



ARTICOLO

Ipotesi per l'attore del futuro

di Marco Galignano

Bisogna ricreare l'uomo totale,
e questo uomo può essere l'attore¹.

Leo De Berardinis

La storiografia contemporanea dello spettacolo dal vivo ha cercato, in questi ultimi anni, di comprendere e definire la nozione di *attore post-novecentesco*². Il presente intervento s'inserisce in tale contesto: punto di partenza è la dimensione odierna dell'essere umano in quanto appartenente alla sfera sociale. Insieme a una prospettiva metodologica che guarda alla nuova teatrologia, verranno adottate griglie interpretative di ordine antropologico convinti che – come rivela Fabietti - “l'antropologia deve fornire gli strumenti critici per una lettura della realtà contemporanea”³ e pertanto può aprirsi alla vita di tutti i giorni, alla realtà effettiva che viviamo nel privato e nel sociale.

"L'antropologia poi, proprio perché ha questa vocazione universalista, in quanto sicuramente figlia dell'Illuminismo e forse anche di un più lontano Umanesimo, deve cercare di estendere questa sua capacità critica al di fuori dell'accademia e cercare di pronunciarsi tutte le volte che sia possibile o che le sia in qualche modo consentito, perché poi alla fine bisogna essere anche in grado di saper prendere la parola. Deve denunciare, ovunque trovi nel mondo, le ingiustizie e le sperequazioni, laddove colga

¹ Tratto da Marco De Marinis, *Leo de Berardinis artista-teorico*: "Dagli appunti raccolti dagli attori durante le prove di *King Lear n. 1*, alla data 27 ottobre 1996 (in *King Lear*. Sul *King Lear n. 1* con un'appendice di scritti di Leo de Berardinis, Bologna, Edizioni Spazio della Memoria, 1997, in *Annali Online dell'Università di Ferrara – lettere*, Vol. 2 (2008) 292/294, s.i.p.). L'appunto da cui cito è di Valentina Capone". Molti preziosi scritti di Leo De Berardinis sono contenuti in «Culture Teatrali», n. 1, 1999 e in *Scritti d'intervento*, in «Culture Teatrali», n. 2/3, 2000. Il termine *uomo totale* è qui usato nella sua accezione positiva, come modello olistico di rinata vitalità naturale e istintiva, inoltre sviluppato attraverso la cultura, nel considerare la cernita dell'ideologica che porta al benessere (Cfr. Degler e Ziolkowski 2005). La problematizzazione del termine *uomo totale*, invece, nel XX secolo, rielaborando teorie precedenti (presocratici, Bruno, Nietzsche, fino a Durkheim, Mauss, ecc.), ha attraversato svariate correnti sociologiche e filosofiche, e ha posto in essere diversi punti di prospettiva, tra il recupero dell'animalità organica dell'essere e la condizione, presunta superiore, delle élites culturali e sociali.

² Il presente articolo prende spunto da uno studio di gruppo, diretto da Marco De Marinis, che ha portato alla redazione di un numero monografico di «Culture Teatrali». AA.VV., *Seminario sull'attore*, «Culture Teatrali», n° 13, autunno 2005.

³ Romaniello 2011: 2.



disparità e diseguaglianze che in qualche modo avviliscono in maniera palese la dignità umana".⁴

Pertanto, il presente testo non è - in senso stretto - uno scritto teorico sul teatro, ma vuole invece essere un'apertura volta a connettere gli studi teatrali con la quotidianità sociale⁵ e personale: una traiettoria che si dipana tra arte e vita.

I - Verso l'identificazione del nuovo attore post-novecentesco: l'uomo comune

Chi è il *nuovo attore post-novecentesco*?

Nel cercare una risposta, inizio con una provocazione che vuole essere anche una speranza, principio fuori moda in questi tempi di ripensamento del teatro. Il nuovo attore è *l'uomo comune*, l'essere umano sano che ama la vita, la celebra, la sostiene, perché imposta un'esistenza responsabile e positiva. Ciò significa pensare a un'esistenza libera dai pregiudizi, evoluta attraverso gli insegnamenti filosofici e tecnici dei padri del teatro occidentale del Novecento, in un viversi che considera e suggella la sapienza della salute organica, ma non elude la possibile esaltazione personale, propria della specie umana, proveniente dalla sfera mentale e onirica. Un essere che guarda, spera e vibra nel presente-futuro gioioso prospiciente al benessere. Soprattutto, *l'attore/uomo comune* è colui che ha compreso e incarna una verità evidente: la vita è, in sé, il movimento subatomico della materia; è, inoltre, il movimento stesso del corpo.

Il movimento della vita, che troviamo in ogni forma di esistenza - dalle microfibre delle piante alla rotazione dei pianeti (Tomatis 1995) - quando diventa cosciente e viene investito da una poetica nell'essere umano, si fa arte (Laban 1950); arte della recitazione e arte coreografica nello specifico caso che mi accingo a discutere.

Muoversi, agire, creare. Muoversi internamente, a livello cellulare e attraverso la psiche; muoversi esternamente, con muscoli, attenzioni concentrate e organi di senso, muovere le emozioni. E agire la cultura.

Vorrei così indicare, con ingenua maliziosità, il *movimento* a fondamento della riscoperta di noi stessi (Feldenkrais 1991), oltre che rinnovato futuro per l'arte dello spettacolo.

⁴ Ivi.

⁵ Cfr. Gobbi e Zanetti 2011.



Proporrò, infatti, in chiusura di questo breve scritto, l'individuazione di una seconda ipotesi, oltre a quella del *nuovo attore come uomo di tutti i giorni*: si tratta di formulare una via nuova per il rinnovamento del teatro di parola attraverso l'integrazione, letterale e carnale, sulla scena, degli aspetti coreografici del movimento corporeo, in un nuovo teatro-danza. Si tratta di delineare il profilo di una poetica che compenetri la coreutica a servizio o in simbiosi con la vocalità comunicante, la prosodia: un rinnovamento in parte già in atto.

Procediamo con ordine e cerchiamo di dare un fondamento alla provocazione posta in apertura di questo articolo.

II - Uomo comune versus attore.

Partiamo dal presupposto che il nuovo attore post-novecentesco sia l'*uomo comune*. È una visione, un azzardo⁶: "l'essere umano e l'essere attore", un gioco di parole che, come un gioco di specchi, di sguardi e di reciproche conoscenze e integrazioni, segna il futuro umano a venire, positivo, "catartizzato" ed efficiente (guerre permettendo). L'essere attore della vita e l'essere attore nel gioco artistico di "fingere la vita", o rifarla. Un gioco volto a mantenere l'integrità di coscienza e sostenere il delicato equilibrio psicofisico della nostra natura⁷ in un'epoca in cui le conoscenze, gli strumenti, i canali di comunicazione, le acquisizioni culturali e scientifiche sono oramai a disposizione di tutti, o almeno di quell'umanità d'occidente, spesso pigra, cui appartiene la cosiddetta "gente di cultura" che indaga, "capisce", e può permettersi di star bene⁸. Basta decidere.

Se proviamo ad esaminare la nostra vita con spietata lucidità, riusciamo a comprendere che, il più delle volte, se viviamo dei problemi, se sentiamo dei malumori, se patiamo indisposizioni o subiamo dei malanni, la responsabilità è nostra e delle nostre scelte di vita: le cause sono da rintracciarsi nella nostra disattenzione, o nella nostra inesperienza, o ancora nell'instabilità del nostro sistema cuore/cervello, corruttibile. Più passano gli anni di vita, più diventiamo delicati, accumuliamo stress, contratture, restrizioni, incapacità di

⁶ In tale azzardo, per avere un campo teatrale di riferimento, possiamo concepire un nesso con le intuizioni visionarie proprie di Antonine Artaud e il suo *Teatro della Crudeltà*. Cfr. Artaud 1974.

⁷ Cfr. Ruggeri 2002 e Lowen 1994.

⁸ L'idea richiama gli studi di Frederick Matthias Alexander, il suo concetto chiave: se impariamo la teoria del funzionamento di qualcosa, nel corpo, avremo la disponibilità cerebrale, fisica e sensoriale necessarie per convertire repentinamente le acquisizioni teoriche in funzionamento reale, in agire organico. Cfr. Alexander 1923.



mantenere fluida e in vita la mente, il corpo e i liquidi del corpo. Abbassiamo il vigore delle difese immunitarie, diventiamo ricettacoli di malattie, veniamo puntellati da traumi ricorrenti, aiutati in questo dalla naturale degenerazione organica dei tessuti, la quale dovrebbe invece essere un leggero ed armonico scorrere verso la *fine*, e non una guerra sul campo dell'invecchiamento.

