

Gerardo Guccini

BIOGRAPHIC-THEATER

Osservazioni sulle rigenerazioni contemporanee dell'attore interprete

Nuovi sguardi sull'attore interprete

Urgono testi impulsivi e generosi che accumulino documenti e testimonianze intorno agli attori che parlano attraverso il personaggio. Le opere degli storici, allorché si tratta d'indagare le esperienze in corso, evitano infatti di approfondire la tipologia dell'attore interprete.

Già negli anni Sessanta e Settanta, questa modalità, pur quantitativamente centrale, è stata respinta ai margini del suo stesso territorio espressivo, definito dalla gestione performativa della parola, dall'inconscio rigenerarsi della fonè del "grande attore" e dal prepotente irrompere d'una nuova epica teatrale. E cioè dai modelli antitetici e complementari di Carmelo Bene e Dario Fo, dai quali, sintetizza Paolo Pappa in un recente studio, "consegue una polarità fra una tendenza illuministica e una romantica del monologo, rispettivamente un percorso centripeto e uno centrifugo, quanto a tecniche espressive".¹

In seguito, nel passaggio fra il vecchio e il nuovo millennio, l'innovazione tecnologica e il moltiplicarsi delle prassi hanno configurato altre modalità, che, pur non escludendo il testo e il personaggio, non implicano necessariamente né l'uno né l'altro né tanto meno praticano l'arte di ricavare dal primo la realizzazione scenica del secondo. Ricor-

¹ Paolo Pappa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni, Roma 2010, p. 233.

diamo, al proposito, l'efficace scansione tipologica tracciata da Marco De Marinis che comprende "l'attore-figura (o attore-soma)", "l'attore virtuale (o digitale)", "l'attore performer", "l'attore narratore", "l'attore sociale" e "l'attore meticcio".²

Intensamente promossa, nel primo Novecento, dal critico teatrale Silvio d'Amico, che la collegava al primato estetico del testo, e poi assorbita dalle poetiche della regia demiurgica, la modalità dell'attore interprete rischia, ai giorni nostri, di non vedere adeguatamente riconosciuti e memorizzati i suoi successivi sviluppi, finalmente autonomi dal culto del testo e dall'autorità registica.

Mi sembra probabile che, data l'attuale rilievo scenico degli elementi verbali e delle drammaturgie d'autore, l'artigianato esigente e preciso dell'attore interprete, che ricava dalla scrittura partiture di segni molteplici (fonici, ritmici, allusivi, mnemonici, metaforici), tornerà presto a stimolare, sul versante degli studi, l'elaborazione di corrispondenti forme di pensiero. Del resto, molto più che il semplice indizio d'un eventuale mutamento di tendenza, è la monumentale monografia che Claudio Longhi ha dedicato a Marisa Fabbri.³ Ma, si sviluppino o meno anche in questa direzione, le possibilità dell'indagine storiografica sono, comunque, altra cosa rispetto all'urgenza di segnali di affinità e vicinanza che evidenzino la risposta delle nuove generazioni al teatro degli attori interpreti.

Urgono testi di giovani sui recenti sviluppi di questa tipologia recitativa, che, liberata dal culto preventivo dell'autore, ha prodotto opere di scrittura, e che, agendo al di fuori delle coordinate estetiche della regia demiurgica, ha aiutato la regia stessa a ritrovare la leggerezza della concertazione scenica, e cioè quelle immediate relazioni fra azione, testo e spazio, che transitano spontaneamente fra performance e invenzione drammatica combinando in un gioco di rispecchiamenti reciproci i distinti versanti della "composizione testuale" e della "scrittura scenica".

Sono urgenti e necessarie queste prese di posizione, perché nemmeno il teatro è immune da quella specie di male antropologico che è l'emarginazione sociale dei giovani. Ed ha quindi bisogno di una scos-

² Cfr. Marco De Marinis, *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, *Culture Teatrali*, autunno 2005, n. 13, pp. 7-28.

