

## Il tormento dell'istrione

Nevio Gambula

«Istrione è chi, tramite un'opera letteraria o plastica, ci consegna un'immagine di sé e gioca con essa. Perciò il semplice attore è istrione solo in misura secondaria, meno grave, poiché rappresenta un ruolo che gli è stato assegnato e in cui si identifica. In un certo senso l'attore è l'opposto dell'istrione, essendo in realtà il mezzo o il medium che presta la propria voce e il proprio corpo a un personaggio per incarnarlo. L'istrione non incarna nessun personaggio, piuttosto lo crea.»

MARIA ZAMBRANO

A – Parlaci del tuo ultimo lavoro, *Atti di devozione teatrale*.

B – *Atti di devozione teatrale* è un progetto ambizioso, ed è il punto d'approdo della mia strategia di insegnamento. Un modo per verificare la possibilità di mettere in discussione i cliché della recitazione dall'interno, attraverso l'insegnamento di modalità non conformi. Sono coinvolti 32 allievi dei corsi di recitazione che conduco presso la scuola del Teatro Stabile di Verona, impegnati in un'unica performance della durata di circa tre ore. La struttura è quella del varietà, dove elementi comici si ibridano con la dimensione del tragico; e del varietà conserva i personaggi, ed esempio quelli del Presentatore e del Fine Dicitore. Una struttura modulare, dunque, che comprende gag, anche volgari, com'è nello spirito del varietà, una performance corale sulle *Baccanti* di Euripide, e infine una versione de *L'opera da tre soldi* di Brecht-Weill. Le discipline coinvolte sono, oltre alla recitazione, il canto, la narrazione e la coralità. *Atti di devozione teatrale* è un evento unico, per certi versi eccessivo.

A – I tuoi saggi scolastici hanno spesso un carattere di manifesto artistico. Che ruolo ha l'insegnamento nella tua ricerca?

B – Intanto chiamarli saggi è riduttivo; sono spettacoli veri e propri. Di solito, nella prima parte dell'anno, da ottobre a gennaio, lavoro sulle tecniche attoriali, e in particolare sulla vocalità; nella seconda parte, invece, consegno al gruppo un copione e da quel momento non li considero più allievi, bensì attori a tutti gli effetti. Insisto molto su questo punto: gli allievi diventano una compagnia che lavora sotto la mia direzione; e da essi mi aspetto un comportamento consono al ruolo di attore e non più a quello di allievo. Una diversa assunzione di responsabilità. La mia idea di attore è molto semplice: solo l'attore è indispensabile al teatro (insieme allo spettatore, ovvio). Tutto il resto, dal regista al testo drammaturgico, può anche non esserci. Ciò presuppone che sia l'attore

stesso a costruirsi la sua performance. Io, da “maestro”, devo fornire agli allievi gli strumenti per arrivare a questo risultato. Il mio ruolo è farli diventare attori consapevoli, ovvero in grado di scegliere in che modo vanno ad occupare la scena. E comunque sì, i miei “saggi” hanno il carattere di manifesto artistico; propongono cioè un’idea precisa di recitazione, da intendersi come messa in frizione liberante di corpo e linguaggio, dove la posta in gioco diventa non la tanto la fedeltà al testo drammaturgico o la ricerca del facile intrattenimento, bensì l’affermazione della propria alterità: la propria affermazione in quanto attore *differente*. Come vedi, ciò che insegno è perfettamente aderente alla mia ricerca.

A – La tua idea di teatro fa convergere tutto sul corpo dell’attore.