Insomma, i motivi del nostro *vivere male* sono invischiati nella nostra inconsapevolezza, nelle nostre nefande abitudini e nei nostri smodati desideri - illegittimi talvolta - in un mondo contemporaneo strabordante, meschino e spesso violento, un mondo sociale in cui è facile perdere la retta via: conseguenza, appunto, delle spropositate ambizioni della razza umana. L'era del consumismo e della società che ha eletto la *comodità* e la *facilità* come modelli della consuetudine continuano a stimolarci al "di più", in cerca di una vibrazione superiore: con la velocizzazione degli scambi commerciali, epistolari e relazionali, reali o virtuali; con la miserabile incontrollata riproposizione di banali e conturbanti stimoli mentali o alimentari da fagocitare; con il proporre la dipendenza da una pulsione ancestrale dell'essere umano, proprio seguendo quel "volere umano" di ora e di sempre, spesso tema delle tragedie antiche, che al giorno d'oggi è emancipato, impazzito, consumato futilmente o analizzato in ambiti di psicologia. Una tendenza istintiva che tanto tempo fa, nel modello culturale dei tempi antichi, veniva punita dagli dei e che poi, con l'avvento delle religioni monoteistiche, viene punita da Dio. Il tutto protratto fino a trovare compiaciuta questa pulsione al "di più", una volta coinvolta l'umanità nella deflagrazione valoriale e comportamentale di oggi. Una pulsione appagata superficialmente o sprofondata nella voragine della dipendenza e delle sue innumerevoli sfumature: *physical addiction*, tossicomania dell'anima, ipocondria cerebrale, psicosi multiple, nevrosi temporanee, ignavia. È in tale contesto che il paradigma artistico, in particolare nella figura dell'attore performer, potrebbe facilitare un rinnovamento profondo: dovremmo imparare a sfruttare l'arte *nella vita*.

Parlo dell'attore performer in generale, ma in particolare degli strumenti tecnici e poetici di quell'*artista performer sacralizzato* che vorrebbe essere sacerdote della vita, da Grotowski a Manfredini per fare degli esempi (Maravić 2009, Manghi 2003). Basterebbe scegliere: capire, accettare, selezionare e vivere il benessere contemporaneo, a disposizione di tutti. Aiutando i meno abbienti, per completare l'opera. Ovvero, insegnando, proponendo,



instillando l'arte dell'espressione, della salute e del benessere, da bilanciare con i necessari sfoghi dell'aggressività naturale, nelle classi di allievi e nelle produzioni di spettacolo: attraverso il dispiegamento della finzione artistica o al contrario, grazie all'ausilio del lavoro teatrale sull'autenticità dell'essere.

Quindi, tramite l'arte dell'attore e grazie all'implemento dell'attività artistica, il tessuto sociale potrebbe rinnovarsi, impostando uno scambio ininterrotto tra teatro e vita, e viceversa: l'attore dell'*arte viva* del teatro può permettersi di stare meglio nella vita privata e sociale, grazie alle sue conoscenze professionali; l'essere umano può così riuscire a rinnovare in positivo la propria esistenza, attraverso l'interessamento agli studi teatrali e grazie a una pratica costante del training psicofisico dell'attore.

Per ottimizzare tale pratica non è indispensabile essere ricchi: basterebbe un po' d'intelligenza, *acquisibilissima*, ed un po' di responsabilità verso sé stessi⁹. Ma per quanto la ricchezza non sia indispensabile, tutto ciò diventa molto più difficile quando si è poveri: "la sfortuna non esiste, è un concetto che è stato inventato dai deboli... e dai poveri", dice Toni Servillo nel film "Le conseguenze dell'amore".

III – Razionalizzazione. Breve osservazione del reale

In questo quadro, l'*essere-umano-attore*, responsabile e sapiente, è il modello umano per un futuro migliore, per integrare la cultura nella nostra vita (Taviani 1994), per il benessere voluto e cercato da tutti: l'attore come fondatore, realizzatore, politico e celebratore del bene personale e collettivo, modello per una polis libera e sana¹⁰. Questo come continuazione, emancipazione e progresso delle teorie e dell'agire dei maestri del Novecento Teatrale, da Stanislavskij a Leo De Berardinis¹¹, senza dimenticare l'evidente ricongiunzione, oggi giorno da molti occidentali già impostata nella pratica, con la filosofia e l'arte dell'Oriente¹². Utopia? Guardiamo cosa accade attualmente nelle scuole pubbliche e private, fin dalle elementari: il teatro è ovunque, anche se, purtroppo, le cose stanno nuovamente cambiando dati i tagli

⁹ Un agile e funzionale volume per l'emancipazione del corpo in relazione alla mente è il volume di Kurtz e Prester, *Il corpo rivela*, 1976.

¹⁰ Un pioniere in tal senso, nella sua pratica concreta che legava gestualità ed emozioni, è Francois Alexandre Nicolas Chéri Delsarte, insegnante di canto, recitazione e oratoria, secondo la sua intima speranza di rinnovare l'insegnamento delle arti sceniche nel XIX secolo. Cfr. Randi 1993.

¹¹ Cfr. Stanislawski 1991; Ruffini 2009; Meldolesi 2010.

¹² Per una attenta analisi di molti generi teatrali orientali cfr. Azzaroni 1998, 2000, 2003, 2006; Azzaroni e Casari 2011.



finanziari alla cultura imposti dalla crisi economica. Eppure, in questi ultimi anni, forse non è esistita scuola che non abbia avuto il suo corso di teatro, cosa impensabile fino a vent'anni fa. Certo non possiamo non considerare che, a volte, in ambito scolastico, ci si lascia condurre da stili e proposte teatrali poco funzionali; tuttavia il desiderio di teatro, in genere, la visione superficiale del suo essere esistenza nel sogno, sembra indiscutibilmente sussistere. Inoltre, se analizziamo dal basso l'humus sociale, il bisogno intimo di re-citare, di ri-vivere e più in generale di esprimersi con il corpo, sembra serpeggiare o svolazzare nella maggior parte degli spiriti persi, de-spiritualizzati e confusi degli esseri umani contemporanei, ma anche, a volte, nel muoversi delle istituzioni extrascolastiche e nei programmi ufficiali e ufficiosi di adulti e ragazzi¹³. "Vogliamo vivere!" sembra voler gridare l'umanità, ma non lo fa, spaventata, ignorante, pigra o appagata che sia; meglio stare in poltrona il più delle volte, al riparo dal mondo informe e cattivo. O, al contrario, sfogarsi nella *violenza da stadio*, nelle manifestazioni legate alla vita politica della Nazione. Insomma, quel *qualcosa* che si muove dentro è innegabile, almeno per molti.

Sarà questo il risultato del *mondo-cinema* che ha travolto il Novecento? In un tempo di trapasso lungo un secolo in cui il movimento, visto in uno schermo gigante, è paradossalmente risultato più autentico che nell'arte del teatro, la ricezione cinematografica ha mobilitato la mente e lo spirito dell'umanità, si è insediata nella psicologia comune: vuoi per le tematiche, vastissime ma in genere alla stregua del potere politico vigente, vuoi per il modello stesso di condizionamento ricettivo che è stato veicolato. Al cinema, infatti, la vita che viene fruita risulta infine più intima, non solo perché si è più soli durante la ricezione, ma anche perché il coinvolgimento psico-audio-visivo è specificabile in dettagli video di

¹³ Un'analisi utile di un contesto particolare, di un osservatorio privilegiato in Italia come è il *Premio Scenario*, nei vent'anni che arrivano fino al 2005, si trova in Bortoletti 2005: 42 - 50. Francesca Bortoletti, accostandosi in questo caso alle definizioni di De Marinis "identità frantumata" e "identità esplosa" dell'attore, parla di "identità moltiplicata, aperta e potenziata" e, sempre riguardo alle giovani compagnie del *Premio Scenario*, specifica: «Proseguendo il discorso sui 'generi' oltre alle categorie prevalenti del teatro d'attore e del teatro di testo, si registra inoltre una distribuzione intorno all'11% del teatro civile e del teatro di narrazione, e subito a seguire del teatro-immagine (10%), del teatro-danza (8%), e del teatro-disagio (6%). Nettamente inferiore è poi la percentuale (appena del 2%) del teatro ragazzi, del teatro di figura e del *nouveau cirque*, quindi della danza (1%). C'è infine un 8% di progetti che ha indicato anche altre categorie di genere, in cui ricorrono maggiormente quelle generiche del "teatro di ricerca" e del "teatro-musica", ma anche della "performance sperimentale" e della "video-istallazione", del "teatro coreografico", del "cine-teatro", "teatro comico", "teatro-popolare" ecc. Ad ogni modo, tutti, davvero tutti i gruppi, hanno utilizzato più di una categoria di "genere" per definire il rispettivo progetto», ivi, p. 49.



potenza organolettica e di vicinanza del volto. Inoltre, la ricezione della scena unica centrale, con l'orchestrazione di una catena di emozioni strutturata e definita, non è compromessa dalla necessità della ripetizione in presenza, come in genere accade a teatro. In seguito, l'avvento della televisione ha rappresentato un altro cambiamento epocale, con l'accentuazione del fenomeno avvenuto con il cinema attraverso il depotenziamento della sfera emotiva, dato il ridotto schermo rettangolare.

Infine, l'avvento dell'era internet e delle nuove tecnologie digitali: uno sconvolgimento socio-esistenziale ancora da metabolizzare, che comunque nutre innegabilmente la virtualizzazione del vivere ed ha inferto, a mio parere, un nuovo colpo all'organicità semovente degli umani, nutrendone la sedentarietà.

Tutto questo mentre il teatro e il suo attore si cercavano, si scoprivano, entravano in crisi, si scarmigliavano e si trasmutavano in svariati modi.