³ Cfr. Claudio Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Le Lettere, Firenze 2010.

sa, di un richiamo alle sorgenti del suo rinnovamento novecentesco, che si è, per l'appunto, avvitato ai moti giovanili degli anni Sessanta.

Oggi, non vi sono certamente masse di giovani che chiedano a gran voce il rinnovamento dei linguaggi artistici. Per questo, la relazione fra il teatro e le nuove leve si è fatta, rispetto al passato, più frammentaria e molteplice, non più riassumibile, insomma, nella fortunata equazione *nuove generazioni/nuovi linguaggi*. Le emergenze generazionali non corrispondono più agli schemi progressivi del “modernismo” novecentesco né ai caratteri assertivi e dogmatici delle sue propaggini postmoderne, ma si manifestano per indizi privati, predilezioni, gusti, riconoscimenti elettivi: un flusso di culture carsiche e soggette a dispersione, che Meldolesi, con splendida espressione, chiamava “poesia dello studente”.

Viste attraverso le tesi di laurea (equivalenti intellettuali dei testi drammatici e dei progetti spettacolari che, a centinaia, drammaturghi e giovani ensemble inviano ogni anno ai principali premi teatrali), le inclinazioni e le scelte elettive delle leve degli ultimi vent'anni descrivono un panorama di approfondimenti che in parte coincide con i temi della storiografia “ufficiale”, ma, in parte, se ne distacca delineando una storiografia “ombra”, dove formazioni o artisti restati senza monografie edite sono oggetto di decine di ricerche, dove, già dagli ultimi anni Novanta, gli studi sulla narrazione teatrale e sul teatro degli assolo affrontano sistematicamente anche i casi meno evidenti o addirittura minimi, dove, infine, i nuovi autori drammatici, ai quali la critica specialistica si limita a dedicare smilze prefazioni, sono indagati da studi spesso arricchiti da documentazioni inedite (interviste, materiali di archivio, prime versioni).

Non è insomma un caso che le prime monografie su artisti primari come Danio Manfredini,⁴ Marco Baliani,⁵ Ascanio Celestini⁶ e Maria Paiato⁷ siano tutte nate come tesi di laurea. I contributi editi, però, sono solo la punta di un iceberg la cui parte sommersa com-

⁴ Cfr. Lucia Manghi, *Piuma di piombo. Il teatro di Danio Manfredini*, Il principe costante Edizioni, Pozzuolo del Friuli (UD) 2003.

⁵ Cfr. Silvia Bottiroli, *Marco Baliani*, Editrice ZONA, Civitella in Val di Chiana (AR) 2005.

⁶ Cfr. Patrizia Bologna, *Tutttestorie. Radici, pensieri ed opere di Ascanio Celestini*, Ubu-libri, Milano 2007.

⁷ Cfr. Maria Cristina Sarò, *Maria Paiato. Un teatro del personaggio*, Titivillus, Corzano (Pisa) 2012.

prende un pullulare di sguardi, transfert, intuizioni e indizi. È un magma intellettuale che, di leva in leva, acquista nuove aree d'interesse e altre ne perde, e che, però, non è oggetto di monitoraggi o indagini particolari. Anzi, i suoi fermenti accedono al livello dell'editoria specialistica e delle documentazioni in rete nella misura in cui si adattano alla metodologia accademica, consolidando così appropriate tecniche d'indagine e sostanziali affinità coi principali orientamenti storiografici, ma anche cancellando quegli aspetti ruvidi e istintivi che ne evidenziano le caotiche pertinenze generazionali.

E proprio a questi conviene ora fare attenzione per recepire in concreto le determinazioni contemporanee del "nuovo", che non coincidono affatto – per via dei diversi vissuti e posizionamenti storici – con il "nuovo" novecentesco.

