

CULTURE TEATRALI

STUDI, INTERVENTI E SCRITTURE SULLO SPETTACOLO
13, autunno 2005

Direzione: Marco De Marinis

Redazione: Insegnamenti di Storia del Teatro e dello Spettacolo e Semiologia dello Spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo, via Barberia 4, 40123 Bologna).

Comitato di redazione:

Georges Banu (Université de la Sorbonne, Paris III)

Josette Féral (Université du Québec à Montréal)

Raimondo Guarino (Università di Roma III)

Osvaldo Pellettieri (Universidad de Buenos Aires)

Arnaldo Picchi (1943-2006) (Università di Bologna-DAMS)

Nicola Savarese (Università di Roma III)

La rivista esce anche grazie all'apporto volontario e gratuito di un gruppo di laureati e ricercatori in discipline teatrali presso il DAMS di Bologna. Attualmente fanno parte di questo **gruppo di lavoro:** Fabio Acca, Lucia Amara, Roberto Anedda, Sara Bazzoni, Francesca Bortoletti, Adele Cacciagrano, Monica Cristini, Piersandra Di Matteo, Erica Faccioli, Francesca Gasparini, Tihana Maravić, Enrico Pitozzi, Annalisa Sacchi, Dario Turrini.

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Il prezzo di ogni numero è di Euro 15,50 (IVA assolta). Abbonamento a due numeri Euro 25,82 (IVA assolta) da versare sul conto corrente postale n. 31378508 intestato a Carattere - Via Passarotti 9/a - 40128 Bologna.

Per informazioni si può scrivere a: cultureteatrali.muspe@unibo.it

Edizioni Carattere - Bologna

Editing: (rob.a) grafica - Bologna

Stampa: Cartografica Artigiana - Ferrara

Finito di stampare: aprile 2007

SOMMARIO

SEMINARIO SULL'ATTORE

a cura di Marco De Marinis

- 7 Marco De Marinis
Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione
- 29 Fabio Acca
L'attore e il suo dopo
- 35 Lucia Amara
L'energia dell'errore
- 42 Francesca Bortoletti
L'attore post-novecentesco come segno di contraddizione
- 50 Adele Cacciagrano
Frammenti d'attore
- 57 Piersandra Di Matteo
Un attore con diversi gradi di realtà
- 66 Francesca Gasparini
*L'attore senza teatro. Appunti per un miraggio d'attorialità dilata-
ta e visionaria*
- 72 Tihana Maravić
*Accenni sull'idea dell'actor fusor in relazione al lavoro di Masque
Teatro e in particolare allo spettacolo Davai*
- 78 Enrico Pitozzi
La "figura" oltre l'attore: verso un'estetica digitale
- 88 Annalisa Sacchi
La prospettiva stereoscopica dell'attore ovvero due passi in casa Gorkij

SCRITTURE

- 99 Marco Martinelli - Ermanna Montanari
Chi sei, nero pilota. Un dittico sul Male
- 105 Eugenio Barba
La danza dell'algebra e del fuoco
- 111 Julia Varley
Il tappeto volante

STUDI

- 117 Maria Pia Pagani
Arlecchino sul set. Konstantin Miklaševskij e il cinema sonoro
- 129 Lorenzo Mango
La nascita della regia: una questione di storiografia teatrale

Fabio Acca

L'ATTORE E IL SUO DOPO

Luce. Buio.

In questo mio breve intervento, avrei piacere di dialogare con quelli che personalmente reputo essere i due livelli essenziali del discorso affrontato da De Marinis, tentando così di chiamarne subito all'appello, senza troppi esercizi retorici, il nodo cruciale. Due facce in una certa misura speculari e contrapposte, che sembrano specchiarsi l'una nell'ombra dell'altra.

Da una parte, apollineamente in luce, la questione – certamente centrale – dell'eredità del Novecento teatrale, a cui segue la dovuta prospettiva catalogatrice di quello che potremmo definire, sulla scorta del magistero di Fabrizio Cruciani, un "teatro dei teatri". In altre parole, un disegno che, sullo sfondo della tradizione del Novecento, individuata nella forza teorica espressa intorno alla figura dell'attore, possa rendere storicamente conto delle distinte identità che, appunto, questa figura ha assunto nel passaggio di secolo.