B – Nella recitazione, il primato è quello del corpo; ciò che dà spessore all’arte della recitazione è lo stile con cui l’attore instaura il rapporto tra il proprio corpo e lo spazio, tra la propria fisicità e la parola, tra il proprio respiro e i significati. La recitazione è corporeità significante. Ma il corpo, tanto più a teatro, non è soltanto un’entità fisica; è anche un’entità *in relazione*. Per me il corpo, e dunque l’attore, non può esistere solo per se stesso. Ora, la recitazione, come concetto del presentarsi pubblicamente, consiste nell’apparire: cioè nell’apparire in un sol tempo a sé e agli altri. L’attore appare a se stesso soltanto apparendo allo spettatore. Così l’attore è sempre, insieme, singolare e plurale; si presenta come un «io» che diventa immediatamente un «noi». In tal senso, l’attore è sempre *sociale*, ovvero è parte di una scena che lo trascende: non c’è attore che non sia sempre una singolarità dentro una società. Ed è subito chiaro, così, che ogni apparizione dell’attore appartiene alla sfera della *politica*. Politica non nel senso di pratica del/per il potere, bensì come *configurazione condivisa di una forma specifica di comunità*. Il teatro è dunque, in quanto evento comunitario, un evento politico che pone al centro di tutto il corpo. E qui arriviamo a uno degli snodi più importanti per me: se l’attore agisce sulla base di questa consapevolezza, la recitazione non può disporsi che come *atto critico*, inteso certamente come capacità di scegliere la disposizione dei segni nella performance, ma anche come capacità di capire come la propria operatività si confronta con le altre operatività. Il corpo, allora, diviene un corpo conflittuale, non neutro.

A – Oltre che attore e formatore, sei anche uno scrittore e pratici, per quanto occasionalmente, anche la fotografia. Possiamo considerare il corpo come l’elemento di unione tra tutti i linguaggi che attraversi?

B – Direi proprio di sì. La presenza del corpo è la caratteristica comune a tutti i diversi tipi di linguaggio che interrogo. Mi interessa molto lavorare sul concetto di *finzione*. In un certo senso, quello di finzione contiene in se stesso altri concetti, da quello di *maschera* a quello di *identità*. Ecco, diciamo che per la

mia ricerca, qualsiasi sia il linguaggio con cui mi sto approcciando, è importante che la mia soggettività non venga assorbita da istanze che non mi appartengono, si faccia cioè protesi di idee che non sono mie. Il corpo, allora, diventa il *corpo glorioso* di cui parla Artaud, il corpo che si ribella alle maschere sociali e alle identità imposte. Se, come diceva Artaud, il corpo è *sprecato in nome degli sguardi altrui*, recuperare se stessi vuol dire operare in *un luogo fuori quadro, che sfugge alla vita che ha sempre voluto inquadrare il corpo*.

A – E questo luogo lo costruisci ricorrendo alla finzione.

B – Esatto. Per dirla enfaticamente, la finzione è l'attentare dell'opera al dominio alienante del mondo costituito dando vita, sulla scena o sulla carta, ad un mondo ancora tutto da farsi. La finzione è un tramite; mi permette di costruire un luogo dove ha pregnanza la mia volontà di essere altrove, di prendere le distanze da una condizione vissuta come prigioniera, insomma di dissociarmi da ciò che è. Riprendendo la metafora di Artaud, direi che la finzione è lo strumento che uso per permettere al mio corpo di ribellarsi al quadro che lo ingabbia, ipotizzando una vita fuori dalla cornice.

A – Se ho inteso bene, nella finzione emerge sempre la tua soggettività. I personaggi che interpreti, ad esempio, sono solo un modo per presentare le tue istanze.

B – Io parlo di me, sempre. Un ritratto fotografico, ad esempio, non è la semplice rappresentazione di un viso; è piuttosto come quel viso risuona in me. Ritraendolo, io lo metto in scena; il viso è del soggetto che fotografo ma la scena è la mia, è mia la disposizione dei segni (luce, posizione dell'obiettivo, etc.). La mia soggettività non conciliata, la mia individualità particolare, si riversa nella molteplicità dei linguaggi per cercare, in ognuno di essi, una nuova definizione di se stessa. È a partire da questa tensione, da questo processo di continua scoperta di me stesso, che posso fare riecheggiare sulla scena o sulla carta le mie verità più intime. Come dico sempre, *l'opera è in me e io esisto attraverso l'opera*.