Per fare emergere questo patrimonio di pulsioni e mitologie personali, dove culture indotte e acquisite si aggrovigliano in generosi investimenti di vita, è necessario che ai consueti criteri selettivi – dei premi o dei corsi di studio universitari – si affianchino anche movimenti dal basso, che mettano autonomamente in luce le modulazioni di energia sulle quali s'impennano, come a una specie di soma cellulare, gli sviluppi biografici delle nuove leve.

Urgono, quindi, testi che abbiano valore di testimonianza e descrivano, non solo conoscenze formalizzate e definite, ma anche esperienze conoscitive in cui lo sguardo che osserva è altrettanto rilevante, col suo retaggio di motivazioni e speranze, dell'oggetto indagato.

Non avendo attraversato le conflittualità e le trasformazioni novecentesche, le leve più recenti tendono a recepire con immediatezza e senza affaticamenti problematici le combinazioni di composizione testuale e "scrittura scenica".

Il teatro, estratto dalle conflittualità della sua storia, espone loro differenziati repertori di *eventi con parole* dove, per riprendere la terminologia di Anna Barsotti, il "linguaggio del testo" e il "linguaggio della scena"⁸ si incontrano e interagiscono senza preclusioni. Le parole informano, descrivono, raccontano, esprimono, confessano, e cioè, più generalmente, *dicono e sono*, introducendo la propria sostanza fonica e i propri referenti semantici nelle dinamiche del "linguaggio della scena", che, venute a cadere le coordinate mimetico/illusive del rap-

⁸ Cfr. Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia*, Edizioni ETS, Pisa 2009.

presentare, si realizza lungo coordinate di svolgimento indifferenti o estranee al principio di finzione, e agganciate, per contro, alla realtà scenica dell'attore.

Urgono quindi ricognizioni, che evidenzino i mutamenti intervenuti nella percezione dell'artista scenico, e facciano meglio capire cosa questi veicola e consegna allorché interrompe nel pubblico la congenita abitudine al virtuale, assumendosi la responsabilità del proprio comunicare ed esserci. Urgono percezioni e orme scritte del visto, che introducano criteri impressivi da intrecciare alle scansioni tipologiche approntate dalla storiografia in risposta alle molteplici filiere del teatro contemporaneo.

D'altra parte, ai giorni nostri, le tipologie stesse, ancor più che scandire l'esistente, costituiscono contesti concettuali di confronto da cui partire verso nuove associazioni e riconoscimenti, come risulta, ad esempio, dal fatto che diverse modalità attoriali post-novecentesche presentino al proprio interno, con varie funzioni e grado d'incidenza, l'oggetto espressivo proprio dell'attore interprete: vale a dire il personaggio.

Fra corpi e scrittura: trasversalità del personaggio

“L'attore-figura (o attore-soma)” teorizzato da Romeo Castellucci, per il quale l'essere umano in scena non agisce ma “viene agito dal palco” e “si configura come pura entità passiva”,⁹ riveste anch'esso denominazioni di personaggio, che ne orientano la composizione visiva e le competenze verbali all'interno della “scrittura scenica” – si veda al proposito l'articolazione per battute testuali/pantomimiche del *Giulio Cesare* da William Shakespeare e gli *Storici latini* (Prato, Teatro Fabbricone, 1997).¹⁰

“L'attore narratore” s'investe di personaggi dai quali traspare la propria identità personale – ad esempio, il Nicola degli *Album* di Marco Paolini – oppure evidenzia teatralmente i personaggi del racconto, sia facendoli parlare in prima persona che alludendoli con inflessioni vocali o movenze mimiche.

⁹ Romeo Castellucci, “Attore”: *il nome non è esatto*, in *Epopea della polvere. Il teatro della Società Raffaello Sanzio, 1992–1999*, Ubulibri, Milano 2001, p. 79-90:82.

¹⁰ *Giulio Cesare* in *Epopea della polvere* cit., pp. 161-203.

“L'attore sociale” trova nei comportamenti e nelle azioni fisiche del personaggio un momento di incontro fra la propria esistenza quotidiana e il lavoro scenico.