Sembra che, col passare di un secolo, sia successo questo: si guardava il cinema, o il video, e nel frattempo - istintivamente, inconsapevolmente o meno - si bramava il teatro. Si sognava e si sogna ancora l'atto vero e vissuto al presente, nel corpo, ora che un "attore" sembra voler vivere in molti di noi: un attore come effigie di carne del *movimento significante*, ovvero sia del gesto teatrale che realizza un significato. Attore come modello del *corpo-mente* e del rinnovamento ontologico nell'epoca della *cultura della visibilità*. Una cultura che ha scalzato brutalmente, nell'immaginario collettivo, i sogni di una volta: il ritorno all'infanzia, le favole, la poesia, la *pittura di un sogno*. In quei tempi lontani dentro di noi viveva un bambino innocente e pieno di energia, pieno di desiderio di vivere, educato da un sentire più semplice e genuino, nel vivere una sensibilità che nel tempo di mezzo secolo è cresciuta spasmodicamente e adesso, forse incoscientemente, diventa pulsione di perdizione o desiderio di guardare o di *fare arte* in uno schermo¹⁴, in qualche modo. Per vivere di più. Per questo, il teatro, o meglio, la recitazione, il ri-vivere, il rimpossessarsi delle proprie emozioni e del proprio corpo, con l'adattarsi di metodologie interpretative e di poetiche contemporanee, potrebbero essere uno dei possibili orizzonti di svolta del bene futuro.

¹⁴ Dalla *mimesi* aristotelica ai neuroni specchio dell'équipe di Giacomo Rizzolatti la teoria è confermata: fare, imitare, guardare, vivere il movimento dentro di noi, sono una rete di interconnessioni d'esistenza complementari o, nel cervello, convertibili.



Perché ciò è benefico, catartico, se è vero che l'etica comune si vuole muovere verso il bene e verso la pace di tutti¹⁵, e anche perché, sembra, qualcosa di immaginifico o di profondamente in fibrillazione scorre "sotto banco", anzi proprio tra i banchi di scuola. Una forza incontrollata, grezza, adolescenziale, che spesso diviene perdizione o infine si plasma, si acquieta, nel linguaggio volgare o nel vivere le dipendenze menzionate. Una specie di instabilità sofferta che investe il popolo dei ragazzi e degli adulti, fino a creare una società di persone avvilita o frustrata, le quali, desiderando l'azione, l'atto vivo, si muovono meno. Però muovono la mente, vogliono e si fermano: pertanto, spesso, non trovano altro che guardare quei programmi televisivi stupidi o di valore, interessanti o meno, che mostrano le aspirazioni artistico-spettacolari: *Saranno famosi*, *Ballando*, *Match di improvvisazione teatrale*, *Amici*, *X-Factor*, ecc. Non parlo di teatro in questo caso, ma di recitazione in senso generale e di "spettacolarizzazione".

Qualcosa di profondamente necessario si sta muovendo sotto la patina caleidoscopica della giovane e meno giovane società occidentale, qualcosa si muove: è la vita stessa dell'essere, probabilmente, che vuole "rifarsi", spinge e trova spazio nell'arte dell'attore, del danzatore, o in chi li guarda, in chi ne parla¹⁶. L'esigenza c'è, la spinta propulsiva passionale ed esistenziale anche. Certo, tutto è confuso, tutto è mischiato alla riduttiva e spesso inane, per non dire nociva, cultura di massa. Tutto si sforma, o si perde. Ma qualcosa intanto esiste, resiste, spira.

IV - Congiunzioni: antropologia contemporanea e studi teatrali

Faccio qui convogliare, in un'unica visione antropologica critica e aperta a nuove argomentazioni, l'essere umano contemporaneo e l'attore post-novecentesco, i quali, idealmente integrati, cavalcano insieme pedagogia e arte, tra professionismo e non-professionismo, insieme per un futuro migliore.

Le strade sono la reciproca conoscenza e la conciliazione tra arte e vita; il rischio, enorme, è di confondere poi l'arte con la vita. A tale riguardo Leo De Berardinis ci suggerisce di non

¹⁵ But maybe it is this the real "question", "To be or not to be?" – *Amleto*, William Shakespeare.

¹⁶ Un esempio di pregio, riferito alla vibrazione del corpo in connessione con la sfera culturale ed estetica, è stata la vita e l'opera del gesuita e antropologo francese Marcel Jousse, fondatore di una disciplina del gesto e del ritmo asserviti all'elevazione della conoscenza, della memoria e dell'espressione umana. Cfr. Colimberti 2005.



confondere “il diritto di esprimersi con il dovere di sapersi esprimere”. E nello stesso saggio da cui la potente frase appena citata è tratta, il maestro prosegue:

"Bisogna essere democratici nella vita ed aristocratici nell'arte, come diceva Arturo Toscanini. Il diritto all'espressione è un diritto sacro e democratico che può essere esercitato in diversi modi nella vita senza bisogno di salire su di un palcoscenico. Se proprio si sente l'esigenza di esprimersi artisticamente e, in senso specifico, teatralmente, basterebbe togliersi di dosso la vanità ed il personalismo per essere in consonanza con l'artista: ci si può esprimere anche ascoltando. Chiunque può fare teatro, ma in scena bisogna che ci vada chi ha vocazione ed abilità, perché ci si deve rapportare con la forza di una collettività intera" (De Berardinis 1995).

Queste parole sembrano “fuori dal tempo”, pur risalendo appena al 1995. Oggi il “mondo dell'attore” è in ridefinizione e nell'arte, purtroppo, pare prevalere “il diritto di esprimersi” più che “il dovere di sapersi esprimere”. In effetti, il pericolo più grande riguarda “la progressiva caduta della distinzione netta esistente in passato fra professionismo e non-professionismo” (De Marinis 2005: 8): in questo senso, il proliferare incontrollato del dilettantismo teatrale, seppur benefico per l'umanità (l'uso del corpo, dell'intelligenza e dello spirito, la catarsi, l'acculturazione generale, la comunicazione interpersonale, ecc.), risulta alla fine un *fare* dispersivo, dunque distruttivo, della vera arte del teatro. Un fenomeno che contribuisce a sviare l'integrità dell'ipotetica, quanto spesso invocata, formazione del “nuovo spettatore”: vivo, libero dai pregiudizi, responsabile, attento, anche spensierato o *infantile*, ma all'occorrenza intransigente.

Tuttavia, il fenomeno di dispersione appena indicato è al momento in continua e incontrollata evoluzione, svolgendosi tra la passione innata delle persone che vogliono recitare, “tradizionalmente” o cinematograficamente, la formazione aleatoria del nuovo spettatore, e i pensieri dei teorici d'avanguardia che vedono l'arte teatrale nella spersonalizzazione dell'attore, fino all'annullamento o de-soggettivazione della figura umana nello spettacolo dove si avverte, non troppo lontano, l'eco delle teorie sul teatro di Edward Gordon Craig¹⁷.

Dunque, in tale contesto, la mia provocazione è un “salto”, un gentile scacco ad una delle

¹⁷ Cfr. Gordon Craig 1971; Maymone Siniscalchi 1980.



più evidenti ed avanguardistiche tendenze del nuovissimo teatro italiano e d'oltralpe, dove l'attore è uno dei tanti *oggetti* della scena: tendenza in cui la teoresi dello spettacolo, con le dovute differenze relative ad ogni studioso, osserva e cerca di definire l'"attore-figura" o l'"attore-immagine". Quest'ultima è una disposizione reale, in effetti, perché diluita nella tempra di produzione delle nuove generazioni e dei gruppi teatrali più rinomati. In tal senso, Enrico Pitozzi, a sostegno di tale posizione, ha contribuito ad analizzare il passaggio tra il concetto di corpo dell'attore e la *corporeità* della contemporanea e futura, da lui ipotizzata, estetica digitale:

"[...] sulla scena contemporanea il performer non *rappresenta* più qualcosa o qualcuno, presenta invece sé stesso nella sua radicale alterità. Sono qui in gioco caratteri che riguardano una serie di passaggi che investono la soggettività, la costruzione della corporeità performativa e la sua esposizione" (Pitozzi 2005: 79).

Perché, continua Pitozzi:

"I sensi non si limitano solamente a registrare il reale, ma partecipano attivamente alla sua costruzione attraverso una serie d'indicazioni captate e rielaborate di volta in volta. La corporeità designa così il funzionamento materiale reticolare del nostro sistema sensoriale. In questa ottica ciò che si espone con lo spettacolo, non è più una pretesa realtà anatomica, sempre uguale a se stessa, ma una costellazione di potenzialità, di virtualità, mobili e multisensoriali" (Pitozzi 2005: 80).

E ora, con un altro salto della mente, pensiamo ad un distinto fenomeno della scena attuale, un fenomeno ancora presente, imprescindibile, nonostante l'intersecarsi delle nuove generazioni di artisti e di teorici: l'attore "parlante" della scena teatrale tradizionale. Una scena ancora in vita, pur nella commistione tra il teatro naturalista novecentesco e le sperimentazioni in veste nuova di detto teatro, con l'ausilio dei microfoni e della registrazione vocale (voci fuori campo), con l'utilizzo della musica, del video e di altre tecnologie, o di particolari espedienti stranianti di regia. In base a quanto detto finora sull'attore post-novecentesco, dovremmo vedere sotto una nuova luce anche il teatro classico "degli abbonati". In questo frangente, la mia ipotesi provocatoria assume le



sembianze di una specie di affronto allo statuto ideale, ma non sempre reale, di questo teatro: un teatro nel quale la salute degli attori e la qualità dei loro movimenti, l'uso del corpo e della voce, dovrebbero essere inequivocabili, secondo una scala di valori che pone tale specie teatrale come detentrica privilegiata di un mercato dominante. Ma la trasformazione - la trasmutazione, com'è stato detto - di tutti e di tutto è in corso, ed è una trasmutazione che suona come una speranza, dato il discredito in cui sta scivolando il teatro in Italia.