Dall'altra, in quella zona più dionisiaca e oscura che la coscienza storica comporta, la necessaria quanto drammatica insoddisfazione di fronte alla debolezza con cui si rinvergono, oggi, le tracce di una cultura teatrale modellata su un'attorialità direttamente connessa ai canoni novecenteschi. Una crisi che, sebbene assuma i toni, a tratti benevoli, di un paesaggio composito e molteplice, espressione di una continuità ideale con il passato nel segno dell'attore, contemporaneamente segna una cesura difficilmente conciliabile con l'idea stessa di Novecento teatrale.

Al centro di questa dialettica sotterranea, il problema della trasmissione dell'esperienza teatrale, il cui corollario, tanto automatico quanto imprescindibile, prevede l'individuazione di un ordine tecnico entro cui inserire tale prospettiva.

Un attore problematico

Il sintomo più esplicito di questa problematicità, rilevata in parte dallo stesso De Marinis, emerge dall'esile geografia di pratiche odierne legate alle applicazioni teoriche sull'attore, specialmente in Italia, a fronte di un apparato ermeneutico dal passato fortemente carismatico, e a tratti egemonico. L'obiettivo di una creatività teatrale impostata sulla centralità dell'attore, sulla sua riattivazione etica e politica, su una piattaforma tecnica esclusiva che ne definisce gli orizzonti di lavoro, sembra essersi dissolta, una volta uscita da quel fertilissimo circuito originario guidato dai maestri (Beck, Brook, Grotowski, Barba, giusto per citare i più noti). Pratiche e nozioni poi con-

fluite, come è noto, nella complessa mappa dell'antropologia teatrale, a suo modo normativa come tutti i sistemi che si pongono nei termini di una rivendicazione para-scientifica.

Un altro sintomo di questo collasso storico emerge dalle odierne posizioni di chi, come Ferdinando Taviani, rilegge le filiere teoriche che hanno costituito per decenni l'asse portante di quella storiografia teatrale del Novecento, fondata sulla trasmissione etica e tecnica di una prassi teatrale, alla ricerca di un'identità "altra" dell'attore. Il paesaggio critico elaborato da Taviani, nel suo desiderio, anche polemico, di ridiscutere la figura del maestro all'insegna di una sua sterilità più o meno consapevole, è il segnale inequivocabile di una debolezza di sistema ormai irrimediabile, proprio perché arriva da uno dei padri nobili della ricerca storica sul Novecento. Il maestro, osservato nella cornice romantica della propria solitudine, equivale al riconoscimento della sua sconfitta, dal momento che egli non si situa più nell'ordine lineare della trasmissione. Non rende più accessibili le verifiche di una continuità teorica, se non – paradossalmente – per cesure; ma, d'altro canto, produce una riorganizzazione strategica del Novecento, il cui termine medio diviene proprio l'impossibilità della trasmissione, la stratificazione di esperienze tanto significative quanto eccezionali. Addirittura, assumendo il punto di vista di Taviani, andrebbe probabilmente ridiscussa la stessa nozione di "trasmissione", che non si situa più in un ordine tecnico determinante, bensì in una oscura coincidenza poetica, o forse etica, tra maestro e allievo.

Alla luce di queste considerazioni, quelle che fino a ieri potevano apparire delle imbarazzanti zone del rimosso (come conciliare "scientificamente" la proverbiale e volontaria incapacità pedagogica di artisti e maestri come Tadeusz Kantor o Carmelo Bene, così come il loro rifiuto di rendere sistema il proprio codice artistico?) si trasformano improvvisamente in tratti peculiari di una storia comune, definita da un principio di solitudine dell'artista, prendendo così definitivamente le distanze dagli allievi storicamente perdenti. Mi si permetta di avanzare qualche legittima perplessità, dal momento in cui queste considerazioni vengono fatte, come dire, *post mortem*.

Allora, riformulando la domanda di De Marinis, bisognerebbe chiedersi non solo dove (non) sia l'attore, oggi, ma anche dove potremmo eventualmente ritrovare i suoi nuovi maestri.