Ma è soprattutto nei riguardi dell’“attore meticcio” che il confronto con il teatro del personaggio suscita associazioni ulteriori e sorprendenti rilanci. “L'attore meticcio”, vale la pena ricordare, “è soprattutto colui che lavora artisticamente, teatralmente, sulla propria interculturalità-multietnicità, e cioè sulle identità plurime e sui livelli di cultura *interni* al soggetto, a ognuno di noi, che sono anzi costitutivi di ciò che chiamano «io», «soggetto», «individuo», «persona» (Arthur Rimbaud: io è un altro)”.¹¹ Nel testo di De Marinis, questa definizione rimanda a processi in cui gli attori fanno i conti con parti rimosse o dimenticate della propria identità personale, oppure “affronta[no] poeticamente il viaggio nell’alterità, a cominciare dalla propria diversità e vulnerabilità, mediante un duro lavoro su di sé”.¹²

D'altra parte, però, gli elementi distintivi dell’“attore meticcio” intercettano anche la creatività originaria del teatro del personaggio. Il lavoro dell'autore interno a un ensemble tende infatti a ricavare dalla persona dell'attore “identità plurime” e “livelli di cultura *interni* al soggetto”. Il Molière commediografo nasce alla confluenza del Molière attore e manager con il Molière uomo etico iscritto nel solco della tradizione scettica rappresentata da Montaigne e dei suoi seguaci secenteschi. Goldoni (lo dice esplicitamente) mette in scena i comportamenti quotidiani degli attori, ricavando i propri personaggi da sottili sinergie fra narrazione scenica, tecniche comiche e qualità personali osservate e conosciute nel vissuto. Eduardo, scrivendo Filumena Marturano, affida a Titina quella lotta per il riconoscimento dei figli che Luisa De Filippo, la madre di Eduardo, Peppino e Titina, non ebbe la forza di condurre nei riguardi del padre, Edoardo Scarpetta.

Capita, così, che “l'attore meticcio”, condividendo le dinamiche esplorative del teatro del personaggio, origini a sua volta personaggi, che lo introducono alle modalità dell’interpretazione e, in prospettiva, alle drammaturgie d'autore.

Ermanna Montanari e Luigi Dadina (due esponenti centrali di questa modalità) suscitano, attraverso l'azione drammaturgica di Marco Martinelli, i personaggi della Madre e di Vincenzo Balsamo in

¹¹ Marco De Marinis, *Dopo l'età d'oro* cit., p. 26.

¹² Ivi.

Rbu. Romagna più Africa uguale (Bagnacavallo, Teatro Goldoni, 1988), di Daura e Arterio in *Bonifica* (Bagnacavallo, Teatro Goldoni, 1989) e ne *I refrattari* (Ravenna, Teatro Rasi, 1992),¹³ poi, ritrovano profili analoghi e compatibili alle proprie tipologie sceniche anche nelle parti di Schwab – la signora Cazzafuoco e il signor Kovacic in *Sterminio* (Ravenna, Teatro Rasi, 2006) – e di Antonio Tarantino – la moglie e l'uomo molto anziano in *Stranieri* (Carpi, Auditorium S. Rocco, 2008).

