

A COLLOQUIO CON IL MAESTRO
(da GIORGIO ALBERTAZZI, L'ULTIMO IMPERATORE,
Bulzoni editore, 2005)

1) *Roberto De Monticelli scrive che: <<c'è sempre stato, nella vita di Albertazzi, il morso dell'inquietudine, per questo è così difficile identificarsi con lui, esigenza che il biografo – o ritrattista – avrebbe, specie se si tratti di fissare sulla spiaggia la storia – o il profilo critico – di quelli che appartengono suppergiù alla sua stessa generazione. Albertazzi invece, ti sfugge, un giorno è qui, un altro là, cambia di continuo la pelle, è un dannato serpente. Ci sono personaggi, in questo mondo della finzione interpretativa, come Strehler e Gassman, con cui il processo di identificazione è facile, la tua giovinezza, pur diversa e lontana, ha coinciso con la loro, uguali erano – lo senti tuttora – aspirazioni e palpiti.(...) Con Albertazzi è diverso. Lui ha la possibilità di incarnare, là sul palcoscenico, ma anche per quel poco che sai della sua vita, tutte le tue contraddizioni. Può diventare una proiezione del tuo inconscio più segreto>>.*

Ritieni che De Monticelli, forse il più arguto osservatore della scena italiana contemporanea, ti abbia ben compreso e definito?

Sì. De Monticelli ha forse capito prima degli altri che queste contraddizioni costituiscono la “modernità” di un artista. Ormai è tutto chiaro. Lo dicono tutti: dai vicoli fino ai campielli veneziani, dalle piazze di Palermo fino alle strade più segrete di Parigi, tutti sanno che quel modo di dire Dante, di essere in scena deriva proprio da queste contraddizioni che non sono contraddizioni: sono l'elasticità della vita, del vivere di un intellettuale-artista che ha sempre cercato di individuare perché faceva quello che faceva.

Capire cioè come mai e perché mi divertivo a stare in scena, mi sentivo libero ed invece nei salotti, alle prove, spesso mi sentivo di fare un mestiere molto simile alla meretrice?

De Monticelli, quindi, ha intuito quello che poi altri approfondiranno.

2): *Hai affermato che: <<A pensarci l'atto specifico dell'invenzione attorale è questo: nel momento in cui tu ti metti in balia di qualcosa che sei tu più <<qualcosa>>, che puoi controllare (nel senso del guardare scorrere) ma non impedire né arrestare: come se continuamente davanti a un nuotatore si aprissero nuove vasche d'acqua e d'acqua sempre diversa: nera verde blu profonda: tu continui a nuotare con la perfetta coscienza di farlo, ma non puoi dire basta, sei trascinato (il <<duende>> di Lorca, la parusia dionisiaca): tu talmente lucido che credi di simulare.>>.*

Sei sempre dello stesso avviso?

Certamente sì, in questo lasciarsi andare, nella corrente dell'acqua, etc., c'è l'elemento sciamanico, misterico che è il vero nucleo del teatro. Non voglio certo

stabilire delle regole generali, io parlo del mio modo di essere attore e del mio modo di fare ed intendere il teatro. Quando dico che “non mi sento un attore”, spesso lo dico perché mi confronto con quello che dicono e fanno i miei colleghi del loro mestiere, che non mi assomiglia affatto.

Per me ogni soluzione è una trappola da cui bisogna fuggire rapidamente, mentre loro cercano ansiosamente una soluzione e quando l’hanno trovata si ripetono fino al loro letto di morte. Una reiterazione di uno schema che non condivido.

Forse tutto si deve ridurre al fatto che io sono un artista che casualmente si esprime sul palcoscenico. Il mio girovagare tra l’architettura, la pittura, la fotografia, la regia di cinema, la scrittura che è sicuramente uno degli aspetti più importanti del mio essere, tutto questo sfocia poi in Memorie di Adriano o in quell’Amleto del 1964. Un modo di “scrivere” in scena, di scrittura di scena. Io penso che la parola, il linguaggio, l’alfabeto siano il simbolo della vita.

Mi succede una cosa stranissima in Memorie di Adriano, quando improvvisamente una parola perde il significato, per diventare un puro significante sonoro. La parola più semplice, magari un avverbio, un aggettivo si trasformano in un suono di cui non afferro più la semantica: è divenuta una pura emozione.

3) Nella tua autobiografia scrivi che: <<Recitare è un atto ridicolo, è mettersi in ridicolo (alla berlina), perché non sapendo fare altro, uno si mette a buffoneggiare o finge di svenire o di sentirsi male o di essere in preda a un fou rire. E mentre agisce <<vede se stesso>> agire e questo gli dà insieme conforto e sgomento: conforto, perché pensa di fingere di fingere (il gioco è in mano mia!) e sgomento, perché non si rende conto di come questo meccanismo schizoide si metta in moto, se cioè la spinta o pulsione sia puramente erotica o intellettuale oppure entrambe>>: l’attore è quindi un buffone che può rischiare di diventare schizofrenico?

Hai fatto bene a scegliere questo pezzo così chiarificatore. E’ chiaro che il mestiere è quello che Grotowski ed altri hanno già esplicitato: può essere prostituzione o può essere il mestiere dell’etera, che gioca a dar piacere, per il piacere di dar piacere. L’attore è in qualche modo molto vicino all’etera, al gioco dell’eros, della provocazione, della seduzione, nel senso baudelairiano del termine: quindi è femminile. C’è un aneddoto che riguarda Memo Benassi quando gli chiesero: “Maestro, l’attore è quindi un po’ anche femminile? E Benassi rispose: “E certo che è femminile l’attore... E se no.... Che attrice è?”

Benassi, con parole sue, rappresenta questo fenomeno duplice, questa attitudine bidimensionale nei confronti dell’eros che è più comune di quanto si pensi: il gioco scenico, il ritrovare nell’altro sesso una parte di sé. Anche la drammaturgia ha elaborato questo concetto del doppio.

L’attore può essere una professione, un mestiere o un’arte.

Del resto “molti vivono, pochi esistono”. Molti quindi recitano, pochi sono artisti, però.

4) *Citi come tuoi maestri: Athos Ori, Benassi, Bob Wilson, Visconti, Barba, Grotowski. Se dovessi scegliere un Maestro, il tuo Maestro, chi citeresti e perché?*

Non c'è. Il mio Maestro non esiste. Per un certo periodo della mia vita Luchino Visconti è stato il mio maestro, soprattutto di vita, non d'arte. Il Maestro è colui che tu ritieni tale. Non è colui che per definizione o d'autorità si definisce Maestro. Per esempio a scuola, al liceo, tu hai un maestro, un professore definito da altri, non da te. Anna Maria Guarnieri, per fare un esempio, un'attrice importante, ha fatto con me tre cose memorabili: Giulietta, Ofelia e Aglaja nell'Idiota di Dostoevskij, tre grandissimi personaggi. Ma quando le si chiede chi è il suo Maestro, lei risponde che è Giorgio De Lullo, ed ha ragione lei! Non è la quantità di esperienze che fai con quella determinata persona che conta per definire un Maestro, bensì è colui che un giorno ti spalanca una finestra, ti allarga il campo del possibile. Quello è il Maestro. Fra tutti quelli citati, forse l'unico che potrei definire mio Maestro è proprio Athos Ori, uno studioso di teatro e regista fiorentino, del teatro amatoriale. C'è da precisare che a Firenze il teatro filodrammatico dell'epoca aveva uno spessore notevole. Athos era un uomo molto elegante, affascinante, un grande seduttore: tutte le ragazze che facevano teatro cadevano nella rete di Athos Ori, che peraltro non la tendeva nemmeno.