In tale contesto, un po' confuso e in divenire, tra gli estremi dell'attore comune ipotizzato e dell'attore del teatro classico di oggi, mi posso permettere di parlare, in generale, di un vero e proprio "attore che non c'è": quello virtuoso, il mattatore di matrice ottocentesca, l'attore che, solo, trascinava il suo pubblico. Nel pensare a tale definizione e guardando al teatro contemporaneo, possiamo chiederci: quando la parola "virtuoso", aggettivazione del sostantivo "virtù", ha svoltato l'angolo dello spregio diventando sinonimo negativo di attore egocentrico, o di attore presuntuoso? Non lo sappiamo, eppure l'espressione "virtuoso", per l'attore in questo caso e nella sua accezione più completa, nel parafrasare varie voci enciclopediche, significherebbe: esecutore tecnico impeccabile ma immerso nella sua sentita e vibratile sensibilità, volto al bene e pronto a "togliere", pronto a scarmigliare, raffinare, addolcire, alleggerire, sensibilizzare, o lasciarsi essere.

Ed eccolo, l'attore virtuoso propriamente detto, che dovrebbe aver capito una cosa determinante: nella nuova società, da solo, in maniera egotista, non può più avere molto successo. Forse persino lui, oggi, vorrebbe una vita più normale, perlomeno per non soffrire più di solitudine. Proprio nel momento in cui, nel valicare il nuovo millennio, egli si è perso, si perde o si confonde col nuovo trasmutante attore post-novecentesco. Il tutto attraverso il fondamentale passaggio novecentesco del teatro di regia, dei registi pedagoghi (Cruciani 1995), in un tempo storico in cui l'attore è stato assoggettato al volere del regista, il quale è diventato il vero centro trainante dello spettacolo (Meldolesi 2008). Una storiografia, quest'ultima, ben conclamata.

Anche la storia dell'attore di teatro segue, probabilmente in maniera non lineare, un



rinnovamento benefico e necessario: dall'*attore performer* all'*attore meticcio* passando per l'*attore narratore* e l'*attore sociale*, secondo le preziose indicazioni liberamente tassonomiche di De Marinis (De Marinis 2005: 7-28). In tale situazione, non possiamo affermare che l'attore accentratore e solista non esista più: gli esempi in questo senso potrebbero essere diversi. Ma possiamo proiettarci in una visione che concerne la realtà presente, e la moltiplicazione delle categorie d'attore, come un difficile adattamento del classico attore del teatro di parola alla realtà contemporanea di generale dispersione della categoria. Una realtà originata, nel bene e nel male, dal nuovo statuto della fruizione artistica moderna: competente, professionale, disinteressata o appassionata. È qui che cogliamo la criticità etica del teatro dell'attore come unico dominatore della scena: non perché egli debba fallire, smettere di esistere, ma perché pare necessaria una sua ridefinizione, nel porsi come esempio positivo o dichiaratamente negativo. Perché egli mostri al pubblico la via migliore d'esistenza, per sfogare i mali comuni o mostrarli per quello che sono - come dovrebbe essere normale per lo statuto dell'attore - nel mescolarsi concretamente con l'umanità.

È qui che si apre alla fantasia l'utopica speranza della futura esistenza dell'attore virtuoso moderno, così come da me proposto: l'uomo comune. In una visione in cui l'essere umano e l'attore s'immischiano, l'attore perde la sua unicità nominativa, il nome proprio, mentre l'essere umano acquista virtù psicofisica d'attore, fino a un fondersi indistinto. Nel mondo a venire, forse, mentre immagino che l'arte ancora una volta anticipi la realtà, ci sarà sempre meno spazio per il "nome" proprio, anche se ora questa dinamica è al suo apogeo, pronta o meno che sia per perdersi nello spazio del passato.

Perché non scommettere anche su questo, allora? Almeno come ideale. L'attore virtuoso ma in veste moderna, virtuoso ma diverso dal passato: l'*attore comune virtuoso* moderno. Non per forza solitario, ma allo stesso modo non per forza promiscuo, libero di essere.

Non sto più parlando di teatro, non solo, né di cinema, ma della vita che li comprende entrambi. Penso agli attori e a tutti gli esseri umani che consapevolmente possono diventare migliori, nella vita e in quell'inamovibile specchio della vita che da sempre è l'arte della recitazione, sia astringendo ad una forma perseguibile di efficienza psicofisica sia,



come accennato, riconsegnando alla parola “virtuoso” la sua propria e prima accezione di “essere disposto a fare il bene”, come precisa e benefica volontà morale che agisca nella direzione del bello e del giusto, del gusto.

È questa la risposta, oltre che la proposta e la spiegazione, alla domanda iniziale: una provocazione e una speranza. L’arte e l’arte dell’attore a servizio dell’umano, lontano dagli ambiti di spettacolo, non l’umano a servizio dell’arte. Come già intuiva Antonin Artaud nel primo Novecento e come, nel concreto della moltitudine di persone che ha trasformato realmente (non solo in teoria), è riuscito a fare Jerzy Grotowski nella seconda metà del Novecento.

Sia ben chiaro, non si tratta di rifare le bellissime teorie sull’organicità, sull’arte del movimento, sulla tecnica dell’attore, sull’emancipazione psicofisica o biomeccanica dell’umano cercate e praticate dai maestri del Novecento Teatrale; si tratta, invece, di usarle, adattandole al presente, conformandole in veste nuova e integrandole con le nuove conoscenze scientifiche. Si tratta di implementarne le procedure nel mondo civile e nella scuola pubblica, integrare tali conoscenze teorico-pratiche trasversalmente nei molti settori disciplinari dell’Università, per la formazione dei docenti e dei discenti o, in tutt’altro campo, per la formazione continua nelle aziende. Dunque innestare le tecniche migliori dell’attore nel sostrato privato del vivere comunitario, per nutrire un mondo sociale e renderlo migliore. Le parole chiave sono: arte e poesia, movimento e salute, espressione del potenziale e benessere, recitazione. L’arte dello spettacolo le contempla tutte.

Utilizzare gli strumenti dell’arte dell’attore, un’arte che oggi ha raggiunto un livello scientifico, per *rinvigorire di grazia* e nel profondo la società.

Certo, in questa visione va esclusa la boria, la vuota ambizione, l’alterigia dei presunti vanagloriosi “grandi attori” che aspirano esclusivamente al successo personale, i quali rischiano, in un prossimo domani, di confrontarsi con lo sfacelo di un certo tipo di mercato teatrale a cui già oggi stiamo assistendo. E vanno esclusi, non considerati, ridicolizzati o trascesi, gli inutili pettegolezzi, snob o studenteschi dei circoli chiusi degli “ambientati” del teatro di ricerca, o classico che sia. Dunque va attuata un’umile, sana, vera ed efficiente cooperazione intergenerazionale e interdisciplinare, perché l’importanza del teatro, come del resto è avvenuto in altre epoche, è in pericolo di ulteriore deflessione.



Per di più, su un altro versante e senza in alcun modo voler sminuire l'importanza delle specializzazioni di settore, specializzazioni imprescindibili, va sradicata l'incapacità di guardarsi intorno e di cooperare con il "vicino di studio": psicologia, medicina, scienze motorie, scienze della formazione, della comunicazione, tecnologia, ecc. I bandi europei o ministeriali sono pieni di parole che promuovono l'integrazione dei saperi¹⁸.

In questo senso, senza voler sminuire in alcun modo le altre fondamentali discipline, quella artistico-performativa, teorica e pratica, ha una marcia in più: può essere strumento di reale arricchimento biologico e intellettuale per tutti.

V - Le diversificazioni dell'attore, i suoi teatri, le istanze che pone

Nel frattempo la storia del teatro si confonde, si complica, si smembra, si nasconde; il lavoro dello storico diventa sempre più arduo e accattivante: si raffina attraverso inevitabili competenze e visioni scientifiche, tecniche e filosofiche al fine di scegliere bene la storia, nel senso antimeccanicista che ci ha insegnato Walter Benjamin¹⁹.

L'auspicio è che la storia dello spettacolo possa continuare ad esistere differenziando virtù, tematiche, filosofie, intenti e produzioni spettacolari, sempre che queste ultime funzionino efficacemente, o perlomeno che siano piacevolmente fruibili, o alla peggio che siano protette all'interno di particolari liberi mercati come quelli delle scuole. Il tutto secondo una catena umana che cerca la qualità sensibile e tecnica, in cui vanno iscritti tanti attori come Vittorio Gassman, Dario Fo, Carmelo Bene, Roberto Benigni, Carlo Cecchi, Franca Nuti, Virgilio Gazzolo e tanti, tanti altri, ai quali si potrebbero aggiungere personalità più giovani, che incentrano il loro lavoro di attori sull'artigianato della parola e del corpo: da Marco Baliani ad Alessandro Bergonzoni, da Maria Luisa Abate a Marco Sgroso, da Sandro Lombardi a Ermanna Montanari, fino ad arrivare a Fabrizio Gifuni, Matteo Belli, Filippo Timi, Ascanio Celestini o Marco Foschi. Quest'ultimo, guarda caso quasi mai da solo in scena, è spesso membro integrato di un gruppo di attori, nell'intensa poetica logocentrica proposta

¹⁸ La realtà (le persone in sé), invece, è ben lungi dal permettere l'integrazione: invidie, giochi di potere, antipatie, inavvedutezze, bilanci di struttura da far quadrare, competizione economica tra settori disciplinari. Questa è la realtà di ora, con la speranza che i tempi siano maturi per cambiare. Cooperare per fare e avere di più, per attirare attenzioni e risorse umane e finanziarie in Italia.