Verso un teatro post-novecentesco

Facendo riferimento alla esaustiva guida proposta da De Marinis, nel tentativo di individuare quelle che sono al contempo le continuità con il Novecento teatrale e le originalità di un attore post-novecentesco, crediamo sarebbe utile definire anche alcune peculiarità specifiche di quest'ultimo.

Se è difficile non essere d'accordo sul fatto che la realtà teatrale italiana odierna declini differenti identità d'attore, spesso anche inconciliabili se non

per semplice compresenza storica, siamo però convinti che alcune di esse trattengano, più di altre, i segnali di una rivelazione tutta post-novecentesca. L'impostazione metodologica che rinviene nella specificità dell'attore il tratto distintivo di una continuità con il Novecento rischia, però, di annullare i segni più originali di un ipotetico teatro post-novecentesco, che si sta realizzando, non troppo paradossalmente, proprio nell'eliminazione del concetto di attore-autore, e conseguentemente di maestro-allievo.

Si tratta, cioè, di orientare la nostra notazione storica non tanto sulle resistenze, quanto sui margini di un superamento della soglia novecentesca, che tuttavia l'esperienza odierna ancora trattiene. Un differente ordine di riferimento, che pur mantenendo saldamente le proprie radici nel cuore del Novecento – non solo teatrale – ne decreta, ad un tempo, il suo definitivo tramonto. Se allora l'attore-narratore e l'attore-meticcio sono categorie più restaurative, direttamente affidabili a una continuità evidente con il secolo scorso, in quanto registrano una forte volontà autoriale dei protagonisti in gioco; l'attore performer (quello storico dell'happening), l'attore sociale, ma soprattutto l'attore-soma teorizzato da Castellucci (e giustamente escluso da De Marinis dalla sua serie), lanciano la sfida per una teatralità post-novecentesca, affascinante e terribile, epurata dal sigillo esclusivo della corrispondenza tra esperienza fisica e mentale. E questo nel solco di una sensibilità con le fratture tragiche del contemporaneo, la cui logica, parafrasando un noto saggio di Jean Baudrillard – non consente più l'aderenza scientifica del soggetto a se stesso, bensì solo la dislocazione di ognuno nell'altro da sé¹. Un sistema che conferisce allo sguardo sull'opera d'arte una visione composta da punti di osservazione segmentati, obliqui, antiprospectivi.

Quando Castellucci parla, appunto, di “colui che sa ricondursi e ridursi a palco”, egli fa leva su uno dei pochi assunti ancora irrinunciabili di quella impresa teorica che si chiama semiotica del teatro. Lo spettacolo della comunicazione, infatti, si fonda sul momento dell'apparizione, che precipita qualsiasi elemento della scena dentro una funzione (finzione) drammatica. Una vertigine di produzione del senso che ricuce le maglie di una tradizione novecentesca alternativa, curiosamente ancora sconnessa e tuttavia assai rilevante nell'economia delle poetiche teatrali a cui facciamo riferimento: la progressione Duchamp-Cage-(Artaud)-Beckett.

Infatti, la teorizzazione del *ready made* duchampiano imprime all'opera d'arte un'accelerazione decisiva nella direzione di una sua autonomia fenomenologica. Con Duchamp assistiamo al momento cruciale in cui l'oggetto si presenta come tale, nello splendore del suo silenzio, nella sua oggettiva tridimensionalità, senza alcuna edulcorazione se non quella che mette in luce il gesto che ne precede la presentazione: il gesto dell'artista.

Cage, padre distratto dell'happening, conduce la matericità del suono a un'altrettanto forte oggettivazione, nello scontro sempre problematico con il silenzio, fino a fare di quest'ultimo il vero protagonista di quello che po-

¹ J. Baudrillard, *L'altro visto da sé*, Genova, Costa & Nolan, 1987.

tremmo sempre chiamare un evento piuttosto che un concerto.

Infine, Beckett porta alle estreme conseguenze, sebbene ancora nella cornice ideale di un teatro fondato sul testo, la logica drammatica del corpo alle prese con la sua fine. Qualcosa che eccede la pratica drammaturgica in cui è ancora incastonata la presenza dell'attore, ma che lo spinge sulla soglia della sua scomparsa.