Athos è stata la persona che mi ha indicato perché io dovevo fare questo mestiere. Mi ha tirato via dalla letteratura: all'epoca scrivevo delle poesie, pubblicate sulla "Fiera Letteraria". Athos mi disse che avevo una musica incorporata e che in scena "componevo", come un musicista. Non frequentai mai né una scuola, né un'Accademia: ero uno sconosciuto e lui per primo mi rivelò le mie doti ed il mio talento. Da lì, con lui, sbocciò la mia carriera d'attore.

5) *Come nacque, agli esordi della tua carriera, la tua avventura televisiva?*

Nei primi anni cinquanta ero un attore giovane di sicuro avvenire, inquieto. Facevo già del cinema. Mi ricordo che una volta vidi su un giornale americano una fotografia in cui c'era Frank Sinatra in uno studio televisivo, illuminato con tutte le lampade in alto... Non so per quale ragione questa cosa mi piacque moltissimo. Mi dissi che volevo fare lo stesso: stare in uno studio televisivo, parlare a delle telecamere, queste specie di mostri... Poco tempo dopo, Franco Enriquez, che era stato uno di quei registi, assieme ad Alessandro Brissoni e Daniele D'Anza, che erano andati in Inghilterra a studiare regia televisiva, mi propose di fare, assieme ad Arnoldo Foà, "Pioggia" di Somerset Maugham, una specie di corto televisivo. Andai entusiasta.

Mi ricordo che incontrai Vittorio Gassman a Via Veneto e mi chiese se ero interessato ad un certo progetto teatrale con lui. Io risposi che non potevo, perché andavo a lavorare per la televisione. "Bravo", mi rispose, "fai bene".

Mi piace pensare, anche se è una boutade, che con il suo incoraggiamento, Vittorio pensava di togliermi di mezzo...

Quella sera fu memorabile. A Torino, dove registravamo c'erano Sergio Pugliese, il direttore generale, e Carlo Terron, critico e direttore della sede di Milano. Alla fine della registrazione, ci fu una specie di ovazione negli studi e Sergio Pugliese mi propose di firmare un contratto biennale con la Rai. Una scoperta, come avvenne in teatro con Athos Ori. Da lì vennero in seguito i grandi successi televisivi: l'Idiota, Jekill, Delitto e Castigo, George Sand.

Mi ricordo che Visconti vide tutte le puntate dell'Idiota e rimase folgorato dalla mia presenza scenica, dal fatto che secondo lui non ci fosse diaframma tra ciò che ero e ciò che rappresentavo.

C'è da dire che recentemente un critico ha fatto una distinzione interessante tra l'attore camaleontico, che assume il tic, le fisionomie dei personaggi che interpreta, cambia voce, si trucca, etc. e quello che li "mangia" semplicemente i personaggi, li divora e se ne nutre. Quando va a raccontare è sempre lui, più - o meno - qualcosa. In genere non si trucca (come la Duse per esempio), non fa i tic, non ingrassa se deve essere grasso il personaggio, o non dimagrisce...

Ora qui viene subito in mente De Niro, ma in cinema è diverso, io sto parlando dell'attore in teatro....

6) Hai sempre dichiarato avversione verso il cosiddetto teatro di regia, con l'attore mortificato alle dipendenze di un demiurgo, quanto invece sei a favore di un teatro dove l'attore torna ad essere il vero motore dello spettacolo.

Nella tua carriera, però, si stato diretto da grandi registi: Visconti, Zeffirelli, Enriquez, Scaparro, Calenda, Patroni Griffi, Fo, Castri.

Cosa pensi del ruolo del regista e del rapporto attore-regista?

La mia attitudine attorale, come ho detto prima, è dissonante, è trasversale, cioè non è retta, è piena di contraddizioni, rappresenta, per me, un mestiere aggiunto.

Io sono uno che sta nelle fila di un esercito, ma in realtà fa la spia. Tutti pensano che sia come gli altri soldati: fa la ginnastica, scavalca i muri, fa le esercitazioni con i fucili, ma poi, in realtà, fa un'altra cosa... Questo è Albertazzi.

Bisognerebbe quindi domandare a loro come si sono trovati con me. Ci siamo divertiti molto insieme. L'incontro attore-regista è un incontro creativo. Io non sono contro la regia. Penso, come insegna Orazio Costa, uno dei maestri della regia contemporanea, che un certo tipo di regista e un certo teatro di regia "soffoca l'effusione del protagonista". Questo io spesso rimprovero al regista: di essere lui il protagonista; però poi la sera della prima, lui non c'è, e si avverte "un buco". Allora si vede uno spettacolo bellissimo, quasi perfetto, però con un enorme vuoto... E questo vuoto riguarda sempre il protagonista, non un personaggio di composizione. Quindi si rappresenta Amleto o Peer Gynt o Maria Stuarda, però non c'è Amleto, né Peer Gynt né Maria Stuarda.

C'è stato qualcuno, in passato, come Strehler, che lascia che Buazzelli faccia "Galileo": non c'è intesa fra loro. Buazzelli parla, fa come vuole e Strehler si limita a dosare le luci, a calibrare i tempi e lo lascia fare.

Se Strehler si fosse messo a lavorare "contro" Buazzelli, nel senso di mettere sé

stesso al posto di Buazzelli, si sarebbe creato un vuoto.

La regia, quindi è fondamentale e necessaria, è servita soprattutto per una sorta di “riabilitazione” filologica del testo scritto. Ciò è evidente, se pensiamo, per esempio, all’Amleto di Gassmann e Squarzina, un Amleto messo in scena integralmente, come se fosse un’opera letteraria seria.

In realtà, sappiamo che l’Amleto è un’opera letteraria mancata: da questa constatazione dovrebbe partire una originale idea di regia.

7) Quale, a tuo avviso, furono i meriti principali del lavoro di Luchino Visconti, che trasgredì il teatro italiano del dopoguerra e lo rivoluzionò, attraverso i suoi spettacoli?

Il mio rapporto con Visconti fu vario, molteplice, contraddittorio. Considero Visconti il più grande regista che ha avuto il nostro Paese, non soltanto del teatro di prosa, ma anche dell’opera lirica e, in gran parte, del cinema.

E’ la più grande personalità registica, molto più di Strehler, per esempio.

Visconti porta il barocco del suo gusto letterario ed estetico nonché il nitore di una cultura illuminata ed illuminista. Tra queste due tensioni, nasce un’artista, un esteta che ha avuto delle idee talmente grandi ed originali, sia in teatro, che in cinema, che nell’opera lirica, da far risultare la sua attitudine talvolta “snobistica”.

E’ un Maestro, di per sé.

Visconti e Strehler dettano le regole per un teatro di prosa che si apre al moderno, all’attualità, all’illuminazione ed ai materiali moderni. Non bisogna certo dimenticare che a fianco di Visconti, cresce una straordinaria personalità come quella di Franco Zeffirelli.

Nasce un tipo di teatro che verrà in seguito canonizzato, regolamentarizzato”, copiato, tanto da divenire talvolta, purtroppo, “manierista”, come nei casi di Giorgio De Lullo o di Massimo Castri, nonostante la straordinaria intuizione del rapporto tra carne e spirito di quest’ultimo. Un teatro perfetto, che proprio perché raggiunge la perfezione è manchevole artisticamente, non teatralmente.

