

L'attore tra furore e oblio

Note di regia allo spettacolo *Io sono Artaud*

«L'attore, non più tale, alienato, si espone per l'ultima volta, affronta il rischio supremo, il sacrificio di sé, vittima offerta in un rito comunitario che riafferma le origini stesse del teatro per collocarle in un futuro indecifrabile ed opaco».

CARLO PASI

Nel titolo della mia opera si coglie il fasto di un mito, quello dell'artista che non ha esitato a scorticarsi la pelle pur di raggiungere una nuova concezione del teatro. Un mito, proprio; perché Artaud è ormai una figura mitologica, a cui si guarda con rispetto, ma anche con lo sguardo distaccato di chi lo ritiene superato e inattuale.

Mi pare ovvio che la scelta del titolo, così come il contenuto dell'opera, confermi il mio ostinato interesse per Artaud; tutto dipende, banalmente, dal significato attribuito al lavoro dell'attore, vale a dire qual è la funzione che gli assegno. Che è ancora, nonostante l'apparente anacronismo di ogni conflitto in ambito estetico, una funzione *politica*. Qualcosa che, meglio di altri, Artaud ha contribuito a precisare.

Forse è questa, oggi, la scelta più *crudele*: quella di rivendicare Artaud quando l'epoca ne ha sancito l'assoluta insignificanza. Perché niente è più crudele di un attore che decide di procedere problematizzando il reale e il linguaggio; di un attore, insomma, che si pone lucidamente il problema del suo rapporto con il contesto storico e culturale.

Qual è il vantaggio di farlo, se non una irriducibile fedeltà alla propria idea di teatro e di mondo? Ecco, la *crudeltà*: praticare il lavoro dell'attore non come un esercizio di consonanza con l'esistente, bensì come forma della *discordanza*.

Dunque, sì: Artaud.

Non è azzardato dire che l'idea di quest'opera parte da lontano, e principalmente dai miei esordi teatrali, dove la figura di Artaud ha sempre rappresentato l'ombra – o meglio, *il doppio* – di quella di Brecht; parte, cioè, dalle mie prime riflessioni sull'attore, trovando all'epoca plausibile una recitazione che avesse, insieme, i caratteri dello *straniamento* e della *crudeltà*.

Fin da subito, la ricerca è stata quella di una sintesi tra il *distacco* e il *coinvolgimento*: prendevo le distanze dal personaggio, facendolo diventare una protesi delle mie istanze, ma allo stesso tempo mi tuffavo in esso con avidità, ingaggiando una lotta contro il suo immaginario, da cui comunque venivo attratto. Credevo, insomma, che il mistero della recitazione risiedesse nella dialettica tra il desiderio dell'attore e la complessità del personaggio, vissuta come limite e come scoperta; l'attore, voglio dire, così pensavo allora, non doveva limitarsi a interpretare e quindi ripetere un carattere altrui, bensì sperimentare se stesso misurandosi con l'altro da sé, in un infinito gioco di specchi – o *di doppi*, ancora.

Tra le ragioni di questo approccio vi è, principalmente, il rifiuto di partecipare al teatro costituito; il fatto è che da giovane aderivo in modo viscerale, e forse patetico, all'idea di un teatro in grado di partecipare, coi mezzi suoi propri, alla trasformazione del mondo. Così come credevano Brecht e Artaud. I quali hanno cercato, pur con approcci differenti, di rompere con il teatro del proprio tempo ponendo le basi di un teatro futuro; e facendolo, entrambi, a partire dalla dimensione dell'attore.

Dunque, quest'opera si lega, almeno idealmente, agli esordi della mia passione teatrale, e si illumina del tempo trascorso, delle esperienze del fallimento, della marginalità, dell'abbandono; si nutre del disincanto, e cioè di una certa deriva storica in cui sono naufragate le istanze – personali, sociali e teatrali – di trasformazione dell'esistente. In sostanza, quest'opera si pone le stesse *inquiete interrogazioni* di allora sulla recitazione, ma lo fa in una condizione storica e individuale completamente diversa.

La mia non è, naturalmente, un'opera che intende “rappresentare” la vicenda di Artaud; rinuncio fin da subito all'idea di narrarne la vita o di interpretarne il personaggio. La chiave di lettura è un'altra, quella di uno scavo critico – con il *corpo all'opera* – di una pratica che presuppone, fin dalle premesse, l'abbandono della *finzione* a favore della *trasfigurazione*: precipitare in Artaud con la mia *fame di vita* per toccare i punti nevralgici della sua visione e quindi riemergere trasformato. Ciò che accade nell'opera non ha a che fare con qualcosa di esteriore, come quando l'attore si “identifica” con un altro da sé; l'attore utilizza Artaud come uno stimolo. Così l'opera si declina *con* Artaud, non *su* Artaud.