Il personaggio, in sintesi, suscita ed alimenta al livello delle pratiche sceniche nuovi elementi formali e, per così dire, inesauribili artigianati della persona. E ciò specie negli attori che l'accolgono fra le pieghe del vivere, non già come un compito da realizzare, ma come una sospensione esistenziale in cui ritrovarsi e riscoprirsi, “creando – dice Toni Servillo – uno scacco matto alla [propria] vita per essere un altro”.¹⁴ Di qui, l'imprevedibilità e la mobilità degli esiti scenici, che, anziché perpetuare le modalità tecniche dell'interpretazione, colmano di contenuti umani continuamente rinnovati il campo di forze definito dalla pluralità dell'attore (persona portatrice di molteplici culture e personaggi). È significativo che Ermanna Montanari, rivestendo il ruolo di Argante nell'*Avaro* (Modena, Teatro Storchi, 2010), affidi le implicazioni espressive della parte – scrupolosamente rispettate – a un media impreveduto e straniante: femminile anziché maschile e performativamente centrato sull'amplificazione fonica del testo anziché sulla mimesi recitativa. Scelta che stabilisce innovative interazioni fra il teatro dell'"attore-autore" (come lo chiamano Martinelli e Montanari¹⁵) o "attore meticcio" (per riprendere l'espressione di De Marinis) e quello dell'attore interprete, mostrando come le funzioni di quest'ultimo – il cui scopo essenziale è realizzare teatralmente la parte – possano rigenerarsi in profondità una volta assunte in percorsi di diversa ascendenza e orientamento.

L'attore che fa riferimento alle proprie molteplici identità culturali, da un lato, acquista capacità particolarmente disposte ad impegnarsi in ulteriori commistioni, dall'altro, dissemina la “scrittura scenica” di concrete rifrazioni comportamentali e corporee che av-

¹³ Cfr. Marco Martinelli, *Teatro impuro*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2006, 2° ed.

¹⁴ Toni Servillo, in Oliviero Ponte di Pino, *Un efferato dilettante. Una conversazione con Toni Servillo*, Milano, 17 aprile 1996. <http://www.trax.it/olivieropdp/servillo96.htm>

¹⁵ Marco Martinelli – Ermanna Montanari, *Chi sei, nero pilota. Un dittico sul male, Culture Teatrali*, autunno 2005, n. 13, pp. 99-103:103.

vicinano i processi della composizione performativa a quelli della scrittura letteraria, la quale, osserva Barthes, registra il “viaggio del corpo (del soggetto) attraverso il linguaggio”.¹⁶ Di qui, l’esigenza di riprendere la riflessione sui rapporti fra l’attore e il personaggio, considerando la scena contemporanea con occhi non più esclusivamente novecenteschi. E cioè non più gravati da tutta una serie di sistematiche contrapposizioni fra corpo e testo, performance e scrittura, verità e finzione, persona e personaggio. Contrapposizioni talmente motivate, assimilate e sature, da rinascere da se stesse continuamente uguali, o di poco variate.

Urgono, per l’appunto, altri contributi, altri sguardi, che captino senza pregiudizi le sinergie e le vicinanze che si verificano fra i diversi linguaggi del teatro: passati e attuali, concretati in segni e incarnati in presenze. Se il drammaturgo Novarina ingloba il corpo alla scrittura (“Bocca, ano. Sfinteri. Muscoli rotondi che ci chiudono il corpo. Apertura e chiusura della parola”¹⁷), Ermanna Montanari, con analogo movenza, addebita al corpo la “scrittura scenica” del personaggio, la sua organicità ulteriore e internamente concepita:

So che Rosvita, Iris e Alcina, sono impetuose figure sputate fuori da infiammazioni in corso nel mio corpo e dalle quali non si guarisce, anzi vengono alimentate e moltiplicate come “cura” in teatro. È comunque un nodo, spesso oscuro, da percorrere senza paura e con pudore, perché lì c’è la radice. Ci sono giorni in cui, nonostante tutto sia architettato alla perfezione per accogliere al meglio e riuscire in quello che si deve fare, non ci si riesce. Il punto di partenza di tutte le opere delle “Albe” è l’*imprendibile*, quella leggerezza minuta che non si coglie con la tecnica, quella qualità azzurrina che è la stoffa di cui siamo fatti che, dal buio, pian piano, si fa chiara materia e può essere esposta.¹⁸

Anche questo è il personaggio nelle pratiche rigenerate dell’attore: non una funzione estetica, ma un organico decantarsi di idee istintivamente vissute, quasi un fisico concentrato di archetipi. Qui, infatti, l’aristotelica materialità dell’anima – “sostanza in quanto forma del corpo naturale che ha la vita in potenza” (*De anima*) – viene raffina-

¹⁶ Ronald Barthes, *La grana della voce. Interviste 1962–1980*, Einaudi, Torino 10986, p. 6.