Cos’è che ti lascia freddo, che non ti sconvolge nel loro teatro? Il fatto che ti lasci senza orgasmo, perché è troppo perfetto. Quegli alberi sono quegli alberi, quella neve è quella neve, le betulle di Visconti si ripetono ed invadono altri territori...

Si misurano sempre con quella perfezione scenica di Visconti, ma quando si dice, per esempio, che Visconti, pignolo, voleva in teatro, nei cassetti chiusi, la biancheria vera, ciò doveva rappresentare, alla sua lezione, una sorta di autoprovocazione. Se la imiti, però, diventa un modo solo “freddo” di aderire alla sua estetica.

A mio avviso, infatti, dei registi del secondo dopoguerra, degli anni ’60 e ’70, quello il cui genio registico si disancora di più da Visconti è Franco Enriquez.

Enriquez nella sua approssimazione, nel non perseguire una rettitudine di soluzioni, ma di lasciarle sempre schiuse, apre spazi alle regie del futuro, a qualcosa che ha bisogno dell’interprete, della carne dell’attore, della sua presenza centrale e

insostituibile.

Allora viene fuori il “Galileo” di Tino Buazzelli...

Questo aver trovato la “soluzione” della regia moderna, rappresenta, a mio avviso una vera e propria trappola mortale. Bisognerebbe continuamente uscirne e venir fuori dalle trappole.

Spesso, nel teatro, non c’è “duende”, anche se c’è una convenzione nel mondo dello spettacolo, in teatro e cinema, tra chi lo fa e chi lo guarda, tra attori e pubblico, per cui, come dice Lorca, c’è una sorta di “sublimazione della finzione”, e di consenso generico, di applausi, di complimenti!...straordinario! che meraviglia!... sublime!”

Poi la gente, il pubblico, a casa propria, magari in privato esclama “Ma che diavolo abbiamo visto? “ Che noia...”

Ma la convenzione dello stare insieme, di essere felici di stare loro stessi dentro una cosa riuscita, che vogliono che sia riuscita, impedisce in realtà di mettere in discussione un risultato che, a vederlo bene, rappresenta magari solo un piccolo mostro monco o storpio o deforme.

8) Cosa pensi della critica teatrale, passata e recente?

A quanto sopra, alla convenzione teatrale, ha in gran parte contribuito la critica, con delle eccezioni, come ieri De Monticelli o oggi Franco Cordelli, che è un letterato, ma che ogni tanto azzecca delle cose, che non stanno nell’ordine della critica ufficiale.

Una volta la critica, i vari Radice, Simoni, etc. facevano una recensione in cui si descriveva prima il contenuto del testo, poi che era andato in scena quella sera, alla fine se c’era pubblico.... Gli attori erano definiti quasi sempre “puntuali”. Questo aggettivo ha fatto “impazzire” generazioni di attori...

Dove nasce la critica moderna? Con l’interpretazione di Zacconi negli “Spettri” di Ibsen in cui fa Osvaldo, il protagonista. In seguito anche la Duse fa gli Spettri e la protagonista diventa la Signora Alving.

Il critico ha quindi la facoltà di decidere qual’è il risultato migliore, quale è piaciuto di più. Ibsen cosa ha scritto? Una proposta drammaurgica, a mio avviso. Chi è il vero protagonista secondo Ibsen? Non si sa, ci vorrebbe Ibsen per chiarirlo o, forse, non lo saprebbe neanche lui.

Con questo si può affermare che un grande attore è in grado di modificare totalmente la struttura, l’itinerario, il senso profondo di un testo come Spettri, facendo prevalere a seconda dei casi la responsabilità morale della Signora Alving o il rapporto fallimentare di uno su cui le colpe del padre ricadono in maniera indecorosa, come Osvaldo...

9) Nel corso della tua carriera hai lavorato con diverse grandi attrici: Bianca Toccafondi ed Anna Proclemer sono state le due interpreti con le quali hai lavorato con più continuità.

Vuoi ricordare cosa hanno significato questi due sodalizi per te come uomo e come artista?

Il rapporto con Anna e Bianca dovrebbe essere inquadrato nel mio rapporto con la donna, che per me certamente è saliente. Tutti gli eventi della mia vita che hanno a che fare con la creatività e l'immaginario, sono legati ad una presenza femminile, che non necessariamente deve condividere con me la vita, o la sfera dell'affettività o dell'amore. Ma la donna c'è sempre nella mia vita...

Mia nonna Leonilde, che è la prima presenza femminile di quando ero bambino, mi portava a teatro ed attraverso di lei ho conosciuto il palcoscenico.

La ragione per cui io ho fatto dei passi, mi sono mosso in una direzione piuttosto che in un'altra, non è mai stato "l'odore dei soldi", bensì "l'odore della nonna".

Ciò mette in moto la mia immaginazione. La donna che sguscia via dalle forme consuete, per assumere un valore metafisico, diventa un emblema, una nuvola che poi diventa concreta, una statua.

Bianca, adesso che non c'è più, è la morte più significativa, per me, di tutta la mia lunga vita. Ho visto morire gente che amavo molto, e che mi ha amato immensamente: padre, madre, amici carissimi. Il mio presente e recente passato è disseminato, purtroppo, di cadaveri, nonostante non sia mai stato presente, fisicamente, alle loro morti.

Pia (Tolomei) è stata vicina alla morte di persone mie amiche o di mia madre per esempio: io, invece, non c'ero, in quanto, come si sa, sono sempre da qualche altra parte.

Sono quasi sicuro che non sarò presente neanche alla mia di morte...

La morte di Bianca non mi ha lasciato un "vuoto", mi ha lasciato un "pieno".

Il suo soffrire, il deformarsi della sua maschera mortuaria è un atto così crudele e vile della natura, da apparire blasfemo nei confronti della bellezza. Per me, la natura è un'entità diabolica, in tutti gli aspetti, con buona pace di Rousseau.

L'uomo, poi, nel suo sforzo di immaginazione, è riuscito a connettere alcuni dati positivi della natura; allora, per esempio ha trovato che i tramonti sono bellissimi, che i pesci colorati sono un inno alla gioia, etc..

Se Bianca entrasse ora qui, in questa stanza, a parte il domandargli come si sta dall'altra parte, non avrei molte cose da dirle, si continuerebbe a parlare delle stesse cose, di un'eventuale, improbabile, ripresa dello spettacolo "Shakesperiana"...

Bianca è stata un'attrice formidabile, con una voce che non si è poi mai più trovata in teatro, e che ricorda quella di Andreina Pagnani. Una voce così piena di alte assonanze che avrebbero potuto fare di lei una grande cantante.

Bianca è la mia iniziazione, anche sessuale, nonostante avessi fatto già divorziare, prima di conoscerla, già sei o sette coppie e senza fare niente per questo...Una giornalista, per esempio, dopo che le analizzai ed interpretai un suo sogno, un giorno venne da me e mi disse che voleva lasciare suo marito per venire a stare al mio fianco...

Ma, nonostante la mia fama di "rovinamatrimoni", la mia inesperienza, prima di conoscere Bianca, era totale. Ho amato e desiderato la mia professoressa di Latino,

ma senza alcuna partecipazione fisiologica.