¹⁹ Cfr. Benjamin 1997.



dalle regie di Antonio Latella a cavallo del passaggio di millennio. E ancora, a questi artisti-individui se ne potrebbero aggiungere altri, forse meno conosciuti o completamente *sconosciuti*, dove prende forza la speranza per l'insediarsi di un "nuovo modo" di essere attori. Un essere attori che, allo stesso tempo, mantenga tutte le diversità della trasmutazione in corso e, soprattutto, non escluda la parte più "diversa" e poetica del virtuosismo che qui proponiamo: ovvero quello che permea e appartiene di diritto a ciò che è stato chiamato "il teatro delle diversità". Teatro dell'ignoto, dell'inusuale, teatro malato, pazzo, teatro disabile, (Valenti 2003: 40 – 47) e che De Marinis ha definito teatro dell'alterità (De Marinis 2011). Qui, anche, si nascondono alcuni dei più nobili esempi di attore virtuoso. È per me un attore virtuoso, oltre che regista di genio, Danio Manfredini, con il suo lavoro centellinato ed estenuante alla ricerca di un *barlume enorme* di poesia, tra l'altro in mezzo allo scandalo folle e alterato (appunto) di chi sta ai margini, o meglio, sensibilmente al di fuori della società conformista. Ed è un esempio di performer virtuoso, secondo le sue possibilità, il grande Bobò della compagnia di Pippo Delbono: è emozionante vederlo, prima degli spettacoli, mentre svolge, solitario e concentrato, il suo personale training di attore, virtuoso appunto.

E quanti altri? Pensiamo ai danzatori non vedenti della Compagnia Damasco Corner, che si pongono alla ricerca dello spazio dentro e fuori di loro: "Grazie all'apprezzamento del gesto poetico – agito, osservato, descritto e partecipato – un'esperienza densa, di notevole portata etica e d'alto valore artistico" (Germanà 2012: 126).

Insomma, indico il nuovo attore post-novecentesco, o il performer in genere, investendolo di una carica di virtù, senza volerlo individuare, ma riprendendo, credendo e sperando in un antico e sempre magnifico proverbio: "il lavoro nobilita l'uomo" e, di conseguenza, l'attore. Ma che sia un lavoro di qualità, di connessione all'organico da una parte e, dall'altra parte, alla sfera intellettuale, per facilitare la gestione di quella emotiva oltre alle contingenze d'azione. Il tutto immergendo le nostre teorie riguardo il presente e il futuro del teatro in quella metamorfosi continua ed esistenziale che è la vita: il *teatro degli esseri*, verrebbe da ripetere con Fabio Acca (Acca 2005: 32-35), seguendo una preziosa intuizione e definizione di Gerardo Guccini (Guccini 2001: 24).

Proviamo a riflettere più a fondo in questa direzione. Tutto cambia: le poetiche, le ideologie,



le mode, i modi di vivere civili. Cambiano le generazioni di attori e cambia il pubblico, cambiano le persone del mondo, gli attori, i registi e gli spettatori.

In questo senso, come ho già ampiamente suggerito e in vista di capire eziologicamente il presente e i suoi possibili sviluppi, una riflessione ben condotta sulla contemporanea arte del teatro (e sull'arte in genere) non può che correlarsi simbioticamente al mondo sociale e privato in cui l'arte vive: mondo di persone, di società, di comunità, di innovazioni tecnologiche e scientifiche, di questioni etiche e di nuovi modi ideologico-razziali (Giacché 1999). Dovremmo dunque scoprire e spiegare il nostro nuovo e miscelaneo mondo prima di indagare le radici e i possibili sviluppi dell'attore post-novecentesco.

Chiaramente si tratta di un compito impossibile: mi limito, infatti, a un discorso generale sull'attore, che inviti ad aprire la nostra visione teatrale sul mondo occidentale di tutti i giorni, uno sguardo sulla quotidianità che vuole essere al contempo uno stimolo e una speranza.

Il teatro stesso, d'altronde, ha già vissuto tale spaesamento, per non dire il contrario, "accasamento" nella vita di tutti i giorni: "il teatro esce dal teatro" è stato detto, e affolla le strade, si nasconde nei luoghi del privato o si evidenzia negli spazi pubblici (happenings, events, teatro di strada, ecc.). Una storia che comincia in America a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta del Novecento, con le "letture di inquietudine" della generazione "beat", prima a San Francisco con i "beatniks", con Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Mort Sahl, e a seguire con il primo happening a New York nel 1959 del pittore Allan Kaprow; a cavallo dei decenni cinquanta/sessanta il fenomeno prendeva slancio, confondeva, sommuoveva, fino a traversare l'oceano e arrivare in Europa (dove già agivano le sperimentazioni di Grotowski, Kantor, Bene, Quartucci) negli anni sessanta, con l'esistenzialismo dei caffè parigini e tutte le altre sperimentazioni della "scena", intese come arte spettacolare in generale (De Marinis 1987).

Ma ancora prima, ci dice la storia, tra diciannovesimo e ventesimo secolo, il mutamento iniziava in una forma ideologica e teorico-pratica legata al "fare teatro" e non allo "spazio dove si fa teatro". Anche allora il vortice spiritual-culturale, esploso poi nel Novecento Teatrale, ha stravolto i parametri artistici del teatro, che si è provato a realizzare o si è trovato inconsapevolmente altrove: nell'arte figurativa, nelle correnti letterarie, nelle altre arti performative.



Fino a quando il Living Theatre, dal 1948 - anno della sua fondazione - ha cominciato a insegnare la musica del vivere *il teatro oltre il teatro*, portando il teatro nelle case private, in spazi naturali, stazioni ferroviarie, e poi fabbriche, ospedali, metropolitane, supermercati: ovunque ci sia l'umano ci può essere il teatro.

Pensiamo ancora ai padri fondatori della regia, della pedagogia e della produzione teatrale, all'estro che ci hanno lasciato in eredità: l'interdisciplinarietà, la socializzazione teatro/vita o l'extraquotidianità come rivolta contro le regole canoniche, l'attenzione alla nuova filosofia dell'uomo libero post-romantico, riprendendo Schopenhauer, Nietzsche e poi la fenomenologia di Husserl o, ancora, Bergam, James, ecc.

Per l'attore, nel Novecento, come indica Adele Cacciagrano, avviene la prima completa liberazione dalla dipendenza al testo del poeta/drammaturgo. Questo porta l'attore a rimpossessarsi della qualità creativa, attraverso la ricongiunzione del corpo con la mente, nel proprio "sé".

"E non basta far riferimento a Stanislavskij, ad Artaud o a Grotowski: l'*éidos* dell'attore liberato si è staccato dalla bocca di chi ne ha partorito l'avvento per continuare a fecondare la pratica e l'immaginario del teatro del nuovo millennio e rifrangersi nei rivoli delle sue mille possibilità d'essere" (Cacciagrano 2005: 55).

Il mondo è cambiato, lo sappiamo, e nel nuovo secolo ancora sta cambiando, moltissimo. Con l'iniziare del nuovo millennio sembra non potersi più distinguere quale siano i fatti che rinviano saldamente a quella che chiamiamo "realtà", oberata dal dilagare dell'informazione via web: esagerata, vera e falsa, da capire. Il mondo deflagra, si sminuzza, si perde, "non vede", e il mondo del teatro di conseguenza.

Non resta che interrogarci, fare domande, tante, ancora una volta: chi è oggi l'attore? Dove andremo a cercarlo fra qualche anno (o decennio che sia)? Quali sono e saranno i parametri tecnici, stilistici e umani in cui si potrà muovere la storiografia dello spettacolo? Quale ruolo rivestirà l'attore? Potremo ancora "cercarlo"²⁰? E in quale delle branche pedagogico-artistiche individuarlo? Ascoltare le nuove tendenze anti-logocentriche? Aspettare che il teatro tradizionale riacquisti slancio, nel confrontarsi con la

²⁰ Il riferimento è al titolo del libro di M. De Marinis, *In Cerca dell'Attore. Bilancio del Novecento teatrale*, 2000.



contemporaneità, adattandosi o rafforzandosi per mezzo di una nuova - futura e auspicata - drammaturgia, di cui si sente tanto l'esigenza? O forse rispolverare, rinnovare e implementare le teorie formatesi a partire dal primo Novecento con i padri della pedagogia d'attore? Ma non hanno già provato le scuole di teatro a far questo? Con scarso successo spesso, almeno in Italia. Davvero siamo "in troppi" e non sappiamo più ascoltarci? Cosa fare? Dove guardare? Con chi parlare?