A – In questa prospettiva, la tua idea di teatro e dell'attore fa i conti con l'affermazione della tua presenza singolare. Una affermazione che non consiste, o almeno così mi pare di capire, con il solo esprimersi, ma nel produrre una sorta di allucinazione dove il soggetto stesso assurge a una nuova identità. È un'idea che pone in gioco la presenza come incessante dialettica di crescita; e soprattutto come attestazione continua d'un soggetto sottratto ad ogni possibile somiglianza con la degenerazione tipica della contemporaneità. Se posso permettermi, direi che sulla scena, così come dentro ogni altro linguaggio che frequenti, la tua singolarità è sempre sul punto di smentirsi, come presa da un'agitazione restia a farsi incasellare dentro un ordine. Non è certo un caso

che per te la maschera, e intendo proprio l'oggetto-maschera, è qualcosa di più che un semplice dispositivo.

B – L'attore è esso stesso maschera, e l'atto del mascheramento, insieme finzione e cambio di identità, è la sua essenza. Poi, certo, mi affascinano le maschere da indossare, di legno o di cuoio, e specialmente quelle barbariche e quelle grottesche. Sono degli oggetti – dei dispositivi, come dici bene tu – che possono diventare una splendida metafora dell'attore. Per quanto mi riguarda, la maschera mette al bando la rappresentazione: non è la ripetizione di una realtà o di una morale; non è votata a servire un carattere o un ruolo; essa è piuttosto un offrirsi dell'arte come *eccesso*. I suoi contorni ibridano umano e non-umano, bestia e poesia, mostruosità e sublime; si incidono nello spazio come traccia disgiunta dalla vita vera, pur essendo in essa stessa nient'altro che un prodotto della fantasia della vita vera. I suoi tratti – tratti non decorativi, malgrado sia di moda appenderle alle pareti di case borghesi – custodiscono il segreto dell'arte senza finalità: il segreto di un regno fatto di puro godimento, dove l'eccesso non conosce confini e il selvaggio azzarda ipotesi di libertà. Non a caso la maschera è il luogo dove si nasconde la vittima sacrificale, lo schiavo, il mostro, il folle, il deforme, l'appetato, il perverso ... Ecco, per sintetizzare direi che attraverso la maschera posso presentarmi come una singolarità desiderosa di moltiplicarsi. C'è ancora, come vedi, un rincorrersi dialettico dei tre concetti espressi in precedenza; la maschera è finzione, ma è allo stesso tempo il modo che io uso per affermare la mia identità cangiante.

A – Un atteggiamento che risale alle tue origini di attore.

B – Vero. Pensa che ho appena rivisto alcune fotografie dei miei esordi teatrali e, lo ammetto, l'emozione è stata forte. Non tanto per i ricordi che vi sono legati, ma per il tormento che intravedo sullo sfondo. Non c'è niente da fare: fin dall'inizio avevo un insaziabile desiderio di essere diverso. Avevo, già allora, l'ossessione di fabbricare il mio linguaggio, di nutrirmi solo e solamente delle mie pulsioni poetiche, di fortificarmi dispensando la mia personale visione del teatro. Tutte le mie opere vengono da quel tormento giovanile.

A – Quali sono i riferimenti della tua ricerca?

B – Se parliamo di opera come interferenza, uno dei riferimenti è senz'altro il regista-scrittore Michele Perriera. Ma anche l'attore Rino Sudano, per esempio, dove l'opera diviene un'azione di radicale estraneità. Poi posso citarti Majakovskij per il tormento politico del dire e, su un altro piano, Samuel Beckett, in particolare per il procedere a vuoto dei suoi personaggi. Se parliamo di rapporto dell'opera con la storia, direi allora Heiner Muller. E quindi Brecht per la portata innovativa dello «straniamento». E Leo De Berardinis per

l'autorialità dell'attore. E Carlo Quartucci per la sonorità della scena. E Carmelo Bene per l'indisciplina scenica.

