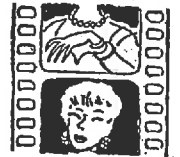




I MITI E I DIVI



Febo Mari, l'attore cinematografico italiano più acclamato dei tempi del muto, avendo avuto l'incarico di recitare la parte di Attila, rifiutò di lasciarsi mettere una barba finta; e rinunciò al film. Con quella decisione nacque il divismo; l'attore, cioè, l'interprete, cominciò a capire, sia pure ancora inconsciamente, di essere qualcosa di più di uno che presta il proprio volto ad un personaggio, capì di essere *quel volto* che il pubblico comincia a ricercare e ad amare. Ad amare, anche: in quegli stessi anni, infatti, Mary Pickford era definita la «fidanzata del mondo» perché tutti, nel mondo, identificavano in lei l'ideale di donna che avrebbero voluto sposare.

Non c'era, però, un ideale solo: accanto a quello della «fidanzata del mondo», c'era quello della donna fatale che turbò i sogni erotici di tutta una generazione e poi, all'improvviso, esattamente in equilibrio fra questi due ideali, eccone un terzo, quello della «divina» che «soffre» come può soffrire una fidanzata e «che fa soffrire» come può far soffrire una donna fatale: è l'ideale incarnato da Greta Garbo, la sola diva che abbia meritato quel termine di *Divina* già implicito nella radice latina di «divo».

Dopo qualche tempo, però, anche la concezione del «divo» muta: il cinema, a partire dal 1930, approda al realismo e abbandona in parte quel mondo immaginario ed eroico in cui aveva navigato agli inizi. Ce lo ricorda in un suo curioso libretto Edgar Morin (*I divi*, ed. Mondadori, 1963) affermando che «nato come spettacolo plebeo, il cinema si era impadronito dei temi del romanzo di appendice e del melodramma, nei quali si ritrovano, in una dimensione quasi fantastica, gli archetipi primi dell'immaginario: incontri providenziali, magli dei doppi (gemelli o sosia), avventure straordinarie, conflitti edipici col patrigno, matrigna e orfani, nascite misteriose, innocenza perseguitata, morte proprietaria dell'eroe».

Arrivato, invece, al realismo e divenuto uno spettacolo «borghese», il cinema abbandona l'immaginario e approda a una rappresentazione della vita che è il più possibile sempre copia della realtà. «L'immaginario borghese» è sempre Morin che parla, «si avvicina infatti al reale

moltiplicando i segni di vere somiglianze e di credibilità. Attenua o distrugge le strutture melodrammatiche per sostituire ad esse intrighi che si sforzano di essere plausibili. Di qui il cosiddetto realismo, i cui mezzi non sono più le coincidenze, il

DALLA POLTRONA

possesto dell'eroe da parte di una forza occulta, ma le motivazioni psicologiche... Lo stesso impulso che avvicina l'immaginario al reale, avvicina anche il reale all'immaginario... Assume così sempre maggiore importanza l'amore, fenomeno... in cui più intimamente si mescolano le nostre proiezioni — identificazioni immaginarie e la nostra vita reale... Il legame affettivo fra eroe e spettatore diventa talmente personale, nell'accezione più egocentrica del termine, che lo spettatore prende ormai a temere ciò che prima soprattutto desiderava: la morte dell'eroe».

Si chiude così l'epoca in cui la conclusione tragica di una vicenda purificava lo spettatore che nella morte dell'eroe vedeva un esempio lontano dai suoi stessi casi e si apre quella in cui il «lieto fine» diventa necessario perché nell'attore, non più eroe ma divo, si identifica tutto il pubblico.

La somiglianza fra il divo di oggi e il dio dell'età classica diventa a questo punto quasi perfetta: il divo, oggi, è quello in cui si specchiano le moltitudini, adottandolo come modello di vita; il dio dell'età classica, ma soprattutto il dio-eroe (il semi-dio, cioè) era quello in cui gli antichi cercavano di identificarsi per arrivare a salvezza in una epoca in cui l'individualità umana si manifestava «grazie a un impulso nel quale entrava in gioco l'aspirazione a vivere a immagine dei numi e possibilmente a eguagliarli».

Se questo, però, è il rapporto odierno fra divo e pubblico, qual è il rapporto fra divo e personaggio? Risponde Morin: «Il divo è qualcosa di più di un attore che interpreta dei personaggi perché in essi si incarna ed essi si incarnano in lui». Quando infatti un film è finito l'attore ridiventa attore e il personaggio che egli ha interpretato resta personaggio, ma dal loro incontro è

scaturita una creatura complessa che partecipa di entrambi ed entrambi racchiude: il divo, appunto.