Un po' non lo sappiamo, un po' abbiamo paura, o pudore, o non consideriamo la possibilità di integrare due mondi distanti come quello di teorici e storici e quello degli artisti, almeno in Italia. Chi si prenderebbe la responsabilità scientifica ed economica di ripensare questa integrazione? Nel concreto della produzione artistica, nel crescere insieme una rinnovata e teoricamente fondata arte dello spettacolo. Sulla scorta di un modello storico di plurime personalità professionali come è quello di Eugenio Barba, teorico e regista dell'Odin Teatret, ad esempio, ma anche di Romeo Castellucci della Societas Raffaello Sanzio, e molti altri. Eppure sono tutti esempi "in prima persona", artisti e teorici. Esistono però anche i puri teorici del teatro, preparati e attenti. Non molti artisti ne hanno sfruttato appieno le potenzialità, non molti lo stanno facendo sul campo²¹. Ma allo stesso tempo il cavillo eccitante della storiografia e delle teoresi teatrali stimolano entrambe le parti, i teorici e gli artisti, in un mondo dell'arte dove ogni ipotesi sembra sfuggire al dettaglio, dove ogni constatazione sembra smembrarsi nel mare magnum della contemporaneità: tradizione, sperimentazione, "pubblico degli abbonati", nuovo pubblico, pubblico che non c'è, drammaturgia storicizzata²² e nuovi modi registici, dispersione poetica, "testi spettacolari" e attuanti non pronti, teorie di teatro sopraffine e pratica distratta, preparatissimi attori dilettanti e disastri finanziari. E, ricordiamo, tra tutto questo ménage persistono le contaminazioni con gli altri generi artistici: la musica in prima battuta, la danza, il circo, la

²¹ In tal senso, come apertura disciplinare, si sono mosse le esperienze di quattro studiose di teatro, Lucia Amara, Adele Cacciagrano, Piersandra Di Matteo e Tihana Maravić a *Vie Scena Contemporanea Festival* di Modena del 2011, nel progetto *Overground*, concernente una mostra del fotografo Luca Del Pia. La mostra fotografica ha ospitato quattro azioni teorico/performative: Eleonora Sedioli-Masque/Piersandra Di Matteo, Francesca Proia/Adele Cacciagrano, MK/Tihana Maravić e Cristina Rizzo/Lucia Amara. Il progetto, che ha coinvolto gli artisti Barokthegreat, Helen Cerina, Silvia Costa, MK, Orthographe, Annika Pannitto, Pathosformel, Francesca Proia, Cristina Rizzo, Eleonora Sedioli, è stata accompagnata dall'edizione di un volume: Amara, Cacciagrano, Del Pia, Di Matteo, Maravić 2011.

²² Un excursus a riguardo, per la drammaturgia del secolo scorso, si trova nel volume *Tra moderno e postmoderno. La drammaturgia del Novecento*, Longhi 2001.



videoregistrazione e la tecno-arte, la pittura, l'arte orientale e altri.

VI - Due ipotesi per l'attore del futuro

Di fronte a tutto questo orizzonte di senso, dov'è l'attore? Chi è, quali le sue caratteristiche distintive? Da un lato azzardo una possibile risposta, dall'altro provo ad ottimizzare il pensiero.

Trovo due strade, nelle quali non nascondo personali desideri e speranze, più che ostentare una teoretica previsione di ciò che accadrà:

1. La prima strada formalizza la provocazione iniziale. L'attore cui guardare sarà l'*attore comune virtuoso*: l'essere umano che impara le virtù del vivere bene attraverso gli strumenti dell'arte dello spettacolo dal vivo, al di fuori degli ambienti dello spettacolo.
2. La seconda strada vede fondersi l'attore e il danzatore, categorie già ampiamente in ri-definizione nel teatro-danza che, perlomeno in Italia, ufficialmente ancora stenta ad esistere: ricordiamo le molte apparizioni di pregio in compagnie storiche come la Valdoca, grazie soprattutto al contributo di Silvia Lodi e di Catia Dalla Muta, e infine di Raffaella Giordano; o nella compagnia Abbondanza-Bertoni, o nel gruppo Impasto di Alessandro Berti e Michela Lucenti, la quale, infine, con un gruppo separato, ha fondato il Balletto Civile. O, ancora, pensiamo al lavoro di Pepe Robledo e di Claudio Gasparotto nella Compagnia di Pippo Delbono, o a quello di Sabino Civillieri, l'attore/animale di *Scimia*, nella compagnia Sud Costa Occidentale. Ma è anche nelle ricerche, spesso di pregio e purtroppo non ancora sufficientemente conosciute, delle nuovissime generazioni teatrali non professioniste che si può appurare la *voglia di danza* nel teatro.

Per sostenere tali ipotesi, concentriamo l'attenzione sui due parametri fondanti dell'essere attore: la scuola (o l'esperienza, la scuola sul campo) e il mercato (il pubblico). Ovvero, da una parte la pedagogia artistica, esperienziale o accademica che sia; dall'altra la produttività artistica, quella offerta e valutata dal pubblico, in relazione alla sua fruibilità.



1. Della prima ipotesi ho già parlato. Qui rilancio valutando in maniera comparata l'ipotizzato *attore comune virtuoso* e l'aspetto formativo delle scuole di teatro che finalmente, per lo meno alcune, offrono l'apertura ideale ai nuovi approcci olistici della medicina *complementare* e della nuova psicologia. La scuola romana di Maria Giovanna Rosati Hansen per esempio, e il suo centro di formazione sull'Art Theatre Consulting (Rosati Hansen 2008). O, con presupposti diversi, possiamo riferirci ai particolari percorsi autogestiti (Marino 2004) o a quelli anti-scuola di alcune delle compagnie più in vista del teatro di ricerca: la Non-scuola del Teatro delle Albe, la Stoa della Societas Raffaello Sanzio e l'Officina Valdoca. O ancora, in questo senso, possiamo pensare ai percorsi interdisciplinari *superiori* per attore proposti da Emilia Romagna Teatro. Mentre i migliori attori già affermati - penso qui agli attori di cinema più che altro - già da tempo sperimentano tale innovativa via integrata, allargata, sperimentale, di approfondimento degli aspetti culturali insieme a quelli organici. Per quanto riguarda il mercato teatrale avviene qualcosa di simile, con la definizione e la formazione del nuovo spettatore: il pubblico non teatrale contemporaneo chiede con insistenza qualità, ricreativa o salutare, psicofisica, che sia nascosta o no nella forma concreta di un evento spettacolare. Questo perché la moltiplicazione dei saperi e la svolta mediatica contemporanea forniscono il necessario per far sì che le persone si informino, acquistino coscienza e potere di critica personale, nel volere una vita migliore, più attiva, o più profonda. E siccome tutto questo dal "vecchio teatro" non sempre viene fornito, lo spettatore se ne va al cinema, o ai concerti, o agli spettacoli di danza.

In tal senso ho già considerato il coinvolgimento onirico permesso dal cinema, mentre della potenza della musica in scena e nei concerti è forse scontato parlare, schierandomi con chi pensa la musica maestra di tutte le arti: principio matematico di gestazione artistica e pura pulsione armonica di coinvolgimento empatico per l'ascoltatore. Invece, del fondo di necessaria disciplina fisica presente negli spettacoli di danza si può parlare in questa sede come di *quel qualcosa* che permette una vibrazione organica superiore, reciproca, con lo spettatore: il sentire e rivivere il movimento del corpo che tutti gli spettatori, più o meno



coscientemente, desiderano e vivono in loro. Questa è la forza della danza, quando la danza è al suo miglior grado, una forza cruda e diretta.

La vocalità dell'attore si staglia oggi su altri piani di ricezione, non più fono-diretti, il più delle volte non carichi di nuda e semplice corporalità, ma coadiuvati dalle protesi tecnologiche che, se da un lato potenziano terribilmente, raffinano delicatamente, approfondiscono i parametri della poetica interpretativa, dall'altra parte facilitano, smorzano e depotenziano l'atto comunicativo organico, nel suo essere evento vibrazionale nello spazio, nel suo essere epifania d'interposizione adronica²³.

Senza dimenticare, in questa visione, lo sviluppo della pratica teatrale come luogo privilegiato di un auspicato miglioramento esistenziale per tutti, oltre che laboratorio di miglioramento o di rinascita psicofisica, e di integrazione sociale, delle cosiddette diversità.

2. *Un'idea per un nuovo teatro-danza.* Fino ad ora, contestualizzando gli studi teatrali nella contemporaneità sociale e umana, ho parlato dell'illusione di un mondo lontano o, nel guardare da un altro punto di vista, ho rivalutato alcuni desideri costruttivi di una parte della società che non aspetta altro che rinnovarsi, magari fra pochi anni, per liberare, sormontare, servirsi, vitalizzare la *noosfera*. La visionarietà è dichiarata, evidente, eppure la voglia di crescita esistenziale è insita nel muoversi della materia organica, una biologia su cui cercherò di richiamare l'attenzione. In questo ultimo paragrafo interseco altre fibre della maglia che conforma la vita con l'arte dello spettacolo: vorrei qui creare lo spunto per una particolare teoria d'integrazione che pone il teatro-danza a fondamento del campo teatrale, come rivolgimento organico. La necessità che proietta il teatro-danza nel nuovo, e che ne è al contempo fondamento, è il movimento. Movimento ideale: commistione di generi artistici e movimento intrinseco dell'azione degli attuanti. Il teatro-danza può essere il correlativo liberato di un bisogno fondamentale, spesso celato, dell'essere umano, connaturato nel corpo internamente sempre in movimento: il bisogno di muoversi.