A – Se non mi sbaglio, di Carmelo Bene preferisci il primo periodo, quello dove la parodia è irrisione dei costumi sociali e teatrali.

B – Il Carmelo Bene grottesco.

A – E infatti tu parli spesso del grottesco come ambito ideale per sviluppare un linguaggio non appiattito sulle convenzioni.

B – Perché questo è il grottesco. Ma ti rimando a Bachtin: «la forma grottesco-carnevalesca [...] illumina la libertà d'invenzione, permette di unificare elementi eterogenei e d'avvicinare ciò che è lontano, aiuta a liberarsi del punto di vista dominante sul mondo, da tutte le convenzioni, da tutto ciò che è banale, abituale, comunemente ammesso; e permette di guardare il mondo in modo nuovo, di sentire la relatività di tutta l'esistenza e la possibilità di un ordine del mondo che sia completamente diverso».

A – Da tutto quanto detto fin qui trovo naturale che tu sia approdato nei pressi del *Minetti* di Thomas Bernhard. So che è venuta meno la possibilità di produrlo ...

B – Paradossalmente, la mia vicenda personale sta coincidendo sempre di più con quella del personaggio Minetti: cerca continuamente un'occasione per un nuovo debutto, senza però riuscirci. La sua inazione è dovuta alle scelte fatte in precedenza; Minetti, per così dire, ha disertato dal teatro costituito, pur non smettendo di recitare davanti al suo specchio. Nel testo di Bernhard, Minetti si rivolge direttamente al pubblico dichiarando la sua estraneità al costituito e il suo tentativo di costruirsi una sua trama costituente. Data la sua posizione di reietto, preferisce non essere presente secondo le regole e con la sua voce ricorda che la recita è, in fondo, «una grande e piacevole beffa». Il fallimento è l'unico esito possibile. La stessa cosa è successa a me. Per la mia ipotesi di realizzazione del *Minetti* ho atteso che arrivasse un Direttore di teatro, proprio come il personaggio di Bernhard; e come in quella pièce, l'attesa è stata vana. So che prima o poi lo reciterò, ma non so quando. E, d'altra parte, neppure mi interessa saperlo con precisione. Quel testo, ormai, mi appartiene; ne condivido totalmente le istanze e la figura di attore fuori-riga che afferma è intimamente mia. Non c'è dubbio che dietro la maschera di Minetti c'è il mio vero volto, sorto dalla cancellazione dell'occasione produttiva; ma c'è anche la volontà radicale di mostrarne i suoi nuovi tratti al pubblico. Farò di questo fallimento un'altra opportunità per affermare la mia presenza d'attore.

A – Insisti spesso sul fallimento come unico esito possibile della tua arte. C'è qualcosa di folle in questo tuo voler procedere verso «il ciglio periglioso dell'orrore», come se non riuscissi a vivere senza invocare la tua autodistruzione.

ne. Qualcosa di folle e di perverso, come se godessi nel sentire il fragore della tua capitolazione.

