

[Titolo](#) || E l'attore?
[Autore](#) || Fernanda Pivano
[Pubblicato](#) || «Il Messaggero», 21 aprile 1976, pag. 3
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati
[Numero pagine](#) || pag 1 di 2
[Archivio](#) ||
[Lingua](#) || ITA
[DOI](#) ||

e l'attore?

di *Fernanda Pivano*

Stimolata da un cupo e dilagante scetticismo l'Avanguardia teatrale italiana ripropone l'atteggiamento di denuncia e sfiducia che caratterizzò l'underground americano negli Anni Sessanta.

GIORNI fa a Roma mi è capitato di assistere a tre fenomeni relativamente diversi l'uno dall'altro Sorprendenti per un loro comune denominatore: da tutti e tre si usciva con la convinzione di uno scetticismo troppo dilagante tra i giovani per potere essere ignorato e tale da far sembrare tutt'altro che morto l'atteggiamento di denunciataria sfiducia tipico del paleolitico underground americano Anni Sessanta o addirittura Anni Cinquanta.

A suo tempo quello scetticismo (quella sfiducia nei valori tradizionali, quella messa in questione di concetti convalidati da secoli di caparbie conferme) ha prodotto una nuova poesia e un nuovo cinema, una nuova espressività visiva e una nuova musica; ha prodotto anche una nuova politica (e soprattutto un nuovo modo di affrontare la politica), ma pareva che almeno in America si fosse affossato nello sforzo sovrumano di Watergate: come dire, più che far cacciare un Presidente non si poteva fare. Poi i sistemi politici tradizionali hanno avuto la meglio con organizzazioni ideologiche e strutturali, con polemiche per il ritorno a metodologie già comprovate da decenni di esperienza, con riprese di posizioni imposte a ottimismo sulla possibilità umana di risolvere tutti i problemi.

Questo è stato vero negli Stati Uniti ed è stato vero qui da noi. Ma l'altro giorno mi sono trovata davanti a un filosofo che si rifiutava di filosofeggiare, a attori che si rifiutavano di recitare e a un teatro che si rifiutava di far spettacolo. Allora mi è venuto in mente che la fiducia nelle capacità dell'uomo che ha fatto considerare qualunquista l'affannosa ricerca di un bandolo tale da dipanare la matassa contemporanea di lavaggi mentali e alienazioni fosse una fiducia coi piedi di argilla; come dire, mi è venuto in mente che un male cacciato dalla porta stia lentamente, insidiosamente rientrando dalla finestra.

Il filosofo al quale alludo è Krishnamurti: non il Krishnamurti famoso che tutti conoscono ma un suo omonimo sulla sessantina che ha avuto la cosiddetta illuminazione verso il 1969 e da allora va in giro ad ascoltare chiunque gli rivolga i suoi quesiti esistenziali. Ma chi gli pone le domande di solito resta, almeno in un primo momento, deluso: a qualsiasi domanda Krishnamurti risponde, più o meno come uno psicanalista, chiedendo a sua volta qual è il vero senso della domanda; se la prima reazione dell'interlocutore può essere quella di chiedersi perché mai il ritroso filosofo si presenti alle riunioni per poi sottrarsi alle risposte, viene in mente, ripensandoci, che forse il pensatore indiano si rifà in qualche modo alle posizioni del filosofo austriaco Wittgenstein, con la sua formula secondo la quale « occorre tacere su ciò di cui non si può parlare » e la sua certezza che bisogna sottrarsi alle trappole del linguaggio per ricercare piuttosto l'assoluta evidenza dell'esperienza concreta, evitando in blocco la maggior parte dei problemi che in realtà sono soltanto degli pseudoproblemi.

Ero appena uscita da questo bagno di sfiducia nella metodologia filosofica tradizionale quando sono andata al *Solidaire Solitaire* di Bruno Mazzali, recitato dal Patagrappo. Era un lavoro senza teatralità, con attori che nel primo atto negano la loro professionalità, la loro essenza di attori, e soltanto nella seconda parte cercano, attraverso citazioni minime e l'arricchimento di una dinamica d'azione, di riproporre un'alternativa al ruolo dell'interprete. I personaggi in scena sono cinque (quattro uomini e una donna) e la cosiddetta commedia comincia con un attore che dice: «Proviamo questa scena»; ma la scena in realtà non esiste in precedenza perché «la storia» consiste nella ripetizione continua di un'azione minima, scelta come esempio, che viene palleggiata fra un attore e l'altro in un dialogo di questo genere:

«Facciamo una scena». «Benissimo, ma devi farla tu, non io». «Dai, alzati, pensaci e falla» Finché un attore (in questo caso il giovane pittore Marco Del Re) interviene e dice all'attrice: «Alzati, vieni a ballare». L'attrice si alza e balla, dopodiché l'attore la fa sedere e dice: «Possiamo ricominciare da capo». Questa scena viene ripetuta una quindicina di volte, sempre con le stesse parole, con gli attori che si scambiano le parti e gli uomini che fanno anche la parte della donna e viceversa, e ogni volta le viene praticata una sottile amplificazione.

Anche in questo spettacolo c'è dunque un comun denominatore di sfiducia nella formula del teatro tradizionale. Qui sembra che il tentativo sia quello di lavorare sulle strutture, sui morfemi del discorso teatrale: il lavoro consiste nel ricomporre dopo averli isolati. Di fronte a teatri che si esprimono attraverso le immagini, questo teatro si impone esprimendosi attraverso le strutture; con un effetto vagamente misterico che non fa alcuna concessione alla fantasia o alla possibilità di sognare e invece si irrigidisce in un giuoco puramente formale.

Mi ero appena adattata a questa formulazione severa di un teatro senza teatro quando sono andata a vedere la *Autodiffamazione* di Simone Carella, che promette nel programma un brano di un film di Alessandro Figurelli. Questa volta, invece che di fronte ad un teatro senza teatro, mi sono trovata di fronte a un teatro senza attori. Si entra in una sala buia, dove viene proiettata una diapositiva dei funerali dello scultore Pino Pascali. In mezzo alla sala si vede un grosso proiettore e su una parete vengono proiettati dei riquadri bianchi che somigliano vagamente a un quadro di Mondrian dall'altro lato della sala vengono proiettate due diapositive che rappresentano il poeta russo Majakovskij e il musicista americano Lamonte Young. Dopo una lunga posa sul primo schermo, viene proiettato il film, che rappresenta una danza di Steve Paxton, un ballerino americano che un paio d'anni fa era in Italia a lavorare per la Mostra Contemporanea di Villa Borghese. Finito il film si

Titolo || E l'attore?

Autore || Fernanda Pivano

Pubblicato || «Il Messaggero», 21 aprile 1976, pag. 3

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

illumina lentamente una scena, nascosta da una garza la scena rappresenta una gradinata, cioè la platea, che diventa controsцена in quanto gli spettatori si trovano in mezzo e cioè tra la scena nascosta dalla garza e lo schermo dove è stato proiettato il film.

La presentazione, scritta dal direttore del teatro, rivendica allo spettacolo una sua funzione di happening e sostiene che esso non vuole rappresentare un autore attraverso la sua opera ma attraverso l'esperienza esistenziale da lui vissuta di fronte al problema della creazione. La presentazione denuncia anche il pericolo per un simile spettacolo di degenerare in una specie di metafisica teatrale; senza collegarlo tuttavia con lo spettacolo del Patagrutto. Invece io sono rimasta colpita dalla metodologia comune che lega questo spettacolo a quello di Bruno Mazzali: quella che gli autori degli spettacoli chiamano il «metodo di carenza». L'idea, cioè, è che si può affermare un concetto attraverso un processo accumulativo, cioè individuandolo in un mare di altri concetti, oppure, come fanno loro, in un processo di negazione, cioè eliminando tutti i concetti salvo quello di cui si vuole parlare.

Stabilito questo principio è chiaro che, come si può fare un quadro senza paesaggi e perfino senza colori, si può anche fare un teatro senza scena, senza commedia e al limite anche senza attori. D'altronde la necessità per il teatro di avere una conferma da parte del pubblico lo ha sempre messo in una posizione da Cenerentola ideologica rispetto ad altre forme liberatorie. Forse gli autori dei due spettacoli pensano che come il cinema underground è riduttivo può essere riduttivo anche il teatro, e spetta allo spettatore il compito di recuperare tutto, sia pure soltanto il gusto di vedere una parete nera con un riquadro bianco.

E allora spetta allo spettatore di accettare un teatro senza attori dopo aver accettato un teatro senza teatro e un filosofo senza discussione filosofica.

