

Chi è l'attore: è davvero così ovvio?

di **Laura Peja**

Definire chi è l'attore sembrerebbe un falso problema: anche un bambino sa chi è un attore e sa se da grande preferirebbe fare il pompiere, il calciatore, il pilota o, appunto, l'attore.

Si tratta di un *mestiere*, dunque? Senz'altro. Eppure, a parte l'importante funzione che anche oggi ha il teatro non professionistico, per secoli il teatro è stato fatto da attori dilettanti, in gruppi omogenei di intellettuali, aristocratici, cortigiani, accademici, che potevano di volta in volta essere gli attori o gli spettatori degli spettacoli, "giochi chiusi", di cui essi erano allo stesso tempo i produttori e i fruitori.

Se chiediamo a un semiologo ci risponderà che l'attore è «*un'emittente multicanalizzata di messaggi a funzione poetica*». (Eco 1973)

Ineccepibile. Ma questo poco ci dice di quei fenomeni (il divismo *in primis*) che ci mostrano come l'attore, anche in scena, sia riconoscibile e riconosciuto, oltre il personaggio, come individuo, persona reale di cui si possono eventualmente conoscere anche carriera e vita privata. E poco ci spiega anche del come e del perché una macchina per molti aspetti "manchevole" possa produrre *performances* eccellenti (e viceversa). ...(*omissis*). C'è dunque qualcosa di non poi così ovvio nella natura e nella qualità di questo strano mestiere che nei secoli tanto variamente è stato considerato...

Cerchiamo di orientarci nell'intrico delle problematiche che riguardano l'attore, seguendo, dopo qualche altra riflessione introduttiva, tre percorsi principali:

- **le concezioni**
- **il lavoro**
- **la formazione**

Iniziamo il nostro ragionamento prendendo in considerazione le definizioni d'attore che si trovano in enciclopedie e dizionari. Scegiamone una tra le più recenti, accorte e tutto sommato complete: nel suo *Dizionario del teatro*, alla voce "attore", Pavis esordisce: **L'attore, recitando una parte o dando vita a un personaggio, si pone al centro dell'evento teatrale: esso costituisce il legame vivente tra il testo dell'autore, le direttive di recitazione del regista e lo sguardo e l'ascolto dello spettatore.** (Pavis 1998, sv).

Alcune osservazioni: a parte il fatto che la prima parte dell'enunciato introduce, incidentalmente e dando per scontati, dei concetti come quello di "parte" e di "personaggio" che sono invece tutt'altro che ovvii, la seconda parte dell'enunciato, pur pertinente e adeguata alla gran parte della attuale realtà occidentale, esclude esperienze quali quelle in cui *l'attore improvvisa*, creando un testo che non ha un altro autore e che non preesiste alla performance "dimentica" che della pur significativa figura del regista il teatro ha fatto a meno per secoli (e si ricordi che il termine "regista" non è entrato nella lingua italiana prima del 1932).

Nel Sei-Settecento, ad esempio, c'è l'attore completo, di volta in volta commediante, poeta, musicista, saltatore, trasformista, burattinaio; così come l'attore ottocentesco è il signore assoluto e unico della scena.

Mettere dunque l'attore in immediata relazione con le figure dell'autore e del regista rischia di far passare in secondo piano quello che è il dato fondamentale relativo all'attore, a prescindere dalle epoche, dai contesti e dalle diverse tradizioni e poetiche: la sua **centralità** nell'evento teatrale. L'attore (come **unità corpo-mente**) è il perno su cui si costituiscono, come coesenzialità significanti, parola, spazio, tempo e la partitura visiva, acustica e gestuale dello spettacolo.

Concezioni dell'attore

di **Laura Peja**

Se in generale l'attore è colui che sostiene una parte, che interpreta un personaggio, è però vero che in pratica questo può avvenire in modi molto diversi: l'attore può ad esempio cercare di comunicare la psicologia e l'emotività del suo personaggio, o eseguire una partitura gestuale e vocale rigidamente codificata, senza alcun interesse di tipo psicologico per un carattere (come avviene nel teatro Nô, ad esempio).