B – E se fosse nient'altro che il risultato del *pessimismo della ragione*? Vedi, sono sempre stato affascinato dal complesso programma di Artaud. Attraverso l'accentramento di tutta la teatralità sul corpo, Artaud afferma un teatro che cerca nella presenza dell'attore la propria essenza e che sia in grado di riflettere, attraverso la modulazione allucinata del linguaggio, sugli aspetti oscuri e angoscianti di una esistenza costretta ai margini per difetto di omologazione. Come aveva intuito Heiner Muller, Artaud è una delle fonti che possono restituire al teatro *la sua funzione vitale andata perduta*. Artaud è l'estrema manifestazione di un teatro *liberatorio*. Nelle attuali condizioni del teatro e della cultura, il programma di Artaud è certamente fallimentare, in tutti i sensi. Se è vero che ogni volta che l'attore recita, ogni giorno che sale sul palco, l'attore procede verso una nuova epifania, aprendo il corpo alla creazione, è altrettanto vero che lo sforzo da compiere è immenso, giacché subito viene preso e trascinato verso la normalità da tutte le forze contrarie: abitudini del pubblico, humus culturale, richieste dei vari "committenti", etc.. Una lotta impari. Per essere coerente con quel programma, l'attore dovrebbe procedere verso una nuova epifania con la certezza della sua stessa impossibilità. Quale attore è oggi disponibile a farlo? Quale attore è disposto a cedere "quote di mercato" per recuperare la forza di un teatro che è *cerimonia del corpo e liturgia del senso* e dove il *dispendio vitale dell'attore* si pone oltre ogni rappresentazione? Quale attore è disponibile a perseguire non già la "figurazione", sola pratica che possa garantirgli il "successo", bensì la *trasfigurazione*? Io l'ho fatto, ho scelto questa forma estrema di solitudine. È stata una scelta, ma è stata anche un'esigenza fisica, una vera e propria necessità vitale, da cui non sono in grado di liberarmi. E allora me la godo così, abitando questa *perdizione*. In fondo, per me questa sorta di perdizione è soltanto una forma diversa della felicità; è l'unica dimora consentita al mio corpo. Potrei dire che la perdizione rappresenta l'unica esperienza che contiene la dimensione più autentica del mio corpo, e con ciò stesso la mia unica possibilità di svelarmi agli occhi degli altri con la mia verità più intima.

A – Per così dire, la tua opera ha danneggiato la tua carriera.

B – Esatto. Non riesco a farmi spazio nel mercato di *stupefacenti serali*.

A – La tua è una ricerca che si nega al consumo. Però, scusami, non è un po' come non esistere, visto che al di fuori del mercato non può starci nessuno?

B – Esisto, esisto. Non avere successo non vuol dire non esistere. E poi io voglio abitare solo gli interstizi e sfuggire al controllo. Ecco, voglio abitare un territorio che sfugge al controllo delle mode, delle convenzioni, del consenso. Prendi l'ultimo mio lavoro, gli *Atti di devozione teatrale* di cui abbiamo parlato

all'inizio di questa nostra conversazione. I saggi di fine anno sono, di solito, costruiti sulla base di un doppio pensiero: da una parte, non devono complicare troppo la vita agli allievi, e allora si privilegiano strutture performative semplici, poco approfondite, costruite "al ribasso", e nel complesso poco stimolanti; dall'altra, devono attrarre lo spettatore, non devono metterlo a disagio, devono insomma essere piacevoli. Sono saggi molto controllati, nel senso che si tratta di eventi che sono, inevitabilmente, disciplinati e prevedibili, giacché devono essere consumati senza fatica. I miei *Atti*, invece, sono esagerati, sotto tutti i punti di vista. Pensa solo alla durata: tre ore. Un'operazione del genere, quando non ti chiami Jan Fabre o Luca Ronconi, e dunque non godi del privilegio del nome, è molto rischiosa; si corre il rischio di allontanare lo spettatore e dunque, alla fine della fiera, irretire il tuo committente, che certamente deve fare i conti anche con il consenso del pubblico. Ma l'esercizio della mia libertà, cosa a cui tengo parecchio, passa dalla creazione di momenti come questo, di momenti, cioè, dove gli allievi diventano attori di uno spettacolo grandioso e inaspettato. Io sono fortemente convinto della valenza pedagogica di questo atteggiamento. Fare partecipare gli allievi alla costruzione di nuove forme di spettacolo, attraverso un impegno non standard, aiuta a prendere consapevolezza del fatto che esistono modi diversi di strutturare il linguaggio. Per me è importante riuscire a generare nuovi comportamenti, cambiare le consuetudini. Attraverso eventi come *Atti di devozione teatrale*, così come durante ogni singola lezione di recitazione, voglio stimolare le persone a trovare modi inediti di vivere il teatro.

