggior successo ha prima condizionato il pubblico della prosa e poi, di conseguenza, ha quasi costretto anche i nostri migliori attori o registi ad allinearsi a quel tipo di scadente qualità («questo vogliono gli spettatori» ci si sente ripetere). Certo, per ora al Valle di Roma, al Duse di Bologna, al San Ferdinando di Napoli o al Lirico di Milano ancora non si organizzano riffe pubbliche sovvenzionate dallo Stato, ma non si sa mai: concorrenti e scommettitori, co-

munque, non mancherebbero. Ma, viene da chiedersi: che cosa vogliono in tutto questo marasma i mattatori, i grandi registi, i grandi attori con le loro litte? I più, probabilmente, vogliono conquistare un posto di prestigio in paradiso. I più affermano a torto o a ragione di avere meritato il seggio più importante mediante anni di successi, di carriere sfioranti, di platee esaurite, di laboratori frequentatissimi. Chissà, forse sarà proprio un «colto» enterainer e presentatore televisivo, nel giorno del giudizio prossimo venturo, ad assegnare le poltrone del paradiso.

Nicola Fano



TEMPO fa ero in teatro, seduto in mezzo al pubblico per assistere alla recita di una mia commedia. Avevo l'orecchio teso a cogliere qualunque reazione, qualunque osservazione — cosa che ritengo di grandissima utilità ai fini del lavoro che svolgo. In poche parole facevo la spia.

A un certo punto due signore, sedute davanti a me, hanno cominciato ad esprimere un vivo interesse per ciò che costituiva la trama in senso stretto. Ma allora il fascino della trama, di questo antidivismo scheletro di ogni possibile narrazione (anche teatrale, perché no?) non è morto e sepolto, come da più parti si vorrebbe sostenere? Qui non si tratta di stabilire se la mia fosse una buona trama oppure no. Era comunque una trama, e quelle signore mostravano di gradirla. E allora vale la pena spendere qualche parola a questo proposito. Perché la trama, nel senso classico del termine, e cioè quell'intreccio della narrazione che può

cominciò il suo racconto. È più o meno questa la frase rituale — fatelic caso — che precede ogni lunga narrazione all'interno di un romanzo. E non c'è da stupirsi se quella narrazione si conclude quasi sempre con la frase altrettanto rituale: «Terminato il racconto, X restò a lungo immerso nel silenzio». Dal romanzo alla vita il passo non è poi tanto lungo, e il silenzio gli tiene dietro agevolmente.

Vi siete mai chiesti, allora, perché in testa e in coda a quel magico impiego della parola che è l'arte di raccontare storie incontriamo puntualmente il silenzio? È se una siffatta arte, oltre alla motivazione più immediata di attirare l'attenzione e di stupire, ne avesse un'altra anche più impellente, vale a dire quella di riempire in qualche modo il silenzio, di allontanarlo, di esorcizzarlo? Raccontare storie, dunque, equivarrebbe ad affermare la vita sulla morte, o per lo meno a mettere la vita contro la morte. Del resto, per quale motivo Sherezade, che è giunta a noi come sinonimo di infaticabile narratrice, infila una storia dietro l'altra, se non per ritardare il più possibile l'amplessi del sultano e la successiva morte?

L'oscuro piacere della trama

Manlio Santanelli

«X tacque un istante, poi

Antonia Calenda