Ce lo dice, del resto, anche G. Gentilhomme nel suo *Comment devenir vedette de cinéma* (Parigi, 1950) là dove afferma che «si ha divismo quando l'interprete prevale sul personaggio, pur traendo da esso profitto sul piano mitico»; un concetto che André Malraux, nella sua *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (Parigi, 1946)

riassunse affermando «Marléne Dietrich non è un'attrice come Sarah Bernhardt; è un mito come Frine».

Il mito. «Un insieme di comportamenti, cioè, e di situazioni immaginarie che possono avere come protagonisti personaggi sovrumani, eroi o dei». Anche gli eroi dei film — eroi dell'avventura e dell'amore — sono eroi mitologici e come tali aspirano alla divinizzazione. Il divo, perciò, è colui che «assorbe in parte la sostanza eroica, vale a dire divinizzata e mitica, degli eroi di film e che, reciprocamente, arricchisce questa sostanza con un apporto personale. Quando si parla del mito del divo si intende dunque in primo luogo un processo di divinizzazione che l'attore cinematografico subisce e che fa di lui l'idolo delle folle».

Se poi il divo diventa protagonista del mito più divinizzante che il cinema propone, quello cioè dell'amore, allora arriva fino a suscitare nei suoi confronti un autentico culto. Un culto che, per quello che riguarda soprattutto la diva, non è gratuito perché la diva, per meritarselo, paga di persona e totalmente. L'attrice che diventa diva, infatti, trae profitto dal potere deificante dell'amore, ma apporta a sua volta un capitale: un volto e un corpo degni di adorazione. Non è soltanto il personaggio che idealizza la diva: ella è già, almeno potenzialmente, ideale per la sua bellezza. Non è soltanto il personaggio che esalta, ma è lei che esalta il personaggio. I due elementi mitici, perciò, l'eroina immaginaria e la bellezza dell'attrice, si congiungono e si compenetrano.

Si disilludano, però, gli adoratori troppo ciechi e troppo fanatici di questa bellezza: la bellezza della diva, anzi la diva stessa, si fabbrica come un prodotto qualsiasi. Lo scopritore di talenti la incontra per strada, è colpito dal suo volto, propone il provino, se il provino riesce

comincia la « fabbricazione »; l'aspirante diva viene affidata al massaggiatore, al dentista, all'estetista e, se serve, al chirurgo che le rifà il naso; impara a camminare, a cantare, a ballare, a comportarsi; le insegnano a pensare, ad avere gusti precisi, un'auto, un cane, un'uccelliera, dei domestici. Le fanno quindi girare un film, in una parte secondaria. Se, dopo, non arrivano lettere o consensi, tutto è finito; se arrivano, si perfeziona ancora la fabbricazione. La diva ha solo un presente, le si inventa un passato, dei parenti, degli amici, le si dà marito (le si organizza magari anche un divorzio) poi le si affidano parti sempre più impegnative e il giorno in cui gli ammiratori si faranno a pezzi per avere un suo autografo, solo quel giorno, l'opera sarà definitiva. Allora la diva sarà mandata in giro per il mondo, soprattutto ai festival — il tempio principale del suo culto — e là dovrà comportarsi in modo da non de-

ludere mai gli ammiratori, in modo da apparire tale e quale è sullo schermo, perché « il vero problema è nel confronto tra mito e realtà, fra apparenza ed essenza. Il festival, col suo cerimoniale e la sua prodigiosa messa in scena, serve solo per dimostrare all'universo che i divi sono fedeli alla propria immagine ».

In questa fedeltà alla propria immagine — ma soprattutto nella fedeltà all'immagine che il pubblico vuol vedere di se stesso in loro — è la forza del mito contemporaneo dei divi. I divi vivono della nostra sostanza e noi della loro e se il loro mito oggi si incarna così profondamente nella nostra realtà, non illudiamoci, è perché è prodotto proprio da questa realtà, cioè « dalla storia umana del ventesimo secolo ».

Non aveva detto, del resto, G. B. Shaw: « Il selvaggio adora gli idoli di legno e di pietra; l'uomo civilizzato gli idoli di carne e di sangue? ».

GIAN LUIGI RONDI



ATTORI SOLISTI



Applausi a non finire, fragorosi, scroscianti, abbiamo sentito risuonare nel *Teatro della Cometa* per un *recital* di Paola Borboni. L'avvenimento è così raro che vale la pena di segnalarlo. In più, c'è da osservare che questo teatro solista non è dei più adatti a svegliare l'interesse ed attrarre lo spettatore nel cerchio d'un'emozione intensa, profonda, collettiva; è un succedaneo del teatro, qualcosa che può integrarlo, affiancarlo, ma non esaurirlo. In generale, quando si dice teatro, si pensa a un dialogo, a un incontro fra due o più personaggi, ancor meglio a un contrasto, che si accenda in scena e si propaghi in platea, coinvolgendo lo spettatore, rendendolo partecipe e responsabile dell'avventura scenica. Il monologo, la scena con un solo attore (o attrice che sia) ha sempre qualche cosa d'incompleto, suggerisce l'immagine d'un'esercitazione solitaria, circoscritta e un tantino forzata, mattatoriale: tutto io e io solo; mentre il teatro è comunione, pluralità raccolta in unità. Ecco perché i componimenti offerti in queste occasioni presuppongono spesso la presenza dell'« altro » o in qualche modo cercano di evocarlo: uno specchio, nel quale nasce l'immagine del personaggio; un invisibile giudice, che ascolta, al di là d'un tavolo inquisitoriale; e altrettanto invisibile medico, al quale secondo l'uso psicanalitico si raccontano i fatti più in-

