

Dal superamento della regia alla pratica di una "super-regia"

È morto l'attore! Viva gli attori?

Sulle tracce dell'interprete contemporaneo, con lo sguardo ai maestri

di Marco De Marinis

SANTARCANGELO. Circa un anno e mezzo fa, ho organizzato un seminario con il gruppo di studio interno al dottorato in Studi Teatrali e Cinematografici dell'Università di Bologna. Scelsi il tema dell'attore. Mi era sembrato interessante andare a rintracciare i sintomi e le modalità di una "crisi dell'attore" nel panorama teatrale odierno, naturalmente usando il termine "crisi" non nell'accezione corrente ma inesatta di involuzione, decadimento, o simili, bensì in quella più adeguata e stimolante che lo lega alle nozioni di complessità e di problematicità.

Non ho qui lo spazio, ovviamente, per ripercorrere quella argomentazione. Mi limito a ricordare come, partendo dalla constatazione dell'*identità frantumata, esplosa*, dell'attore di teatro post-novecentesco, approdassi a una veloce ma articolata fenomenologia delle trasmutazioni in corso della sua identità-funzione (attore-performer, attore-narratore, attore sociale, attore meticcio, ma anche, fra l'altro, attore digitale e attore figura); trasmutazioni che per lo più non tagliano di netto (come potrebbe sembrare a prima vista) con la tradizione del Novecento teatrale dei registi-pedagoghi, ma dialetticamente ne riformulano-rifunzionalizzano l'eredità, centrata - come sappiamo - sull'idea e la pratica di una presenza espressiva dotata di forte autonomia creativa: insomma, una autorialità scenico-drammaturgica in competizione ma anche in sinergia con quella registica e letteraria.

Oggi, a distanza di tempo, mi chiedo se vorrei aggiungere o cambiare qualcosa, magari mettendo a frutto più pienamente la ricchezza degli sguardi che compongono il prisma sfaccettatissimo del seminario, o guardando, da spettatore affezionato anche se scostante, alle ultime due edizioni del Festival di Santarcangelo.

In prima battuta, tuttavia, preferisco accumulare altri sintomi: e, da "uomo di libro", lo faccio guardando al panorama editoriale recente in Italia.

Negli ultimi anni è stato pubblicato un numero veramente notevole di studi (non tutti dello stesso livello, per la ve-

rità) sulla regia e sui registi del Novecento (da **Mirella Schino** a **Umberto Artioli**, da **Roberto Alonge** a **Franco Perrelli**, da **Mara Fazio** a **Roberto Tessari**); sono usciti anche non pochi volumi sulla drammaturgia contemporanea nel nostro paese, ma - se non sbaglio - non sono apparsi contributi di eguale impegno sull'attore contemporaneo, con la sola, parziale ecce-

zione del sintetico profilo storico di **Luigi Allegri per Laterza**.

Insomma, l'attore sembra diventato *marginale* non soltanto in larga parte delle nuove pratiche sceniche (delle vecchie e "normali" ovviamente non mette conto parlare) ma anche nell'attenzione critica e storiografica. Non è forse un caso che l'unica, vera eccezione sembri costituita da libri di attori e più esattamente di *attrici*: come quelli pubblicati, fra 2006 e 2007, da tre esponenti storiche dell'ancora vitalissimo Odin Teatret: **Iben Nagel Rasmussen**, con *Il Cavallo cieco* (a quattro mani con **Barba**, per **Bulzoni**); **Julia Varley** con *Pietre d'acqua* (**Ubulibri**) e **Roberta Carreri**, con *Tracce* (ed. **Il Principe Costante**). Libri felicemente *inattuali*, come quello postumo di **Renzo Vescovi**, compianto regista del **Teatro Tascabile** di Bergamo, composto amorevolmente da **Mirella Schino** (*Scritti dal Teatro Tascabile*, Bulzoni, 2007).