²³ Il discosto qui accennato è un fulmine non indifferente, che richiede uno studio dettagliato e una definizione non semplice, per cui è necessaria una ricerca specifica ed un elaborato scientifico autonomo. In quanto la ricerca coinvolgerebbe il campo aperto della fisica quantistica, la quale può permettere, e sono convinto che permetterà in futuro, la spiegazione di molti assunti che fino ad ora, negli studi teatrali, non hanno potuto trovare chiara formulazione. Penso ai concetti di *energia, presenza, empatia, sintonia, talento*.



Bisogno snaturato dalla società moderna, bisogno di muoversi fisicamente e bisogno di cambiare spesso d'ambito: musica, recitazione, ballo, canto, poesia. Teatro-danza pensato quindi come libero movimento esterno ed interno, teorico ed agito. Ciò significa rivendicare il movimento della vita a servizio dello spettacolo, in un movimento naturale, ambivalente, fatto di pulsioni ritmate, scandito da diastole e sistole continue, da metamorfosi metaboliche e mentali, plasmato da ordine e apparente confusione. L'idea in sé è semplice, la sua realizzazione al contrario necessita di un impegno artistico di ordine superiore: tempo, attenzione, allenamento. Un impegno indefesso, al limite dell'utopia, per servire una specie di nuovo *Teatro della Crudeltà* (Artaud è precursore, genio d'intenti), realizzato da ogni singolo elemento del gruppo di lavoro: sulla scena però, e non solo come impostazione registica.

Per gli attuanti dello spettacolo si tratta di fondere insieme il virtuosismo d'attore, quello illustrato in precedenza, e il virtuosismo del danzatore liberato dai codici canonici del passato: l'*abilità furente* del movimento naturale che troviamo nella danza contemporanea di origine fiamminga (Alen Platel, Win Vandekeybus / Iñaki Azpillaga, Jan Fabre, ecc.) o, in altra forma, negli spettacoli del Cirque du Soleil. Ma anche, con una tradizione totalmente diversa, negli spettacoli dei Monaci Shaolin.

Per avvicinarsi concretamente alla realizzazione di tale visione, non si può che partire dal principio, dalla filosofia e dalla pedagogia: pensare, teorizzare e accompagnare alla crescita personale gli aspiranti attori, prima di tutto. Dunque, oltre che portare grandi esempi di teatro-danza in Italia, bisognerebbe fondare un percorso di studio e di avvicinamento alla creatività integrata, per creare una nuova disciplina d'insieme: preparazione del corpo e, congiuntamente, studio della voce e della prosodia, dell'arte dell'eloquio, per dar forma ad una tecnica psicofisica che permetta di scavalcare il terribile impasse, che sempre sfiora il ridicolo, quando cerchiamo di accostare la voce parlata e il movimento coreografico del corpo. Questa è una visione - scritta e intuibile - non estendibile alla sua reale possibilità di esistere se non nella sua realizzazione effettiva; di conseguenza non sufficientemente argomentabile almeno finché non ci saranno esempi concreti di scena. Inoltre si tratta di



un'impresa non realizzabile se non attraverso un lungo percorso di avvicinamento alla pratica, tramite l'instaurarsi e l'incarnarsi di una nuova filosofia d'integrazione. Servirebbe creare una nuova cultura teorico-artistica che contempra la liberazione del movimento del corpo nell'atto vocale, e viceversa; soprattutto servirebbe l'azione demiurgica di formatori preparati, completi e creativi. Allora, ancora prima, servirebbe formarli, cosicché le prossime generazioni di aspiranti performer abbiano la possibilità di studiare fin da subito al di là delle categorie artistiche conosciute. A questo, alla preparazione dei soggetti vivi dello spettacolo, si dovrebbe aggiungere poi una strada (finanziaria) che dia la possibilità di realizzare produzioni artistiche in cui, realmente, vengano fuse tecnica psicofisica e tecnologia, poesia e innovazione, per sostenere nuove idee registiche.

Sommare due alte qualità performative, nel concreto dei corpi degli attanti, e poi sommarne un'altra registica, per fondare qualcosa di efficace e produrre un evento forte di spettacolo, nel connaturare la vibrazione eloquente con il sommovimento empatico del muoversi dei corpi nella danza. Creare oltre il conosciuto, ma solo a raggiungimento delle abilità necessarie. Senza sfide all'impossibile, senza chissà quale ambizione: *to play*.

Arte d'integrazione, un'arte semplice, in fondo, anche umile. Nel puntare a far "vibrare" il pubblico in teatro come a un concerto rock, come nello sport, magari estremo, quando è al miglior grado.

Esiste, come rappresentazione mentale, o cinematografica, la possibilità di fondere insieme voce e corpo, parola e movimento, significato e pulsione, ma è un fare estremamente difficile per l'arte teatrale: il fiato si spezza, il corpo non regge, la voce si sfascia, o la mente si perde. Purtroppo i tempi attuali delle produzioni professionali di spettacolo non permettono l'elaborazione di un simile costrutto poetico, per non parlare delle condizioni precarie in cui lavorano gli aspiranti professionisti o i gruppi giovani di teatro che, loro malgrado, si pongono all'inseguimento di un mercato pressoché inesistente, impossibilitati, invischiati o bloccati nel lavoro di ricerca, senza poterne fare prima tavolo autoptico di formazione. Per scelta o per cultura, o, purtroppo, per mancanza di sussistenza. Eppure la possibilità ideale esiste. Dunque la danza, espressione massima di attività del corpo umano, e la recitazione, espressione massima di significato artistico contestuale, sono o dovrebbero essere in simbiosi nella nuova forma di teatro-danza, così da emancipare,



costruire o raffinare l'espressività umana. Per concepire che, in un unico tempo artistico, ci muoviamo quando parliamo, cantiamo danzando le parole, danziamo muovendo il corpo. Per creare un significato superiore, e vivere di più. Il movimento sta nel linguaggio, nel suo essere e nel suo dirsi, e fonda ciò che è danza, attraverso il corpo. Il movimento, dicevo in apertura di questo scritto, come scontata riscoperta di noi stessi e dell'attore.

Si tratta, in definitiva, di tracciare il profilo del nuovo attore: un attore emancipato, colto, agile, espressivo *nella complessità del suo essere*, noncurante del maligno chiacchiericcio sociale, perché troppo impegnato, incantato, nella danza. Un attore che danza la vita, le lettere, i sentimenti, gli organi, i suoni, la musica e la musica della cultura. Sogno, baratro d'incoscienza, o mai fondato esicasmò.



Bibliografia

ACCA, FABIO

2005 *L'attore e il suo dopo*, in «Culture Teatrali», Seminario sull'attore, n° 13, autunno, pp. 29-35.

ALEXANDER, FREDERICK MATTHIAS

1923 *Constructive Conscious Control of the Individual*, STAT Books, London (Tr. it. P. Olivieri, *Il Controllo Cosciente e Costruttivo di Se Stessi*, Astrolabio, Roma, 1994).

AMARA, L. — CACCIAGRANO, A. — DEL PIA, L. — DI MATTEO, P. — MARAVIĆ, T.

2011 *Overground. Visioni della scena performativa italiana*, Boiler Corporation, Milano.

ARTAUD, ANTONINE

1974 *Œuvres complete*, voll. III, V, VIII e X, Editions Gallimard (Tr. it. Enrico Badellino, lettere tratte da *Vivere è superare se stessi. Lettere a Jean-Louis Barrault 1935 – 1945*, Archinto, Milano, 2000).

ATTISANI, ANTONIO

2003 *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma.

AZZARONI, GIOVANNI

1999 *Teatro in Asia (1), Malaysia, Indonesia, Filippine, Giappone*, CLUEB, Bologna.

2000 *Teatro in Asia (2), Myanmar, Thailandia, Laos, Kampuchea, Viêt Nam*, CLUEB, Bologna.

2003 *Teatro in Asia (3), Tibet, Cina, Mongolia, Corea*, CLUEB, Bologna.

2006 *Teatro in Asia (4), Nepal, Bhutan, India, Sri Lanka*, CLUEB, Bologna

AZZARONI, GIOVANNI — CASARI, MATTEO

201 *Asia. Il teatro che danza*, Le Lettere, Firenze.

BENJAMIN, WALTER

1997 *Sul concetto di storia*, (Tr. it. Gianfranco Bonola, Michele Ranchetti), Einaudi, Milano.

BORTOLETTI, FRANCESCA

2005 *L'attore post-novecentesco come segno di contraddizione*, in «Culture Teatrali», n. 13, autunno, pp. 42 – 50.

CACCIAGRANO, ADELE

2005 *Frammenti d'attore*, in «Culture Teatrali», Seminario sull'attore, n° 13, autunno, pp. 50-57.

CASINI ROPA, EUGENIA (a cura di)

1990 *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino.



CECHOV, MICHAÏL

1991 *On the technique of acting*, curated by Mala Powers (Tr. it. di Roberto Cruciani, *La tecnica dell'attore. Come lavorare sul personaggio*, a cura di Clelia Falletti e Roberto Cruciani, Dino Audino Editore, Roma, 2001 – 2006).