Dunque, al di là di quello che accomuna tutte le esperienze teatrali e le rende tali -e cioè la ineliminabile centralità di un attore (costituito da un'**unità corpo-mente**) che comunica con uno spettatore, attraverso un testo (fatto di parole, suoni, rumori, azioni, gesti e movimenti, oppure solo di alcune di queste componenti) nel «come se» della scena- esistono (e sono esistiti) diversi tipi di teatro e di teorie e prassi sceniche che propongono e presuppongono diversi modi di concepire l'attore.

Un'utile schematizzazione proposta da Tessari (Alonge-Tessari 1996, pp. 30-34) immagina un quadrilatero al cui interno l'attore può definirsi spostandosi verso l'uno o l'altro dei quattro vertici dove si collocano idealmente i quattro "modelli" fondamentali dell'attore come

1) **interprete d'una parte-personaggio**: attore capace di immedesimarsi con tutto se stesso nella vita scenica di un personaggio, in accordo armonico con un calibrato concerto di parti, al servizio del testo drammatico

2) esecutore di funzioni segniche, dettate da uno spartito dove l'uomo sia pura cifra "musicale" tra altre note: l'**attore "super-marionetta"** che sa padroneggiare e manovrare ogni componente del proprio io per renderla docile strumento di parvenze, di dinamismi e di eventi scenici non finalizzati a fingere né personaggi convenzionali, né verosimili rapporti tra personaggi

3) **autonomo poeta**, d'una poesia scenica tutta affidata alle inflessioni della sua presenzialità vocale e gestuale: il "grande attore" come si è definito sulla ottocentesca scena italiana, poeta dell'autonoma creatività del virtuosismo attorco

4) vittima sacrificale d'un rito collettivo: l'**"attore santo"** di Grotowski, colui che non fa spettacolo d'un qualche arsenale tecnico di virtuosismi e di *clichés* espressivi, ma compie un rito in cui il suo corpo, offrendo esempio di forme d'ascesi al denudarsi d'un intimo vero nascosto, si rende salvifico medium di comunione, nella luce dell'autenticità interiore.

Il lavoro dell'attore: un corpo in scena e molte domande

«L'attore -ha osservato Fabrizio Cruciani - è attore in quanto recita, è vero; ma è anche più vero che recita in quanto è attore, cioè un uomo che sceglie di usare se stesso per esprimere, per comunicare (e non viceversa)». Ma **come** comunica l'attore?

di **Laura Peja**

Innanzitutto l'attore è la sua **presenza fisica**: il teatro è il luogo in cui si definisce l'essere attraverso l'azione e l'attore "rappresenta" qualcuno o qualcosa sulla scena in primo luogo attraverso

- il suo corpo («*physique du rôle*»),
- la sua **voce**,
- una maschera (in senso proprio o figurato)

e altri attributi esteriori che, entro un certo limite, può modificare, valendosi dell'aiuto del **trucco** e del **costume**.

Articolando l'azione attraverso mimica, gestualità e prossemica, il corpo dell'attore in scena è proprio il perno su cui si fonda la comunicazione teatrale.

Ci sono anche gli **aspetti "interiori"**, i sentimenti, le opinioni, le sensazioni, le esperienze, che l'attore comunica; e qui il problema si pone a più livelli:

- gli aspetti psicologici e "spirituali" del personaggio
- gli aspetti psicologici e "spirituali" dell'attore come individuo
- gli aspetti psicologici e "spirituali" dell'attore durante la *performance*



Se l'attore interpreta un personaggio di cui vuol comunicare al pubblico il mondo interiore (a prescindere dal fatto che questo sia stato delineato dall'autore del testo, da un regista o sia creazione autonoma dell'attore), attraverso quali strumenti potrà farlo?

Solo attraverso il corpo e il movimento, cioè le **azioni** che compie in scena, eventualmente accompagnate dalla voce che recita le battute?

Oppure dovrà sviluppare anche delle **dinamiche interiori** adatte a comunicare allo spettatore gli aspetti "emotivi" del personaggio?

E, allora, deve provare davvero le passioni e gli stati d'animo che rappresenta sulla scena (immedesimazione)?