È proprio nell'orizzonte di questo principio di espoliazione della scena che abbiamo voluto inserire anche il nome di Artaud. Forse più una suggestione che un effettivo richiamo storico, sebbene il materialismo assoluto che contraddistingue la produzione teorica dei suoi ultimi anni – con in testa l'immagine sempre folgorante di un attore come “corpo senz'organi”: crudele nella misura in cui questo si confronta con la violenta apparizione di un corpo che non rimanda a nient'altro se non a se stesso – metta in evidenza ancora una volta, se ce ne fosse bisogno, l'attualità del suo discorso.

La qualità, così definita, di quello che stiamo chiamando “attore post-novecentesco” coincide dunque con una sorta di presenza lirica pura, o “creaturalità”, rinvenibile in modo discontinuo in diverse esperienze delle ultime generazioni teatrali, non solo italiane. Dal già citato Romeo Castellucci e la sua *Societas Raffaello Sanzio*, alle presenze che da anni popolano gli ultimi spettacoli di Cesare Ronconi, laddove questi si affida alla particolarità estetica di una tribù di corpi a dir poco originale. In altro modo, dentro un disegno registico dalle differenti tonalità, anche la microcomunità di Pippo Delbono sembra avere alcuni dei tratti peculiari di questa contingenza estrema dell'attore e del suo portato fisico, così come le esperienze più generose di artisti quali *Motus* e *Masque*.

Diverso, eppure non meno rilevante, per centralità dell'oggetto e per la parificazione di quest'ultimo al performer durante l'azione scenica, il lavoro di Kinkaleri, che da anni conduce una ricerca sul fronte dell'estenuazione del soggetto e delle sue funzioni teatrali. Ma non dimentichiamoci di artisti assolutamente prioritari anche sul piano della elaborazione teorico-pratica, come Jérôme Bel, Xavier Le Roy o la più estetizzante Vanessa Beecroft.

Un teatro degli esseri

Alcuni anni fa, e precisamente nel 2000, Gerardo Guccini introduceva con grande tempismo una nozione assai pertinente, a proposito della rivendicazione di uno statuto disciplinare di quel teatro connesso alla diversità: “il teatro degli esseri”. Nozione tanto precisa quanto inascoltata, che appare, oggi più che mai, felice nell'indicare una concreta direzione di lavoro critico sull'attore contemporaneo:

Nel Novecento, si è passati [...] dall'arte del rappresentare l'altro da sé a quello di *essere*. Ora, nel passaggio fra i secoli, le attitudini, la cultura e anche i modi operativi sedimentati dalla svolta novecentesca si stanno risolvendo in una transizione ulteriore, per cui il teatro torna a confrontarsi col mondo, non più

riflettendolo, come avveniva nel sistema mimetico, ma assumendone direttamente la realtà. La storia del teatro comprende dunque due snodi focali: l'uno va dal rappresentare all'*essere*; l'altro, successivo, dall'*essere* agli *esseri*².

Per poi concludere il proprio intervento con l'immane richiamo alle radici artaudiane del discorso. L'intuizione di Guccini ci aiuta a svelare un altro tratto peculiare dell'attore post-novecentesco, ovvero quello slittamento che lo distingue nettamente dal suo predecessore. Non più alla ricerca di una presenza costruita attraverso il lavoro su se stessi, e perciò sull'onda di una riconoscibilità nell'arco della tradizione teatrale, bensì direttamente mobilitato in scena dall'urgenza con cui il proprio apparire connota la scrittura scenica. Uno spostamento che, d'altra parte, ristabilisce la centralità storica della regia come unica ricorrenza peculiarmente novecentesca (peraltro messa in luce anche da De Marinis sulla scorta di alcune riflessioni della Schino).

Il superamento della tecnica, o meglio, la rifunzionalizzazione di questa a riporto dell'incisività dell'azione scenica come diretta espressione poetica del regista-artista, segna uno scarto epocale nella percezione dell'attore, il cui segno allude – lo dico senza nessuna nostalgia o connotazione negativa – al suo definitivo trapasso.