Manca agli studi teatrali attuali, in Italia e altrove, quella capacità di problematizzare ad alto livello, in modo fecondo e originale, la questione dell'attore, dell'*acting* e del *performing*. Non è certamente un caso se i contri-

buti più importanti, per discutere seriamente gli esiti post-novecenteschi della identità-funzione dell'attore, siano proprio quelli provenienti dai bordi delle *performing arts*; penso, in particolare, ai tre tomi che sotto il titolo complessivo di *Opere e sentieri* (ed. Bulzoni: finora sono usciti solo i primi due), a cura di **Antonio Attisani** e **Mario Biagini**, danno conto della vivente tradizione grotowskiana convocando una serie di sguardi interdisciplinari, e anche utilmente indisciplinati a volte, intorno ai temi delle ricerche del **Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards** di Pontedera dal 1986 ad

oggi.

Superamento della rappresentazione, della recitazione, dell'attore, teatro senza spettacolo, arte come veicolo: si tratta di temi cruciali della ricerca tea-

trale novecentesca, che sono stati affrontati da Grotowski (e, ancor prima, da **Artaud**) con spietata radicalità. Oggi, per una specie di ironia della storia, questi temi cruciali ce li ritroviamo ridotti quasi sempre a luoghi comuni del pensiero "progressista", devitalizzati, quando non grottescamente deformati.

Parlavo anni fa, guardando agli esiti maturi della linea stanislavskiana, di "superamento della regia", e ci ritroviamo invece a fare i conti con il ritorno, con interessanti affinità primonovecentesche, di una regia forte, fortissima, una *super-regia* che di nuovo usa (o *ab-usa*: l'allusione è allo spettacolo quasi omonimo di **Accademia degli Artefatti** in questa edizione del Festival) l'attore come marionetta, puro, inconsapevole corpo esposto sul palco.

Sull'ultimo numero di «Teatro e Storia» **Ferdinando Taviani** ci invita a superare lo schema storiografico *morte/rinascita*, che è stato troppo spesso impiegato nei confronti del teatro o di sue componenti, per adottare invece la chiave interpretativa del *ri-uso*: «Che qualcosa smetta d'aver corso e finisca fuori uso non vuol dire

che sparisca, che defunga». È quanto accade appunto, nel corso del Novecento, al teatro, che finito fuori-uso, viene sottoposto a procedimenti di ri-uso, fondamentalmente facenti capo - argomenta Taviani - a due modalità principali: la via larga del *museo*, mediante la quale il teatro viene ri-usato come bene culturale protetto, e la via stretta del *bricolage* (la più innovativa e feconda, secondo lo studioso), mediante la quale il teatro, o singole sue parti-processi, viene riciclato-rifunzionalizzato: come strumento di lotta politica, come veicolo di ricerca spirituale, etc. etc.

E se, sulla scia di Taviani, pensassimo anche l'attore come un oggetto culturale fuori-uso, di cui è vano e sbagliato piangere la morte e del quale sarebbe meglio indagare le modalità attuali di ri-uso, fra museo e bricolage?

E se del musco non val la pena di parlare, il bricolage potrebbe rivelarsi invece una prospettiva stimolante, che consentirebbe di confrontarsi più costruttivamente con la fenomenologia

odierna della eclissi attoriale, in scena e fuori.

Certo, esiste anche una terza possibilità per gli oggetti fuori-uso: che vengano gettati nella spazzatura. Ma non

è detto che si tratti sempre della peggiore delle sorti: in fondo, soltanto da lì, dal loro mondezzaio, **Totò** e **Ninnetto Davoli**, burattini dismessi nel celebre film di **Pasolini** (è ancora Tavianini a ricordarcelo), poterono scoprire le nuvole in cielo.



A sinistra Julia Varley, storica interprete dell'Odin, e a destra i maestri Eugenio Barba e Jerzy Grotowski (foto Tony d'Urso)

CONFERENZA INTERNAZIONALE DI STUDI TEATRALI

*La constatazione
di una identità esplosa
porta all'analisi
delle trasmutazioni
in corso*