In realtà io, fondamentalmente, sono un casto, e mi rendo conto che ciò, per la mia fama di casanova, rappresenti un paradosso...

Porterò con me il mio segreto nella tomba...

L'attrazione per Anna è stata un'attrazione fisica, Anna era bellissima, nonostante non abbia incarnato veramente il mio ideale erotico, che in un certo senso ha, per me, qualcosa di malato, di moraviano, nella sua opulenza. Mi piacciono quelle donne diafane, pallide, carnali.

In Anna invece c'era una salute da "piscina", però la sua bellezza era straordinaria, un corpo meraviglioso. L'attrazione era forte, così come il suo sguardo, la sua intelligenza, la partecipazione culturale: avevamo interessi in comune come il teatro, il cinema, la letteratura.

E' stato un grande amore quello con Anna, che del resto è durato più del previsto, anche considerando che io sono un gabbiano.

Ci sono dei versi che ho dedicato ad Anna:

*Avevo uno di quegli amori
grandi come il mondo
come frutto dei tropici al sole dell'immortalità
e l'ho buttato via, non ignorandolo ahimè
da esserne totalmente indegno
ma seviziandolo ogni giorno per anni
con cosciente malizia serafica improntitudine
messo sotto i piedi
come una palla sgonfia sulla sabbia
lui ricchissimo frutto luminosa sfera
polpa dolcissima ridotta a vecchio
gomitolo di vecchissimo filo
visto una mattina sulla battigia e lasciato
lì fradicio sballottolato da acque pigre
sopravviverò al delitto? Mi rifarò
una faccia sorridente?*

Sul piano sentimentale è così, anche perché quando due persone, due artisti si incontrano, a quel livello, anche di vita, forse uno di loro è autorizzato a pensare che sarà per sempre. Invece non sarà mai "per sempre", non esiste questo negli affetti, non si vive sempre "per sempre"; cambiano le strutture, ci sono altre sollecitazioni... E' una storia complessa, una grande storia quella con Anna ed è giusto ricordarla ampiamente in questo libro.

Io le sono grato per gli anni e le emozioni che abbiamo vissuto insieme. Una cosa si può dire: che sotto ogni apparenza ed ogni comportamento c'è qualcosa di immortale nella storia con Anna.

10) A proposito del ruolo dell'artista, nella tua autobiografia scrivi che:

“ gli artisti sono in genere così poco affidabili, spesso così indisponenti, stupidi e perfino ottusi qualche volta – perché sono unicellulari, sono corpi semplici: se non entri in quella loro lunghezza d’onda non ti capiscono, li annoi (almeno quanto loro annoiano te). E parlano sempre di quello che fanno, cioè di se stessi, ma è un errore pensare che lo facciano per il culto della loro persona sociale o divistica, non lo fanno perché sono pieni di sé, lo fanno perché sono assolutamente vuoti di sé e pieni soltanto di quello che (appunto) fanno, cioè la loro <<arte>>, il solo valore (per dire) che rispettano e coltivano. Non sono capaci di fare altro che quello che fanno e il resto non <<esiste>>, semplicemente>>.

Tu però sei un artista “pieno”, completo, un intellettuale, un Maestro, un guru... Esistono delle eccezioni quindi...

Io non sono un intellettuale che elabora concetti. Sono un visionario. Io elaboro visioni. La vera rivoluzione di Stanislavskij, sintetizzando, è che ha detto all’attore: “Guarda che tu in scena stai pensando...” Cosa pensa, però? Da ciò che pensa deriva la qualità.

Con Gassman, durante gli anni della Bottega teatrale a Firenze, dicevamo che per commuoverti, tu pensi alla mamma, al babbo morto: quello è un meccanismo. Comunque cerchi di pensare per rivivere certe emozioni.

Io, viceversa non penso, vedo... Vedo e basta. Rarissimamente mi viene un pensiero in scena: ho invece continue visioni.

In questi ultimi tempi, non so perché, durante le recite di Adriano, nel momento che coincide con la descrizione di Antinoo che sta andando verso la morte, io vedo improvvisamente un bambino appena nato che mi tende le braccia da una culla. Questo tendermi le braccia è talmente perentorio che io con la mano respingo, con un gesto, questa offerta. Questa non è tanto una definizione di uno schema, di un “ tic” attorale, quanto la dimostrazione, un’epifania del mistero del mestiere dell’attore. Quando lo si vuole qualificare, intellettualizzare, radicalizzare nella ragione, si forma uno schemino, l’attore diventa un soldato, con delle regoline da rispettare. Ciò è profondamente sterile...

Certo, su quella strada si può arrivare anche ad una espressività immensa, come Laurence Olivier.

Per me, un genio attorale è Peter O’ Toole: nei personaggi racconta sempre sé stesso, la sua ubriacatura, le sue mortificazioni, racconta il suo corpo sempre più denutrito, il suo sguardo allucinato, rosso, da insonne. Un grande attore.

11) In una intervista a proposito dell’allestimento di Re Nicolò di Wedekind, nel 1980, dichiarasti che all’epoca avevi: << una volontà di scomparire oppure di fare altro, lo scrivere come fuga dalle responsabilità del recitare, oppure, nello stesso recitare, un ritorno ad una aspirazione più originaria...>> e precisavi che hai << pensato sempre di scrivere, mai di fare l’attore. Questa è forse la verità; poi, invece, scendi nell’arena, ammazzi il primo toro e ti dicono: “Guarda, tu devi fare il torero”. E tu ti ci metti, fai, fai, continui a fare quello che ti hanno detto...>>.

Ami scrivere, questo libro è nato con i tuoi scritti...anche se Pirandello diceva che la

vita “o la si vive o la si scrive”... Sei d'accordo?

Ho scritto tanto, ma ho pubblicato poco e nel complesso ho vissuto moltissimo. C'è da riallacciarsi, con questa domanda che è molto interessante, al ritratto che disegnò De Monticelli.

“Re Nicolò” fu uno spettacolo che incantò De Monticelli; non ebbe successo a Milano, ma fu un grande momento di teatro a Genova, quando nacque questa cosa incompleta, imprecisa, “imperfetta”; mettiamolo tra virgolette: l'arte tende all'imperfezione. La vera arte di comunicazione tende all'imperfezione dinamica, sempre in movimento, ansiosa di perfezionarsi. Una perfezione che non raggiungerà mai.

“Re Nicolò” era così, già intuibile in quei cinque minuti con Elisabetta Pozzi, che debuttava, e in cui questa divina creatura - teatralmente parlando -, truccata da Pierrot ed io, che per la prima volta nella carriera mi truccavo, tanto da apparire quasi irriconoscibile, con una faccia verde, da espressionismo tedesco, intonavamo una canzoncina...

Il giorno dopo lo spettacolo mi telefonarono da Roma; mi chiamò Franco Brusati che mi chiese: “Che è successo ieri sera?” Io risposi: “Sì, una decina di minuti di applausi”... “No, - rispose Brusati - qui si dice che è successo qualcosa di grande, qualcosa di straordinario...di indefinibile...”

Lo “sfuggente” che aveva individuato De Monticelli, si sposa a questa idea, è esattamente questo: Albertazzi è talmente sfuggente, talmente non agguantabile, definibile dalla critica che ora, visto che siamo nell'ultima decade della vita, si potrebbe forse finalmente riconoscere che una serie di cose le ha scoperte proprio Albertazzi! Sono state attribuite ad altri, ma non è così...!”