Profezia

Allora consentitemi, in conclusione, una profezia un po' estrema. Tutta la storia del teatro è storia della crisi, laddove questa misura gli sbalzi con cui il teatro si confronta con lo statuto della rappresentazione, dalla comparsa del primo attore sulla scena greca in poi. Il teatro si esprime nella crisi, ed è esso stesso l'espressione della crisi.

I processi storiografici hanno anche il compito di nominarla, questa crisi, riorganizzando gli equilibri con cui possono essere interpretati i fenomeni dell'arte teatrale. A periodi aurei, seguono dunque periodi bui, che poi improvvisamente acquistano una ricchezza insospettabile perché sottoposti a letture storicamente aggiornate. Quello che fino a poco tempo prima non veniva neanche percepito all'interno del territorio teatrale, si scopre invece essere il tratto distintivo di un'epoca. Basterebbe, in tal senso, citare le progressioni critiche che hanno portato, nel Novecento, alla centralità della categoria dello "spettacolo" nella mappa di quella nuova storiografia su cui noi tutti ci siamo formati, spostando di fatto lo sguardo su esperienze fino a quel momento estranee alla ricognizione del teatrale.

Il superamento del teatro novecentesco, benché possa avvenire attraverso l'esclusione dell'attore, apre di fatto a una chiave interpretativa che intreccia i processi legati alla creazione di mitologie collettive basate sulla forza delle immagini, e che, per esistere, aspetta solo di essere nominato.

² G. Guccini, *Verso un teatro degli esseri*, in "Prove di Drammaturgia", n. 1, 2001, p. 24.

Di questo processo esistono i segni tangibili, benché la storiografia più recente faticò a inserirli nell'ambito di una teatralità riconoscibile e condivisa. Basterebbe richiamare alla memoria *Italian Landscapes* e il concetto, ad esso sotteso, di "lounge theater". Un progetto che, in due distinte riprese, ha accomunato i rappresentanti più raffinati di una intera generazione teatrale³. In quel caso, il codice teatrale si estingueva nell'officina creativa di ciascun artista coinvolto, elevando il dispositivo visivo e la sua macchina a tre schermi a unico elemento relazionale di un pubblico chiamato a essere volutamente distratto, ed espellendo quindi qualsiasi allusione alla presenza fisica dell'attore. Il teatro, in questo caso, funge da paesaggio sullo sfondo del quale lo spettatore può solo inscenare la rappresentazione del suo ruolo. Per certi versi più estremo, perché incardinato direttamente dentro un tipo di relazione più propriamente teatrale, il X Episodio (*Marsiglia*, 2004) della *Tragedia Endogonia* della Societas Raffaello Sanzio. Un lavoro che supera la pura meraviglia ottica di un teatro quasi ottocentesco, ma che, prodotto nelle circostanze odierne, rimuove definitivamente l'urgenza e la necessità stessa dell'attore in favore di un baluginio ritmico di luci e suoni:

M.#10 Marseille erige una fabbrica di luce, dove masse gassose, liquide o solide, ammantate di colore, si organizzano e duellano tra loro come personaggi. Miriadi di personaggi prendono il posto di corpi reali, e, come questi, si muovono in tutti i modi consentiti al caso umano. [...] *M.#10 Marseille* è lo spettacolo paradossale dell'invisibile, del fondamento negativo dei fenomeni, ma questa assenza di persone, e questa presenza immateriale dei colori, agiscono qui come le tracce che, penetrando dall'otturatore della Storia, impressionano la pellicola della memoria. Non ci sono persone, ma personaggi, sì: sono macchie di colore, ombre, fiamme di luce, ammassi di sostanza stellare, che si sfiorano, collidono, esplodono⁴.

Forse non a caso, la *Tragedia Endogonia* si pone come esperienza limite *contro* la tradizione novecentesca dell'attore, definendo non solo un nuovo alfabeto entro cui delimitare l'emersione del teatrale, ma anche il crinale di una risorgenza mitica delle immagini, il cui serbatoio è sempre extrateatrale, benché ancora elaborate dentro la cornice di una spettacolarità neobarocca. Così come l'ultima Biennale di Venezia, diretta da Romeo Castellucci, quasi completamente impostata sulla negazione di *quell'attore*, rende anche conto del tentativo di superare l'impasse generazionale su cui ancora sostano in gran parte i cosiddetti Teatri 90.