COLIMBERTI, ANTONELLO

2005 *Marcel Jousse: un'estetica fisiologica*, Ed. Sc. Italiane, Napoli.

CRUCIANI, FABRIZIO

1995 *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Editori & Associati, Roma.

DE BERARDINIS, LEO

1995 *Teatro e sperimentazione*. In «Culture Teatrali», n° 2-3, primavera-autunno, pp. 56–59.

DEGLER, JUNUSZ — ZIOLKOWSKI, GRZEGORZ

2005 *Essere un uomo totale: autori polacchi su Grotowski: l'ultimo decennio*, Titivillus Edizioni, Corazzano (PI).

DE MARINIS, MARCO

1987 *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano.

2000 *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma.

2011 *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze.

DE MARINIS, MARCO (a cura di)

1999 «Culture Teatrali», n. 1.

2000 *Scritti d'intervento*, in «Culture Teatrali», n. 2/3.

2001 *Arti della scena, arti della vita*, in «Culture Teatrali», n° 5, autunno.

2005 *“Della poesia nel teatro il tremito”*. Per Giuliano Scabia, in «Culture Teatrali», n° 12, primavera.

2005 *Seminario sull'attore*, in «Culture Teatrali», n° 13, autunno.

FELDENKRAIS, MOSHE

1991 *Il Metodo Feldenkrais. Conoscere se stessi attraverso il movimento*. Ed. Red, Como.

GERMANÀ, GAIA

2012 *In ascolto. Verso un Atlante del bianco. Nuovi danzatori*, in «Danza e Ricerca», anno IV, n° 1, dicembre.

GIACCHÉ, PIERGIORGIO

1999 *Il Teatro come 'attore' del terzo sistema*, in "In Compagnia. Materiali per la costruzione di un quadro di riferimento per lo sviluppo dell'occupazione degli operatori e degli artisti teatrali: il teatro come strumento di crescita sociale", Stampa TEM, Modena.



GOBBI, LAURA — ZANETTI, FEDERICA (a cura di)

2011 *Teatri "re-esistenti". Confronti su teatro e cittadinanze*, Titivillus Edizioni, Corazzano (PI).

GORDON CRAIG, EDWARD

1971 *Il mio teatro: l'arte del teatro; Per un nuovo teatro; Scena*, introduzione e cura di Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milano.

GUCCINI, GERARDO

2001 *Verso un teatro degli esseri*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1.

2006 *...della stessa materia della vita...*, in *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e Gaetano Ventriglia*, Titivillus Edizioni, Corazzano (PI).

KURTZ, RON — PRESTERA, HECTOR,

1976 *The body reveals* (Tr. it. Marina Bianchi, *Il corpo rivela, guida illustrata alla psicologia del corpo*, Sugarco Edizioni, Milano, 1978).

LABAN, RUDLF

1950 *L'arte del movimento*, Edizioni EpheMeria, Macerata, 1999.

LONGHI, CLAUDIO

2001 *Tra moderno e postmoderno. La drammaturgia del Novecento*, Pacini, Pisa.

LOWEN, ALEXANDER

1994 *Joy: the Surrender to the Body*, MacMillan, New York (Tr. it. Luciana Baldacchini, *Arrendersi al corpo, il processo dell'analisi bioenergetica*, Astrolabio Ed., Roma, 1994).

MANGHI, LUCIA

2003 *Piuma di Piombo. Il teatro di Danio Manfredini*, Il Principe Costante, 2003.

MANGO, LORENZO

2003 *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma.

MARAVIĆ, TIHANA

2009 *L'esichia dell'attore. Grotowski e l'esicasmò*, in «Culture Teatrali», *Intorno a Grotowski*, n° 9, autunno, pp. 37–62.

MARINO, MASSIMO

2004 *Asini per scelta. La formazione teatrale fuori dalle scuole*, in «Histrio», n. 4.

MAYMONE SINISCALCHI, MARINA (a cura di)

1980 *Il trionfo della marionetta: testi e materiali inediti di Edward Gordon Craig*, Officina, Roma.



MELDOLESI, CLAUDIO

2008 *Fondamenti del teatro italiano, La generazione dei registi*, Bulzoni, Roma.

MELDOLESI, CLAUDIO (a cura di)

2010 *La terza vita di Leo*, Titivillus Edizioni, Corazzano (PI).

MOLINARI, CESARE

1992 *L'attore e la recitazione*, Laterza, Roma-Bari.

PITTOZZI, ENRICO

2005 *La "figura" oltre l'attore. Verso una estetica digitale*, in «Culture Teatrali», n. 13, autunno, pp. 78–88.

RANDI, ELENA (a cura di)

1993 *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Roma, Bulzoni.

ROMANIELLO, ALFONSO

2011 *Ritorno al futuro: memorie, orizzonti e riflessioni dell'antropologia. Intervista a Ugo Fabietti*, in «Teatro e Antropologia», n° 2.

ROSATI HANSEN, MARIA GIOVANNA

2008 *L'arte dell'attore e art theatre counseling*, EdUP Edizioni, Roma.

RUFFINI, FRANCO

2009 *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato di invenzione*, Laterza, Roma.

RUGGERI, VEZIO

2002 *L'identità in psicologia e teatro. Analisi psicofisiologica della struttura dell'io*, Edizioni Scientifiche Ma.Gi., Roma.

STANISLAWSKIJ, KOSTANTIN SERGEEVIČ

1991 *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza, Roma-Bari.

TAVIANI, FERDINANDO

2004 *Il teatro come pratica culturale*, in C. Brunetto - N. Savarese, "Training!", DinoAudino Editore, Roma.

TOMATIS, ALFRED

1995 *Écouter l'univers*, Éditions Robert Laffont, S.A., Paris (Tr. it. L. Merletti, *Ascoltare l'Universo*, Baldini&Castoldi, Milano, 1998).

VALENTI, CRISTINA

2003 *Dall'animazione ai teatri delle disabilità*, in «Art'ò», n. 14, pp. 40-47.



Abstract – IT

Il teatro è in subbuglio perché il mondo tutto è in subbuglio. Ciclicità probabilmente, nel presente difficile. Crisi. Storiografia, società, umanità, nuove forme di teatro, scontro/incontro di etnologie, scienza nuova in fermento (biologia, fisica, chimica, tecnologia, astronomia), nuovi orizzonti di conoscenza, attori che si cercano, contaminazioni artistiche di genere, pedagogie da rifare. Caos. Tradizioni sconvolte e nuove necessità. Economia allo spasmo. Eppure esiste una strada positiva, attuabile nella sfera del privato, del personale. La salute, intesa come scopo di esistenza; la poesia, in connessione con il mistero ontologico; l'arte, specchio e riflesso della vita, potrebbero essere i capisaldi di una nuova integrazione, psicofisica, volta alla riscoperta del *naturale*, del benessere umano. Si cerca qui di proporre delle strade che vadano in questa direzione. Ipotesi di vita, per il teatro, per l'attore. Per l'essere umano nel nuovo millennio. Ipotesi su come possano fondersi le conoscenze più avanzate sulla salute organica dell'essere umano, recuperando la sapienza antica a volte incomprensibilmente dimenticata; la parte più aulica, nel senso di elevata, raffinata e funzionale dell'arte dello spettacolo.

Abstract – EN

Theatre is in a turmoil, because the whole world is in a turmoil. Cyclical pattern, perhaps, in a difficult present time. Crisis. Historiography, society, humankind, new ways of making theatre, ethnological encounter and clashing, new science in a state of ferment (biology, physics, chemistry, technology, astronomy), new horizons of knowledge, actors in search of each other, artistic gender contamination, science of education to be built anew. Chaos. Upset tradition and new needs. Suffering economy. Nevertheless, a positive way does exist and it's workable in your own personal environment. Health meant as a goal of existence, poetry connected with ontological mystery and art as a mirror and reflection of life could actually be the foundation of a new psychophysical integration oriented to the rediscovery of the *natural* way and of human wellbeing. Here we attempt to suggest paths that lead in this direction. Hypotheses for life, for the theatre, for the actor and for the human being in the new millennium. Hypotheses on how all forms of cutting edge knowledge on organic human health can be combined, while recovering ancient knowledge, sometimes inexplicably lost; the most sacred (meaning the most elevated, refined - and useful) part of the theatrical art.

MARCO GALIGNANO

Responsabile del Progetto d'Ateneo *La Voce del Corpo* (2008 – 2012), Alma Mater Studiorum, Università di Bologna. Autore, regista, attore e pedagogo. Dottore di ricerca con una specializzazione sui diversificati aspetti della vocalità in funzione terapeutica, civile o artistica. Laureato con una tesi sul metodo di medicina fisiatrice complementare di Ida Rolf *Integrazione Strutturale del corpo*. Membro del comitato di redazione della rivista "Culture Teatrali". Ha insegnato recitazione, arte scenica, teatro-danza, eloquenza e potenziamento vocale in diverse realtà accademiche e Istituti di ricerca. Relatore in alcuni convegni (Ausl Ravenna, 2003, Accademia della Crusca – ASLI, 2006). Autore di *Arte, Pedagogia e Scienza della Voce* (di prossima pubblicazione), introduzione di Franco Fussi, Omega Edizioni, 2012.