Se andiamo difatti a guardare - e questo libro mi sembra importante - se andiamo a “grattare”, voi vedrete che queste metamorfosi, queste mutazioni quasi biologiche le ha provocate lui; però non gli sono state riconosciute perché era talmente inagguantabile, poco attendibile ed apparentemente leggero...

Ma, se andiamo ad indagare, questa leggerezza rimanda alla profondità delle cose...
Calvino docet.

12) Vorrei che mi parlassi della solitudine dell'artista... Quanto ha contato la solitudine per la tua carriera? Ami la solitudine? Ritieni che sia creativa?

Non ho un concetto romantico della solitudine, intesa come struggente malinconia. Al tempo stesso adoro la solitudine. Lo so che forse ciò che sto dicendo potrà suonare offensivo per molte persone che leggeranno, ma se mi si chiedesse “Qual è stato il Natale più bello della tua vita?”, io risponderei: “E' stato quello, alcuni anni fa, in cui ho finto di dover andare in un posto e non ci dovevo andare e sono rimasto da solo da Natale a Capodanno”. Stavo girando un film in Grecia e la pausa natalizia era stata prorogata fino al 3 gennaio. Rimasi a Roma, da solo. E' stato il più bel Natale e il più bel capodanno della mia vita.

Io agogno di stare solo, purtroppo non sono mai solo, perché sono sempre o in scena,

o con i miei assistenti, o con le mie segretarie, o con i miei amici...

Oggi sono una “multinazionale”, questa è la verità!

Quando, però sono solo, è qualcosa di una bellezza assoluta: mi abbandonano, il corpo si dilata, la mente si schiude, diventa tutto ventoso, soffia in me una brezza di libertà.

13) Nel celebre saggio di Eliot sul rapporto fra letterarietà del testo e “scrittura scenica”, questi sostiene che l’Amleto lungi dall’essere un capolavoro è bensì un fallimento letterario in quanto le passioni e le emozioni del protagonista sono inesprimibili perché “in eccesso” rispetto agli eventi nel testo: l’emotività di Amleto è l’emotività di Shakespeare, l’incapacità di dominare una materia che invece lo domina.

Amleto è stato uno dei tuoi più grandi successi della tua straordinaria carriera, un testo da riempire, come work in progress quindi, ma come oggi dovrebbe essere allestito l’Amleto?

Eliot è un autore che amo molto. Oltre alla poesia di Eliot, che io considero il più grande poeta del novecento, ci sono i suoi saggi su Shakespeare e su Dante che sono definitivi. Dante è più universale di Shakespeare, il quale è più psicologico: nessuno ha la larghezza psicologica di Shakespeare, però la profondità di Dante è biologica; quando “fai” Dante si instaura con chi ascolta un rapporto cromosomico, biologico, naturale.

Prossimamente farò un altro Amleto, che sarà il terzo o quarto: “Ripensando Amleto”. C’è un progetto, vorrei lavorare sulla lingua inglese.

Amleto è un emblema del teatro. Non esiste nessun testo – ha ragione Eliot - che sia così pieno di voragini, di lacune sul piano letterario, di vuoti.

Turgenev e Tolstoj, non gli ultimi arrivati, scrissero che “Shakespeare è un barbaro incapace di scrivere una scena”; Voltaire ha scritto che Amleto è un testo “insensato”, non ha valore. Secondo loro, insomma, Shakespeare è quasi negato! Hanno ragione loro, sul piano letterario.

Shakespeare, per esempio, la sera dopo lo spettacolo, incontrava un attore, lo vedeva provocante e gli diceva: “Domani ti scrivo una cosa che non ce la fai a recitarla...!” “E vedremo - rispondeva duellando l’attore - se ce la farò o no...”. E scrisse per Burbage l’Otello....

Cosa c’entra ciò con la letteratura? Niente. Lo scrittore di teatro è un medium, sente delle voci...Da questo punto di vista, quindi, Eliot ha ragione. Ha torto, viceversa, quando Amleto - che lui definisce “la Mona Lisa della letteratura” - tu vai a farlo e quando lo dici, ti accorgi che come la vera poesia, tutto cresce, “esplode”...

Allora, superi anche il fatto che quando muore la Regina, in un lamento, dica solo “Ahh...”, mentre la scena con Laerte dura otto pagine, e ciò sembra incomprensibile... ma Shakespeare scrive sempre per l’attore, sempre per quello che in scena dà carne, corpo, viscere, lacrime, sangue - lo dico in senso gioioso, non in senso drammatico -.

E’ essenziale che l’attore individui queste lacune e le riempia.

In scena è come fare all’amore: l’attore spalma il proprio seme sull’immagine

fantasmagorica scritta sulla pagina dall'autore. Ma la pagina scritta non c'entra niente con il teatro. Questo saggio di Eliot è la cosa più importante che sia stata scritta su Shakespeare, che con l'Amleto rende "il silenzio udibile".

14) Il 1982 è l'anno dell' Enrico IV, uno dei tuoi successi più significativi proprio perché la tua interpretazione si situava agli antipodi rispetto alle letture tradizionali di quest'opera con un ritorno alla centralità dell'attore in scena che deve "violentare", "tradire" l'autore.

<<Non dimentichiamo>> sostenevi <<che l'autore di teatro è femmina, è masochista; deve essere violentato dall'attore, tradito. Ecco la funzione dell'attore: reinventare, non recitare>>.

E' ancora oggi questo il tuo modo di intendere il mestiere ed il ruolo dell'attore?

Firmo quanto sopra ed affermo che il teatro è uno "stupro".

15) Sei stato protagonista dell'adattamento teatrale di "Il fu Mattia Pascal" di "Enrico IV", di "Quando si è qualcuno": qual è il tuo rapporto con Pirandello?

Intanto bisogna distinguere, come si sa, il Pirandello drammaturgo dal pensatore. Come pensatore ha avuto l'"ideuzza", ma non è certo da considerare un filosofo. Fece la tesi di laurea sui dialetti agrigentini, è importante lo studio sulla lingua che ha fatto, questa lingua scabrosa che ha inventato, che è una lingua che si radica, forse, nella lingua siciliana, ma che poi, però, diventa universale, come dire, "bagna il Reno..."

Una lingua che si cristallizza in una forma che è poi quella del linguaggio pirandelliano. Questa forma è molto precisa, ciò mi infastidisce un po': è difficile articolarla, è difficile sporcarla, spostarla, anche perché lui - in questo è abilissimo - tra virgole, virgolette, punteggiature, fa ripetere le battute a tre persone. Ciò deriva, dalla disistima profonda che aveva per gli attori del suo tempo, che erano secondo me, una "massa di cani". Gli attori avevano le voci tutte impostate, un po' cardiache, e si recitavano i punti, le pause... era micidiale quell'epoca...

Poi Pirandello incontra Ruggeri e la Abba e lì si accende e scrive "Enrico IV" per Ruggeri. Non lo amo profondamente Pirandello: la macchina della sua logica teatrale, il macchinismo dialettico delle sue parole mi disturba. Però ha scritto dei capolavori: uno dei capolavori più straordinari è una novella, che si intitola "La carriola". In questa novella, che conosco a memoria, è presente tutta la tematica di Pirandello, la sua visione del mondo, la sua poetica.

"Enrico IV" è un altro capolavoro: quando io ho fatto quel personaggio, fu un evento grande nel teatro italiano che Gigi Livio testimonia e anche tutti gli altri critici, da allora, decisero di prenderlo in considerazione l'Albertazzi!