O deve piuttosto mantenere un distacco, una distanza critica che gli permetta di "gestire" dall'esterno il personaggio, giudicandolo e mostrandolo allo spettatore, senza però "esserlo"?

In ogni caso, come potrà conciliare la sua emotività e psicologia con quelle del personaggio, qualora si trattasse di un carattere opposto? Come potrà un flemmatico impersonare un irroso, uno spendaccione impersonare un avaro, un tipo razionale un passionale e così via?

O ancora, come potrà l'attore riuscire nella interpretazione ogni sera, inscenando la gaiezza quando sia terribilmente triste o una incontrollabile passione amorosa per un comprimario che gli sia magari venuto in odio?

Nel corso dei secoli una nutrita riflessione intorno a queste domande ha tentato delle risposte,...

La formazione di Laura Peja



L'attore, in quanto artista/artigiano, deve conoscere le regole e le tecniche della sua arte. Esiste quindi la necessità specifica di "imparare un mestiere".

Le modalità con cui avviene ed è avvenuta nei secoli questa formazione possono essere molto varie (e di fatto lo sono e lo sono state). Anche se pare che già ai tempi di Scipione esistessero a Roma delle scuole di teatro e musica, per molti secoli (soprattutto con la Commedia dell'Arte) il mestiere del teatro viene concepito come una sorta di bottega artigiana, dove ai maestri si affiancano

gli apprendisti, che, svolgendo i lavori più umili, osservando, imparano.

È solo nel Novecento -come ricorda Barba- che «trionfa l'idea d'un addestramento dell'attore che avvenga lontano dalle routine del mestiere, fuori dall'influenza di un ambiente caratterizzato da cliché, abitudini deleterie e dall'obbligo di calcare prematuramente la scena. Era la possibilità di iniziare a condurre a termine un proficuo processo di apprendistato, sviluppando le proprie capacità creative senza farsi sfruttare economicamente dai direttori di compagnia». (Barba 98/99, p. 49)

Esiste poi anche un'altra possibilità di intendere la formazione teatrale, riconoscendo al teatro delle potenzialità pedagogiche e intendendo quindi la formazione non più come "avviamento professionale", ma come possibilità educativa, di formazione dell'uomo prima ancora che dell'attore.

Di queste possibilità erano pienamente consapevoli già nel Seicento i gesuiti e i barnabiti, ad esempio, i quali nel *cursus studiorum* delle loro scuole prevedevano anche la pratica teatrale; e nell'Ottocento le prime scuole per il teatro di prosa sorte in Italia miravano soprattutto a formare degli uomini che sapessero esprimersi in pubblico con correttezza, proprietà e rigore: «non tanto dunque una scuola per il teatro, quanto un insegnamento teatrale che diventa scuola per la vita». (Molinari 1992, p. 92)

È nel Novecento che la scuola, la pedagogia, la situazione di lavoro in quanto tale è stata la direzione costante di ricerca e di prassi di quelli che giustamente Fabrizio Cruciani ha chiamato i "registi pedagoghi" (maestri come Appia e Craig, Stanislavskij, Copeau, Mejerchol'd, Dullin, Brecht, Artaud, Grotowski, Barba...). Essi si sono orizzontati sulla necessità di un milieu di ricerca (la scuola, il gruppo) per costruire attori nuovi ancor prima che bravi. E la pedagogia, le scuole, si sono poste come un modo forte di esistere del teatro oltre gli spettacoli, come luogo della cultura del teatro, scuole in cui -dice ancora Cruciani- «si ricercano (si sperimentano si usano) tecniche 'teatrali' o affini, nel senso dell'imparare le possibilità del corpo e della psiche, sono 'scuole' per l'uomo, per le sue possibilità espressive, non quotidiane, che si orizzontano su quel terreno da cui sembrano nascere le 'leggi' del lavoro dell'attore e anche del teatro». (Cruciani, alla ricerca di un attore non progettato, p. 90- civiltà XX sec)

I testi di Laura Peja sono tratti dal sito "Gli elementi del teatro. Attrezzi per capire la scena"
reperibile all'indirizzo: www.piccoloteatro.org/elementi