¹⁷ Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, in Id., *Le Théâtre des paroles*, Pol, Paris 1989. Trad. it., *All’attore*, Parma, Pratiche, 1992, p. 7.

¹⁸ Ermanna Montanari, in *Antologia personale*. Ermanna Montanari intervistata da Gerardo Guccini, *Atti & Sipari*, ottobre 2008, n. 3, pp. 2-74.

ta e chiarezza a partire da un arcaico lavoro sulle somatizzazioni corporee. Invece di dare per archiviato il personaggio, gli attori ne rinnovano il senso, portandoci a riflettere sull'emergere corporale – dal corpo e nel corpo – di quell'"entelechia", che, aristotelicamente, è forma e anima della persona.

All'incrocio di identità plurali e processi molteplici

Spesso sostituito dalla personalità degli attori oppure superato da patti percettivi che escludono il testo drammatico e l'arte dell'interpretazione, il personaggio possiede tuttavia la facoltà d'attivare dinamiche essenziali del teatro. Riconoscere la presenza d'una persona nel personaggio, e percepire il procedere di questa identità presente nella vita stessa dell'attore, porta, infatti, ad acquisire per via d'esperienza la fisiologia molteplice, a più strati e polarità, della realtà scenica. "L'io è un altro", dice Rimbaud, cita De Marinis, e ripeto anch'io, ma lo è nella misura in cui l'identità umana, che lo cerca e nomina, non lo coglie oppure, cogliendolo, non gli corrisponde e gli si sente estranea. Iscritto in questa dinamica, il personaggio attiva e quasi provoca la pluralità dell'essere umano. E cioè, consente all'attore di sperimentare le interazioni fra "io" e "non io" o "io altro" in spazi sia concreti che mentali.

L'attore immedesimato di Stanislavskij, l'attore straniato di Brecht, l'attore vittima sacrificale di Grotowski, l'"attore artista" di Leo de Berardinis e ora anche l'"attore meticcio" di De Marinis, sono altrettante modalità dell'inesauribile dialettica fra le diverse identità dell'individuo scenico. A queste mi sembra opportuno aggiungere anche le numerose modulazioni dell'attore interprete, che, come s'è detto, si articolano fino a incontrare performance di tipo decisamente extra-rappresentativo.

Nell'organismo del personaggio realizzato, la persona è, comunque, quella l'attore, che gli presta sentimenti, ricordi, sensazioni, dettagli osservati, il proprio corpo e il proprio vissuto, esistendo in un darsi che è l'esatto contrario del principio di finzione. Questo, per definizione, cela o sostituisce la verità, mentre l'attore la moltiplica, rendendo vero il personaggio attraverso l'artigiana concretezza degli apporti che lo fanno esistere.

In tutte le arti rappresentative, dalla pittura figurativa al romanzo, la verità d'un quadro o d'una narrazione implicano, nell'artista, la capa-

cità d'essere vero. E cioè, presente e riconoscibile tanto nell'individuazione e nell'utilizzo dei mezzi stilistici che nell'immaginazione della visione rappresentata. Solo nel caso dell'attore interprete la verità dell'opera, vale a dire il personaggio realizzato, può ancora sollevare il dubbio di stare osservando una realtà manipolata e, in qualche misura, finta.

Va però detto che la critica dei caratteri fittizi del teatro di taglio rappresentativo, ancora vivace in ambito teatralogico, sta venendo svuotata di ragioni sensibili dal dilagare degli intrattenimenti virtuali, rispetto ai quali le azioni dal vivo degli attori, ancorché interpretative, configurano un artigianato della presenza che si realizza in *eventi con parole* contrassegnati da contenuti narrativi e plurimi intrecci di identità distinte.