Con Re Nicolò, Albertazzi fa "tutto Carmelo Bene"; un pezzo di "Re Nicolò" è già "tutto Carmelo Bene", lo ingloba, però ciò non gli viene attribuito...

Con “Enrico IV” vinsi tutti i premi possibili ed immaginabili, tutti, dal primo all’ultimo, consegnati da personalità quali Eduardo De Filippo, etc.

Che rivoluzione accade con “Enrico IV”? Nulla, scopertamente, io faccio il gioco di me stesso, non penso minimamente di fare un minimo di “personaggio”. All’inizio faccio una citazione di Benassi, per dieci minuti.

Mi ricordo che venne il Presidente Pertini, a vederlo, a Firenze, preceduto da due motociclisti, lasciando il Quirinale nelle peste. Fu la volta in cui mia madre, che era presente, mi ripeteva emozionata: “Senti, Ninni, come lo devo chiamare il Presidente?” “Mamma, non lo chiamare, ti chiamerà lui...”, “Sì, ma io come lo devo chiamare? Presidente o... signor Pertini?”

Ed in quell’occasione, Pertini esclamò quella battuta famosa, in riferimento ad un precedente allestimento: “Altro che Romolo Valli! Si capiva subito che Valli fingeva la pazzia!”

16) Questa è una tua definizione del grande attore: <<L’attore è uno schizofrenico, con una grande nostalgia di unità che non riesce mai a raggiungere: in questa tensione del raggiungere una certezza, l’attore esprime il meglio della propria persona, di quello che è. Questo da un punto di vista psichico. Da un punto di vista più generale, invece è un poeta, infatti non dico un <<artista>> nel senso lato del termine, ma dico <<poeta>> [...] perché deve autosuggestionarsi tutte le volte che è a contatto con una fiaba, con un mito, con un mistero che può essere un personaggio, un autore; lì ha bisogno di inventare, di creare. Siccome però è fondamentalmente uno schizofrenico, tende a dividersi in contrapposizioni. La sintesi di questi due aspetti è quella che fa poi il grande attore.>> Sei sempre di questa opinione?

Sì. L’attore è uno schizofrenico perché, in scena, fa e si vede mentre fa. L’attore compie uno sdoppiamento o meglio una divisione.

Io , per esempio, in Memorie di Adriano, vedo dalla platea, dall’angolo, come mi sta la tunica, se mi sta sotto il piede, se c’è la piega... Non ho bisogno di guardarmi, lo vedo, da fuori.

Quando qualcuno, per farmi dei complimenti, mi dice: “Come si è ben “calato” in questo personaggio...”, io inorridisco. Non mi sono mai “calato”, non mi “calo” mai. Sì, mi sono calato dalle corde, quando da ragazzo facevo la ginnastica!.

E’ come dire che una madre si “cala” nel figlio. No, la madre non si “cala” nel figlio: la madre è il figlio. La madre dà semplicemente corpo, fiato, anima sangue. Nasce un figlio.

Facendo un paragone azzardato, se poniamo il padre, lo spermatozoo, come l’autore, e la madre come l’attore, viene poi fuori una terza cosa: chi lo chiama personaggio, chi creazione artistica, chi Amleto o Romeo.

Quindi un’operazione genetica, biologica, perché quello che nasce non è né il padre, né la madre: è un’altra cosa che pure conserva certi dati, che noi chiamiamo Dna, l’elica, etc.

Quando si va a teatro si vede sempre questa creazione? No, non esageriamo! Però in nuce c’è, in ogni azione teatrale c’è una creazione...

Poi, per alcuni il parto riesce, per altri è un conato, per altri un aborto, per altri ancora nasce un piccolo mostro con un occhio solo o con tre braccia. A volte i genitori, l'attore o il regista, decidono di andare avanti, di tenerlo così, con la speranza che con le repliche magari migliori o si trasformi.

Raramente nasce una "creatura", ma quando nasce è una vera manifestazione dell'arte e della bellezza.

17) Qual è lo spettacolo che ricordi con maggiore emozione e perché?

A questo punto, giunto ormai ad un traguardo più o meno finale della vita, - a parte i recital di poesia, dove ho "inventato" il rapporto tra parola, metrica e ritmica, semantica, gioco, etc, - i spettacoli sono Amleto, Enrico IV ed Adriano. Io penso che con questi tre testi venga alla luce una certa possibile definizione del mio essere attore.

Amleto forse è quello che prediligo: perché è un testo non testo, un testo mancato, aspetta semplicemente qualcuno che entri dentro questo tunnel per arrivare dall'altra parte, per uscirne più o meno ferito, più o meno massacrato da questo viaggio in questa immortalità intermittente che nei secoli ha rappresentato sempre l'Amleto.

Non esiste altro testo simile.

I grandi - o presunti tali - registi non hanno mai messo in scena Amleto: né Strehler, né Visconti, né De Lullo, né Ronconi.

Perché l'Amleto è di chi lo fa: fin dai tempi memorabili, si parla dell'Amleto di Olivier, dell'Amleto di Gassman, dell'Amleto di Albertazzi, o di quello di Kenneth Branagh, anche se quest'ultimo è quello che amo meno.

Enrico IV anche per tutto quello che è stato scritto su di me dopo avermi visto in questo spettacolo: esaustivo al riguardo quanto ha scritto Gigi Livio nel pezzo che opportunamente hai riportato nel libro.

Il mio incontro con Adriano di Margherite Yourcenar non è quello tra un attore (non mi ritengo tale...) ed un cosiddetto personaggio.

E' un incontro "molecolare", perciò Adriano cambia, come cambia il mio sistema cellulare... Confesso che spesso mi chiedo qual è la vera ragione del successo dello spettacolo. Si tratta, in effetti, di brani di una vita scritta dalla Yourcenar, rifacendosi certo a "pietre autentiche", ma pur sempre pietre, spesso sconnesse, "isolate" dal contesto, frammenti, appunto, talvolta immaginari, della vita di uno dei più grandi imperatori romani.

Ma se fosse proprio qui la causa del successo e della suggestione? Come nel caso di Saffo, quelle rime smozzicate, alcune tronche, altre disarticolate, sono fonte di tale provocazione lirica da costringerci a riempire le presunte cavità della nostra emozione e della nostra passione.

Adriano che raccontasse in una sequenza di scene coerenti e drammaturgicamente concatenate, con tanto di inizio e di conclusione, ci lascerebbe forse indifferenti. Il nostro è un tempo di incertezze e di frammenti.

18) Albertazzi attore, Albertazzi, regista, Albertazzi autore : quale figura preferisci e

perché?

Quella di autore: tra le mie varie definizioni, oggi dico che sono “uno scrittore che recita”. In scena scrivo. E qualcuno dice addirittura che “faccio dei versi” Lo sai che è vero? Questa scansione scenica mi appartiene ed in “Memorie di Adriano” è molto evidente.

Mi piace scrivere, il mio copione di “Memorie di Adriano” , che vorrebbe avere Scaparro, sembra un’opera di Mirò: è divertentissimo: è pieno di parole evidenziate, scritte, disegni, è una vera e propria partitura. Se qualcuno mi chiede, per esempio, per Adriano, su cosa ho lavorato, io direi che ho lavorato su Marguerite Yourcenar: lei sono andato a studiare, è lei che l’ha scritto, è lei che mi interessa.