³ Ricordiamo che il progetto ha avuto una prima fase, nell'autunno del 2000, che ha raccolto le opere di Motus (*White noise*), Kinkaleri (*Ecc.etera*) e Sun Wu Kung (*Everyday Nothing*). La seconda, andata "in scena" per la prima volta tra maggio e giugno del 2002 nella piscina del Grand Hotel di Riccione nell'ambito del Festival TTV, ha proposto le opere di Fanny & Alexander (*Speak, Memory, Speak*) e Ogi:No Knauss (*corpo A/ corpo*). Un'importante deriva intermedia è stata la pubblicazione di *Italian Landscapes Paesaggi Italiani*, a cura di Xing, Roma, Luca Sossella Editore, 2001.

⁴ Dal programma di sala dello spettacolo. Ci riferiamo alla versione andata in scena il 16 settembre 2006 al Teatro Comunale di Bologna.

L'evento non riguarderebbe più né la realtà "reale", né tantomeno l'orizzonte fisso, materico e un po' nostalgico del teatro, bensì "il teatro e il suo dopo": la circolazione di quelle figure effimere, e perciò potenti, dell'immaginario collettivo, laddove queste coincidono con la realtà multipla della comunicazione condivisa attraverso i grandi media. Dell'attore rimarrà probabilmente solo il riflesso elettrico: una figura incisa nella memoria degli individui, pronta a tramutarsi, di volta in volta, in prolungamenti attivi della nostra coscienza. Il teatro sarà il nostro strumento privilegiato di lettura, e saremo finalmente – chissà – solo spettatori di noi stessi.

Lucia Amara

L'ENERGIA DELL'ERRORE⁵

Breve premessa

Nel biennio 1999-2000, ho fatto parte dell'atelier di regia condotto da Eimuntas Nekrošius, alla Biennale Teatro di Venezia, diretta da Giorgio Barberio Corsetti⁶. Credo che un discorso sull'attore possa prendere utilmente le mosse da quell'esperienza, dal momento che considero il teatro di Nekrošius un campo privilegiato di indagine, una "riserva" storiografica per i teatrologi, perché vi si possono rintracciare, in atto, una fitta trama di rimandi alla teoresi novecentesca in particolare dell'attore, il cui statuto, quando sembra oggi vacillare, lo è spesso in rapporto a ciò che invece è ancora presente e solido nel teatro del regista lituano. Ma ciò non basta a definire il senso profondo e primitivo della scena di Nekrošius che, ai nostri occhi di senza-maestri, possiede un legame quasi troppo evidente di "ossequio" alla tradizione dei padri ma che, allo stesso tempo, instaura un rapporto arcaico di resistenza alla contemporaneità molto ricco e potente⁷.

⁵ Il titolo è tratto dal saggio omonimo di V. Sklovskij, *L'energia dell'errore*, Roma, Editori Riuniti, 1984.

⁶ L'atelier prevedeva due periodi di lavoro (settembre 1999 e giugno-luglio 2000): l'uno più teorico, l'altro più pratico. Il testo di riferimento era *Il Maestro e Margherita* di M. Bulgakov, a partire da alcuni nodi del quale Nekrošius ci ha guidati nello studio su differenti ipotesi di regia. Nella seconda parte della giornata si seguivano le prove del regista con il suo gruppo di attori per *Otello*. Il secondo anno ciascuno di noi ha lavorato su scene preliminarmente preparate che, poi, durante il secondo periodo venivano analizzate insieme a Nekrošius il quale si soffermava sui punti nevralgici della messa in scena o della direzione dell'attore. Nel giugno 2000 il lavoro è andato in scena al Teatro dell'Arsenale. Parte di questa esperienza è documentata in un mio scritto: *Otello e Pilato. Diario di lavoro con Eimuntas Nekrosius*, in "Art'o", n. 3, 1999, pp. 42-46.

⁷ Secondo Valentina Valentini questa problematica va intesa in termini di "classica modernità": V. Valentini, *Eimuntas Nekrošius*, (a cura di), Catanzaro, Rubbettino, 1999, pp. 7-10. Sui