Il personaggio/persona esiste infatti nel venire realizzato e partecipa quindi tanto dell'identità dell'interprete che della molteplicità del teatro. Se l'attore realizza il personaggio sviluppando continue interazioni fra attitudini personali, modalità tecniche, identità rimosse, transfert, proiezioni oniriche, intuizioni dell'altro da sé o di sé come altro, il teatro contribuisce a quest'opera in progress prevedendo l'intreccio di processualità diverse, che si svolgono parallelamente in più persone: quanto meno, oltre che nell'attore stesso, nel drammaturgo e nel regista. Affinché le loro risultanze possano circolare fra l'uno e l'altro coautore, si rendono quindi necessarie prassi semplificate, agili, scarne, eppure ricettive e capaci di percepire, riattivare e tradurre le più sottili intuizioni e rilevazioni di senso.

La scrittura e la lettura, dapprima individuale e poi condotta di concerto con il regista, sono operazioni che veicolano nella composizione del personaggio una molteplicità di "io" teatralmente coinvolti.

Non si tratta di fasi esecutive che si limitino a realizzare nei fatti *dramatis personae* progettate a priori, ma d'un vero e proprio processo creativo nel quale l'artigiana solidità delle prassi sottende e indirizza imponderabili intrecci fra flussi di esperienze, che sono sia organicamente presenti, in atto, che iscritti fra le implicazioni della scrittura drammatica. In questa sinergia, le funzioni del *dramaturg* (variamente esercitate in Italia dal regista, dall'attore stesso o da un collaboratore letterario) svolgono mansioni vicarie di quelle dell'autore. E cioè attivano, in sua assenza, flussi di esperienze coinvolgenti il testo e connessi alle speculari dinamiche dell'attore, che pervengono, con loro tramite, a modificare l'opera letteraria e a ripristinare, in tal modo, quell'interazione fra scrittura e performance che è condizione primaria e vitale del teatro di rappresentazione.

Il personaggio procede da una molteplicità di “io” che transitano dalla fluidità del lavoro preparatorio all’organicità eloquente della realizzazione scenica attraverso l’assunzione di responsabilità dell’attore, che, come scrive Laura Curino, fa suo il testo, non tanto e non solo modificandolo o riscrivendolo in parte, ma con l’atto di impossessarsene e “indossarlo”:

La metafora più vicina al lavoro sul testo è quella del [...] lavoro di sartoria [...] di chi è l’abito? Di chi l’ha disegnato e poi pubblicato? Di mia madre [sarta], che lo ha modificato? Delle lavoranti che lo hanno cucito? Della merciaia, che ha trovato rifiniture anche più belle dell’originale? In ogni caso l’abito, alla fine deve piacere anche al cliente, che se lo porta via... da quel momento è suo.¹⁹

Ma anche quando il personaggio è completato, le esperienze, che hanno contribuito alla sua realizzazione, continuano a interagire nella dinamica interpretativa dell’attore, mantenendola reattiva e in crescita. E cioè viva.

Per una storicizzazione dei rapporti fra attore e personaggio

Il personaggio realizzato, da un lato, procede da “io” molteplici e si rigenera a partire dalla loro assunzione dinamica da parte dell’attore, dall’altro, anche preso di per sé, in quanto costruito espressivo, è un organismo multiplo, orientato da polarità e strati compresenti che lo rendono qualcosa di intimamente diverso da una persona virtuale messa in scena. Le drammaturgie scaturite dalla crisi del dramma hanno infatti trasformato il suo statuto, che, nelle pratiche contemporanee, tende a coniugare “io drammatico” e “io epico”, “io confessionale” o “lirico”, “scrittura testuale” e “scrittura scenica”, caratterizza la comica e universalità tragica.

L’attore interprete, confrontandosi con testi aperti a diverse opzioni espressive, si dispone quindi a cercare nella tridimensionalità della parola agita non solo il comportamento e il vissuto del parlante, bensì un variabile innesto di soggetti rappresentativi.