timi e scabrosi; un telefono; un essere umano, offeso nella mente, vivo soltanto nelle funzioni elementari; e, se non altro, il pubblico, a cui si parla, col quale ci si confida. Non il « gioco degli eroi », antologia di scene staccate dall'organismo del dramma (quando non sia, naturalmente, per eccezione, l'atto unico); ma scene compiute, frammenti, nei quali c'è già un mondo, valevoli per se stessi e, dunque, non più frammenti, ma organismi unitari, come la goccia, capace di riflettere in sé il cielo e la terra, tutto.

La nota fondamentale è un umorismo aspro, talora cinico, di un cinismo spesso fecondo (che non è più cinismo), indice e contro partita di un castigo meritato. Si comincia con le smanie di una donna pruriginosa in *Un marito ti ci vuole* di Riccardo Bacchelli, smanie malcelate dai diversivi linguaioli, dietro i quali si scherma un istinto animalesco; si prosegue, scartando l'umorismo e cedendo all'ossessione tragica di un uxoricida, nell'*Orologio* di Buzati; si illustra il caso allucinante della *Vedova nera* di Carlo Terron, rimasta a vivere col marito, già scienziato atomico di fama mondiale e ridotto ora da una paralisi a mero oggetto, sul quale la donna può finalmente, nella premura disperata, esercitare la sua squallida rivalsa di moglie già troppo in ombra; si descrive, nella *Biscia grigia* di Giusep-

pe Lanza, l'angoscia d'un'altra moglie, vedova d'un pittore, la cui morte accidentale fu dovuta alla consapevole passività di lei; e finalmente, in *Sale e tabacchi* di Aldo Nicolaj, si partecipa al trionfo d'una tabaccaia, abbandonata dal marito disutile per la proprietaria d'una farmacia, dura come uno stecco, che lo ha ricolmato di benefici, facendogli donazione di tutto il suo, e l'uomo ora muore intestato, lasciando erede universale la moglie, per forza di legge.

Il centro d'attrazione, la vera vita dello spettacolo, è lei, l'attrice: è lei, che di volta in volta si trasforma, e si trasforma non solo esteriormente, ma con tutta se stessa, corpo e anima; anche se la recitazione è improntata sempre allo stesso modulo, ha, cioè, un suo stile. È una recitazione crepitante, corposa, sfaccettatissima, tessuta in un tono alto, di fondo, se non proprio sopra le righe, come si dice in termine musicale, certamente al limite, dove il calco potrebbe diventare maniera, compiacimento, e non lo è. Quel tono serve all'attrice per « staccare », per lanciare certe luci fredde, che scorciano e per contrasto provocano il riso o lo raggelano: così, per esempio, mentre lo spettatore commisera la condizione della donna, tanto premurosa per quell'essere stroncato, che non ha più niente di umano, nemmeno lo sguardo, e si strugge di pietà, la riflessione, che segue, sul che cosa sarebbe accaduto, se l'incidente avesse riguardato lei, e non lui, detta come un pensiero, che ha trovato modo di esprimersi senza diaframma, da mente a mente, mostrando il retro della medaglia e riportandoci di colpo alle circostanze particolari del rapporto fra i due sessi, ci riempie d'amore e precipita nel grottesco.

Non è questa la sede per un esame più specifico, ma non si può lasciar passare l'occasione per segnalare, insieme col rinverdire di una forma teatrale, molto in voga alla fine dell'Ottocento, la prova di una attrice, che non ha chiesto altro aiuto che a se stessa e che dal predominio fisico, dovuto alle doti naturali elargitele nel fiore degli anni, è trascorsa a questa cura del dramma, alla ricerca del repertorio più impegnato (usiamo il termine nel senso preciso di impegno artistico) da Pirandello a Bacchelli, a Terron, a Nicolaj, a tutti gli altri più attenti e pregnanti autori nostri.

Intanto, mentre questa nota va in macchina, esordisce sempre alla *Cometa* René Coggio, rivelazione parigina, figlio di italiani, altro attore solista, nel racconto di Nicola Gogol, *Il diario d'un pazzo*, dalla serie « Arabeschi », adatto per la scena da Sylvie Luneau e dallo stesso Coggio, recitato per la prima volta al *Teatro des Mathurins*, e ripreso a partire