A – Un atto militante ... Credi che l'artista possa incidere sulla realtà?

B – Non credo, non ho mai creduto alle virtù salvifiche dell'arte. Credo però che l'opera sia, in forme sue proprie, un modo di conoscere il mondo attraverso il linguaggio. In fondo, facendo teatro, scrivendo, pubblicando un testo o una fotografia, si partecipa all'elaborazione di una cultura; e ogni opera, anche quella che non lo sa, esprime sempre una direzione di senso. Attenzione però: non è una questione di contenuti o di morali da esprimere, bensì solo e solamente di lavoro sul linguaggio.

A – Ma alla fine per te cos'è l'attore?

B – L'attore è quel corpo che non ne può più: di esserci soltanto come ombra d'un personaggio; di essere considerato un ripetitore di caratteri altrui; di rappresentare un ruolo nella gerarchia della rappresentazione; di restare estraneo alla creazione di cui è l'unico vero indispensabile; di perdere la propria follia a vantaggio dello spettacolo ben confezionato; di stare nei limiti di una cultura feticista che uniforma tutto in una gradevolezza di superficie; di sparire nell'armatura di una omologazione che annulla ogni tremito, ogni incertezza, ogni fremito del sangue, ogni errore del corpo; di nascondersi mostrando

l'irreale d'una vita privata di ogni differenza; di sedurre senza provare piacere carnale; di farsi ogni sera illusione di appartenere a una comunità culturale; di non poter ballare come scheggia impazzita; di vivere una divisione entro se stesso: da una parte la sua soggettività, dall'altra ciò che sta recitando; di perdere la sua propria totalità, dunque; di abolire il piacere dell'eccesso, la sua oscenità; di stare dentro un compromesso che ne uccide la fantasia; di aver deposto le armi che brandiva in nome del teatro per farsi megafono disciplinato dello spettacolo; di smettere di essere portatore di brutti presagi; di cantare ridicoli sermoni o disapprovazioni moraliste, di dire cioè messaggi consolanti o discorsi edificanti, perdendo con ciò la propria costitutiva e radicale alterità. Insomma, l'attore è quel corpo che non ne può più.

A – Oddio, tutto il contrario dell'attore contemporaneo. Sai cosa penso? Più che quella dell'attore, forse ti è più consona la figura dell'istrione.

B – Probabilmente hai ragione. Il termine *istrione* ha, di solito, un'accezione negativa; è usato infatti come spregiativo: l'istrione è un attore mediocre, che recita con enfasi, portatore di una teatralità esagerata, ed è dunque guitto, gignone, buffone, esibizionista. L'istrione è un non attore. Mentre l'attore presta la propria voce e il proprio corpo al personaggio che gli è stato assegnato, l'istrione porta sul palcoscenico soprattutto se stesso. Se, nel primo caso, quello dell'attore, ad essere dominante è il ruolo da incarnare, per l'istrione ciò che conta è portare davanti al pubblico la sua persona, rendendo il personaggio solo una delle tante maschere che gli serve per lo scopo. Come scrive Maria Zambrano nel suo splendido libretto *Il pagliaccio e la filosofia* (Castelvecchi, 2015), l'istrione *non incarna nessun personaggio, piuttosto lo crea*. L'istrione fa giocare la sua anima a cospetto del pubblico; il personaggio è solo l'occasione che esso sceglie affinché il gioco possa cominciare. È come se l'istrione, facendosi maschera di se stesso, cercasse *il proprio volto autentico dietro e oltre le maschere sociali*. Ebbene sì, lo ammetto: sono un istrione.

A – Insomma, perché reciti?

B – Io recito solo per salvare qualcosa di essenziale di me.