Dice Maria Paiato:

¹⁹ Laura Curino, *La vicenda del testo, Prove di Drammaturgia*, n. 1/96, pp. 9-18:15.

Il lavoro dell'attore almeno per me è di grande praticità. I personaggi stanno scritti sulla carta e per come sono scritti hanno già una loro tridimensionalità. Li guardi, li osservi e portano già milioni di informazioni alle quali tu devi rispondere con quello che sei. Cosa potrei dire? Poeticamente i personaggi sono l'occasione per guardarsi dentro e tirare fuori delle cose di sé.²⁰

Il problema, per l'attore, è sapere individuare di volta in volta cosa contenga questa "tridimensionalità" del testo, nella quale convergono le diverse dinamiche dei coautori, contribuendo alla sua dilatazione teatrale.

Gli strumenti e gli obiettivi dell'attore interprete sono infatti enormemente cambiati dall'epoca in cui Silvio d'Amico gli chiedeva, per essere veramente tale, "d'annullare il più possibile se stesso per rinascere nell'opera del poeta";²¹ ai nostri giorni, piuttosto, le molteplici e spesso coesistenti dinamiche della creazione teatrale fanno sì che l'"attore contemporaneo *in quanto tale* [...] non [possa] non essere oggi pure autore e regista di se stesso anche quando [...] continui ad avere uno scrittore (o un testo preesistente) accanto a sé".²² E quando – mi sembra di potere coerentemente aggiungere – dilati da interprete la "tridimensionalità" della parte, estendendone le articolazioni sensibili alla dimensione complessiva dello spettacolo.

Storicamente, l'attore interprete occupa posizioni contraddittorie, che, proprio perciò, richiedono ulteriori indagini e approfondimenti: da un lato, inquadrato nel contesto del teatro postnovocentesco, sembra restare in ombra a fronte dell'emergere di diverse e originali tipologie; dall'altro, se allarghiamo l'attenzione agli svolgimenti del secolo scorso, ecco che questa modalità si configura fra le più vitali e durature. Secondo Roberto Tessari, l'*interprete* è uno dei quattro "poli" che originano, interagendo fra loro, i diversi modelli di attore. Gli altri sono l'*esecutore* di funzioni segniche, l'*autonomo poeta*, la *vittima sacrificale*.²³ Di questi, l'*esecutore* entra in crisi con l'esaurirsi della regia demiurgica e la fuoriuscita della partitura fisica dai miti fonda-

²⁰ Maria Paiato, in Maria Cristina Sarò, *Maria Paiato. Un teatro del personaggio*, Titivillus, Corazzano (PI) 2011, p. 137.

²¹ Silvio d'Amico, *Maschere. Note sull'interpretazione scenica*, Mondadori, Roma 1921, p. 24.

²² Marco De Marinis, *Teatro e poesia nel Novecento: alcune riflessioni*, in Id., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 115-122:121.

²³ Cfr. Roberto Tessari, *Introduzione*, in Roberto Alonge – Roberto Tessari, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, LED, Milano 1996, pp. 30-34.

ti dell'innovazione, mentre l'attore *vittima sacrificale* tende a perdere visibilità e incidenza a seguito delle svolte compiute dal suo massimo esegeta e indagatore – Jerzy Grotowski – che ha abbandonato il teatro per il parateatro, l'attore per il performer. Restano fra i “poli” compiutamente vitali del sistema rigenerativo dell'attore, l'*interprete* e l'*autonomo poeta*, che si declina nelle distinte tipologie dell'“attore narratore” e dell'“attore artista” congiuntamente esplorato da Claudio Meldolesi e Leo de Berardinis.²⁴ Questo saggio vuole essere un contributo alla conoscenza delle inesauribili interazioni fra tali “poli”.

²⁴ Cfr. Claudio Meldolesi, *Sulla scia di Artaud*, in *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da “cento” testimoni*, Titivillus, Corazzano (PI) pp. 385-395.