Allora sì, l'opera sarà fedele ad Artaud, ma in un senso più profondo di quello fondato sull'interpretazione; e lo sarà in quanto recupererà la sua esemplare attitudine alla *discordia*.

Artaud è per me l'esponente più radicale della tendenza oppositiva che ha attraversato il teatro del Novecento. In qualunque modo ci si approcci ad esso, di una cosa si è certi: per Artaud essere attori significa «ribellarsi al linguaggio», e cioè a quella «funzione simbolica principale» che costringe la vita nella gabbia del «basso utilitarismo». L'attore invade la scena «con la sua urgenza di essere», preme contro i suoi limiti, le sue convenzioni, le sue norme, sino a farsi strumento di una *rivolta disalienante*.

Del resto, per Artaud l'immagine più rappresentativa dell'attore è quella del *suppliziato che brucia e, dal rogo, invia segnali tra le fiamme*. In questa visione c'è racchiusa la doppia essenza dell'attore, da intendersi come soggetto che è, allo stesso tempo, scorticato dal tempo e in rotta col tempo; un corpo martoriato che si rivolta ai suoi carcerieri, la cui agonia «prelude a una rinascita». Decisivo è, davvero, in Artaud, il rapporto conflittuale con il mondo; e questa attitudine ribelle viene rovesciata sulla scena come *aggressione* al linguaggio costituito.

Linguaggio, mondo. Tra queste due dimensioni, l'attore dispiega la propria verità; la sua esperienza non è che un dimenarsi dentro queste trappole di senso. Ecco, si può cogliere l'essenza della recitazione nel modo con cui l'attore partecipa – col corpo, *ça va sans dire* – del mondo e del linguaggio; il richiamo ad Artaud è dunque l'occasione di riflettere sulle forme del dire, ma anche sul loro carattere storico, sulle loro implicazioni concettuali, sulla loro disposizione nei confronti delle prescrizioni dell'epoca. Quest'opera, in sintesi, vuole appro-

fondire la connessione tra corpo e linguaggio, e la loro relazione con il tempo storico; c'è infatti l'intenzione di evocare – nella recitazione, ma anche nella scrittura – quella *suprema tensione del corpo* in grado di sprigionare una liberazione.

Il tempo, però, è tremendo. Le sue determinazioni sono imperiose, perentorie. Avanzando *con* Artaud, l'attore non potrà che retrocedere in un isolamento che spegne ogni ribellione, trasformando i suoi segni in una vuota risonanza. E risulterà probabilmente ridicolo nel suo sforzo di opporsi a qualcosa che non può essere non solo sconfitto, ma neppure scalfito. Allora, *l'insurrezione* nominata nel sottotitolo della mia opera è, a ben vedere, la disperata fedeltà, ai limiti del masochismo, a un'ipotesi di ricerca antica, oggi decisamente inattuale.

Più che di Brecht, a questo punto, Artaud diviene il doppio di Beckett. L'attore si ribella, ma solo contro il silenzio che lo circonda. E in questo girare a vuoto egli preparerà non il suo prossimo errore, com'è presso Brecht, ma il proprio definitivo fallimento.

E come in un'operetta di Beckett, sulla scena della mia opera non c'è che il buio e un corpo ridotto a sola voce, e nessuna espiazione o salvezza, nessuna catarsi. Posso solo confermare che la volontà di costruire un'opera *con* Artaud è una scelta politica, del tutto equiparabile alla scelta operata in gioventù; ma, allo stesso tempo, la sua ostinazione alla lotta è una scommessa persa in partenza. Nessuna redenzione, davvero.

La disfatta è già avvenuta, dunque la lotta è una lotta rivolta essenzialmente contro se stessi. D'altra parte, la passione della recitazione è un gioco senza fine: ogni opera ricrea il desiderio di costruire un'altra opera, incurante dell'annientamento a cui la costringe l'epoca.

Nella disfatta, non resta niente da difendere, niente da attaccare; e allora quest'opera è anche il modo di restare fedele a me stesso, irriducibilmente legato a una passione fatua, ma insopprimibile. Ben sapendo, con Beckett, che se è vero che *non c'è niente da esprimere*, è altrettanto vero che *rimane l'obbligo, il dovere di farlo*.