Importante è quello che scrive Heiner Muller e cioè che il teatro raggiunge il massimo nel “silenzio udibile”: è il “silenzio udibile” a cui bisogna arrivare. La parola, certo, si sente. L’attore, invece, deve far sentire, nel silenzio, le parole.

Certo, poi ci sono delle tecniche, ed allora mi accorgo, ogni tanto, che istintivamente, per far arrivare una parola in un certo modo si utilizzano certe tecniche...

Ogni parola ha un eco e ci sono vari modi di dire una parola, che può arrivare in vari modi al pubblico.

La regia teatrale mi annoia un po’, sono impaziente, anche se mi piace l’idea generale, mi piace vedere l’attore con le sue difficoltà che cerca di uscire dalla sua gabbia, di dipanare la matassa...

L’attore a certi livelli, “essere in scena” un testo è molto affascinante, è legato all’eros, alla corporeità.

L’autore è il massimo, ho scritto circa quattordici testi, quasi tutti rappresentati da me. Mi ritengo, quindi, prima di tutto un poeta, un autore.

19)Cosa pensi della tua avventura cinematografica? Hai sempre dato la precedenza al teatro, ma ci sono stati dei film importanti, per te: mi riferisco a “Gradiva” come regista, a “L’anné dernière a Marienbad” come interprete fino a “L’avvocato De Gregorio” con il quale hai vinto il premio De Sica 2004.

Cosa pensi della tua carriera cinematografica?

Sei d’accordo con quanto affermato da Marlon Brando all’apice della carriera: “Il teatro lo fanno gli attori, il cinema i registi, la televisione gli altri” ?

Sono d’accordo con Brando, che ho avuto l’occasione di conoscere...

Il cinema è opera del regista, perché ha potere su tutto; taglia, inquadra, toglie, monta, ecc.

Nel cinema, secondo me, ho fatto delle cose abbastanza importanti.

Recentemente “L’avvocato De Gregorio” mi ha dato finalmente la possibilità di fare un protagonista. Ho realizzato due film come regista: il primo, “Gradiva”, vinse il Festival di Locarno, l’altro è “Il potere degli angeli”, anch’esso premiato.

Quando videro il “Jekill” televisivo in cui ero attore, autore e regista, un’opera totale, mi ricordo che Federico Fellini mi telefonò e mi disse: “Giorgino, ti devi mettere davanti la macchina da presa da qui in avanti, eh! Finiscila di fare l’attore, ‘sto

buffoncello”! Fai la regia!”

La regia mi piace molto e se potrò farò un'altra regia in cinema.

20) Sei da sempre un cultore della poesia, scritta e recitata... Le tue letture su Dante e D'Annunzio sono per me alcuni dei momenti più emozionanti che io ricordi da spettatore. Questa tua facilità di interpretazione, di lettura del verso, questa tua musicalità, la voce che diventa musica, nasce da studio, tecnica, esercizio o è anche e soprattutto un dono di Dio?

E' un dono di Dio. Io ero innamorato della mia professoressa di Latino, che si chiamava Cinita ed ormai è diventata un personaggio storico. La Cinita mi chiamava alla cattedra a leggere Dante, non capivo niente, però lo leggevo. Tanto lo lessi e lo rilessi che alla fine scoprii che era bellissimo.

Esplorai il potere della poesia una volta che, per coinvolgere mio padre che mi aveva comprato la Divina Commedia, lessi ad alta voce: “Nel mezzo del cammin di nostra vita...”, mi resi conto che il verso esplodeva, si allargava, prendeva aria, volava. La poesia, per me, è il massimo. Se mi dicessero di rinchiudermi in un luogo - e difatti in carcere avevo solo libri di poesie - prenderei un libro di poesia, qualunque. La poesia è canto, è suono. E' prima di tutto canto, poi tutto il resto...

Certo che la tecnica, la salivazione, la postura, la dizione sono importanti. La dizione, per esempio, deriva da una conformazione del rapporto tra il volume della lingua e l'arco del palato: se il palato è troppo basso la voce ingola; se la lingua è troppo grossa tutte le labiali vengono arrotondate e le “p” esplodono.

E' quindi anche un fatto tecnico e fisico.

Ma soprattutto c'entra l'amore... Il verso devi amarlo.

Perché la poesia è straordinaria per la preparazione dell'attore? Perché tra semantica, metrica e ritmica, bisogna arrivare all'afflato, quel misterioso suono che è la componente tra la metrica, la ritmica e la semantica. Ho lavorato molto sulla metrica: “L'infinito” di Leopardi, per esempio, bisognerebbe dirla senza enjambements, parola che in linguistica è ormai adottata in tutto il mondo. Per esempio, nel verso:

“Ma sedendo e mirando, interminati” (qui bisogna fermarsi)

“spazi di là da quella, e sovrumani” (qui bisogna fermarsi)

“silenzi, e profondissima quiete...”

Sovrumani sembrano “spazi” e “silenzi” che viene subito dopo: vale per tutti e due, se si rispetta l'endecasillabo, le cesure, gli accenti.. Poi, certo, si amalgama. Ma, talvolta si legge la poesia e la si trasforma e degrada in articolo di giornale o pensierino poetico.

Il mio lavoro è stato questo per anni e anni, e poi Leopardi, che è il più difficile da dire, va detto “sorridente”.

Il fatto che uno scriva “l'Infinito” vuol dire che l'autore esorcizza la propria infelicità in queste parole che mettono le ali, volano nei cieli dell'assoluto. Per questo è necessario il sorriso...

Ora è successo una rivoluzione. Sto incidendo una serie di dischi, in cui sposo Jim

Morrison: lavoro come Morrison e come Cohen. La scoperta del jazz nella mia vita è stata fondamentale: quando ho scoperto il jazz, ho capito che io potevo “suonare la tromba” recitando. Potevo lavorare nelle scansioni, sui vuoti, sui ritmi e non sulle intonazioni. Se io, per esempio, dico “Io ieri mattina sono arrivata tranquilla a casa”, posso leggerla in maniera normale con un fiato solo. Se invece, utilizzando quella chiave e “suono la tromba”, posso dire “Io ieri”... ”mattina sono” ...” arrivata..” “tranquilla...” “a casa.” Bisogna lavorare sui ritmi.

Credo che presenterò questi versi jazz con una grande orchestra e davanti a ventimila persone.

21)C'è un aneddoto che tu hai descritto nella tua autobiografia e che vorrei ricordarti, quello in cui la sera in cui morì tuo padre e tu recitavi “Dopo la caduta” di Miller: nel momento in cui il tuo personaggio parla della morte del padre nel testo teatrale, fosti sopraffatto da una emozione vera, autentica, reale. Cercasti di utilizzarla questa emozione, ma i tuoi compagni ebbero l'impressione che fosti assente e tu stesso fosti consapevole che <<eri troppo impegnato a piangere tu da non riuscire a far piangere il pubblico>>.

Quanto sopra mi fa pensare ad una poesia di Pessoa che parafrasata dice: “Il poeta (l'attore) è un fingitore, finge così completamente che arriva a fingere che è dolore il dolore che davvero sente”.

L'attore deve sempre fingerlo il dolore, quindi, anche quando è un vero dolore?

Non amo l'autore Pessoa, ho una certa diffidenza nei suoi confronti. Però mi sembra questa definizione piuttosto azzeccata. Sono sempre stato convinto che l'attore non finge veramente; finge di fingere, per potersi esprimere tranquillamente. C'è un “cerimoniale” della finzione. La ritmica di quel testo di Miller che interpretavo, prevede effettivamente, che al protagonista gli muore il padre. Io, quella sera, non potevo fare a meno di pensare alla morte di mio padre, appena scomparso. Il fatto è che il pianto che mi venne in scena era “finto”, non era vero, era un fatto intellettuale. Pensai: “Ora devo piangere.... mio padre è morto, il padre del mio personaggio muore...” Invece, mi resi conto che funzionava meno, perché non era vero. Era semplicemente un'analogia mentale. Quando, in scena, ti prende qualche contrazione emotiva forte, questa ti aggredisce, non la pensi... Se la pensi non succede. Quando ti aggredisce, di colpo la voce ti si spezza. Sono quei momenti in cui fai un po' paura a te stesso e sono i momenti alti dell'azione scenica.

22)Hai scoperto e valorizzato diverse attrici, la Guarnieri, la Toccafondi, la Proclemer, Laura Antonelli che in cinema debuttò con te, e Elisabetta Pozzi, Mariangela D'Abbraccio: c'è in te una buona dose di Pigmalione.

Qual è il tuo rapporto maestro-allievo?

Il rapimento per il talento incarnato di Elisabetta Pozzi è stato fortissimo. Poi è

cominciata l'adozione della figlia. Betta mi chiamava "papi" e a me piaceva moltissimo. Mi sentivo un padre incestuoso, era un gioco al talento di Betta: era bellissima ed esplosiva nella vita ed in scena, con un'attitudine all'immaginazione, al sogno, al "fare", una grande qualità di donna e di attrice, così come Mariangela D'Abbraccio, altra adorabile creatura e mia scoperta, che poi ha lavorato per alcuni anni al mio fianco..

Molti sostengono che io sono un Maestro. Ma io non ho mai insegnato, il Maestro non insegna.

Il Maestro è colui che insegna ciò che non sa, parafrasando il semiologo Roland Barthes, nel suo discorso di insediamento all'Università della Sorbonne, a Parigi. Chi insegna è il professore.

Il Maestro esiste. Il Maestro è. Tu lo vedi, lasci quello che stai facendo e gli vai dietro, come Platone che stava per rappresentare una sua tragedia nel teatro di Dioniso e sente una voce da lontano... Getta alle fiamme il suo scritto e la segue: quella voce è di Socrate... Il Maestro è sempre alla continua ricerca e tu cominci a cercare con lui... Insieme si scoprono delle cose e si arricchisce la tua vita come quella del Maestro.

Questo è ciò che intendo per rapporto Maestro-allievo.

23)Ho intitolato questa tua antologia "L'ultimo imperatore" non solo come omaggio al personaggio dell'imperatore Adriano che tu interpreti da anni nei teatri di tutto il mondo, ma anche perché sei l'ultimo rappresentante del cosiddetto grande attore, dopo la scomparsa di Vittorio Gassman e Carmelo Bene.

Ritieni che il teatro italiano del futuro avrà grandi interpreti, oppure la generazione a cui tu appartieni non ha sfornato figli e nipoti all'altezza dei padri?

E' ormai luogo comune dire che quella generazione lì, del dopoguerra, non si è ripetuta. La mia generazione, in effetti, fu veramente straordinaria poteva contare su, Gassman, Bene, Buazzelli, Fo, Salerno, Albertazzi, etc.. Quell'attore si configurava in maniera diversa e prescindeva in un certo senso dalla regia.

Il regista Salvini, per esempio, durante le prove, si addormentava spesso in platea e quando un attore gli chiedeva: "Maestro, da dove entro"? e lui rispondeva: "Chi è entrato prima di te?" E l'attore magari rispondeva: "Giorgio". "E da dove è entrato?" "Da sinistra". "Allora entra da destra!". Questa era la regia del grande Guido Salvini, che dopo un po' si risvegliava dal suo pisolino seduto in platea e esclamava: "Ohh! Va meglio ora! Gli abbiamo dato una bella "stretta", eh!"

Sicuramente ci sono una serie di attrici quali la Pozzi, la D'Abbraccio, la Marinoni che sono oggi delle realtà e tra i giovani attori sicuramente ci sei tu che negli ultimi anni hai dato delle prove significative, con una presenza scenica da attore vero, da attore importante. Quando ti vidi le prime volte in scena, mi hai ricordato un po' Vittorio Gassman.

Si sta formando una generazione di attori che potrà fare delle cose grandissime, ma che non si sovrappone, io credo, agli attori della generazione precedente.

*Il teatro, afferma Peter Brook, ha una caratteristica particolare: <<si può sempre tornare daccapo. Nella vita questo è un mito; noi non possiamo mai ritornare su niente del passato. Le foglie ricrescono sempre nuove, non si possono far tornare indietro le lancette dell'orologio, non possiamo vere una seconda opportunità. In teatro la lavagna torna ogni volta pulita. Nella vita di tutti i giorni "sé" è una finzione, in teatro "sé" è un esperimento. Nella vita di tutti i giorni "sé" è un'evasione, in teatro "sé" è la verità. Quando siamo convinti di questa verità, il teatro e la vita diventano una cosa sola. E' uno scopo molto elevato. Evoca una dura fatica. Recitare richiede un grande sforzo. Ma quando lo viviamo come un gioco, allora non è più un lavoro. Recitare è un gioco : "A play is play".>>
Non ti chiedo se sei d'accordo.*

(Intervista di Fabio Poggiali, rilasciata nel 2005.)

“QUESTIONARIO DI PROUST”

Il tratto principale del tuo carattere.

L'immaginazione

La qualità che desideri in un uomo.

L'azione

La qualità che preferisci in una donna.

La bellezza

Quel che apprezzi di più nei tuoi amici.

Lo sguardo

Il tuo principale difetto.

La generosità

La tua occupazione preferita.

Guardare il bello

Il tuo sogno di felicità.

La felicità non esiste.

Quale sarebbe, per te, la più grande disgrazia.

Perdere la vista

Chi vorresti essere.

Me stesso

Il paese dove vorresti vivere.

Dovunque si possa stare a cielo aperto

Il colore che preferisci.

Il viola

Il fiore che ami.

La rosa

I tuoi autori preferiti in prosa.

Shakespeare e Wedekind

I tuoi poeti preferiti.

Tutti i veri poeti, il più grande del novecento è T. Eliot

I tuoi eroi nella finzione.

Achille, Enea, Amleto, Gordon Flash, L'uomo mascherato e Mandrake

Le tue eroine preferite nella finzione.

Le grandi cortigiane del 500

I tuoi compositori preferiti.

Rossini, Mozart ed il jazz.

I tuoi pittori preferiti.

Gli impressionisti, Cezanne , Michelangelo.

I tuoi eroi nella vita reale.

Gli animali che rimangono fedeli al loro padrone anche dopo la morte.

I tuoi eroi nella storia.

I tuoi nomi preferiti.

Camilla, Graziella, Mirtilla.

Quello che detesti più di tutto.

L'ipocrisia.

Il personaggio storico che disprezzi di più.

Stalin

Il dono di natura che vorresti avere.

L'immortalità

Come vorresti morire.

In piedi

Lo stato attuale del tuo animo.

Euforico

Le colpe che ti ispirano maggiore indulgenza.

Quelle della carne, le colpe commesse per amore.

Il tuo motto.

Par délicatesse j'ai perdu ma vie...