

Vocazione, o d'una recitazione altera

«Come una danza ritmata da un'interna musica crudele».
ELIAS CANETTI

Lavoro in solitudine, tutti i giorni; nel mio spazio privato, ai bordi della storia. Lavoro cercando di affinare la mia tecnica, la mia estetica, la mia politica. Plasmo il mio teatro, lontano dalle coordinate dell'epoca. E plasmo le mie maschere, per aggredire un'epoca che non mi convince. Lo faccio da sempre, fin dal primo momento che decisi di stare dentro quest'arte così effimera; da sempre. C'è stato un tempo, non tanti anni fa, che coltivavo la speranza di diventare "celebre"; poi, complice anche la stanchezza, ho smesso di distribuire i miei lavori; ho alimentato, per così dire, la mia vocazione alla marginalità. Senza rammarico; e senza lamenti. Talvolta subisco il fascino dell'abbandono: vorrei chiudere per sempre, staccarmi una volta per tutte dal teatro – dedicarmi ai figli, ai viaggi, alla scrittura, alla filosofia; talvolta vorrei sacrificare quanto, in me, spinge a fare i conti col vuoto della scena e vorrei smettere di indossare maschere o inventare allegorie. Il vuoto della scena, però, continua ad attrarmi, e allora insisto: faccio risuonare in esso la mia voglia di esistere in quanto *attore*. Appartengo a quel vuoto; e ci appartengo al di là delle difficoltà – appartengo a quell'abisso, a quella caverna, a quel buio, al di là di ogni impedimento. Attraverso l'arte effimera della recitazione, fatta di voce e di energia (e di delirio e di rivolta, e di desiderio e di trasfigurazione), sfido la forza centrifuga che mi allontana da quel vuoto; e in esso compongo i miei gesti viscerali e oscuri. Studio, studio tanto: le tradizioni e le sovversioni. E invento, prefiguro tensioni sceniche, infinite variazioni dello stesso tema: *la recitazione come alterità in azione*.

È attraverso il teatro che verifico me stesso. Attraverso il lavoro quotidiano su testi, teorie e pratiche posso scoprire un senso nuovo e sperimentare nuove relazioni, cioè formare una mia particolare visione del mondo. Il teatro è, per me, il luogo dove il corpo affronta il mutismo del mondo: non per inventare liturgie comunitarie, di solito accomodanti, bensì per mettere in crisi la mia propria identità, per deformare me stesso e ridefinirmi diverso. Se, come scriveva Heiner Müller, la rivolta è il primo passo «per la definizione di un'altra identità», il teatro non può che essere il luogo della rivolta. Della rivolta contro le identità imposte, e dunque contro il costituito, e contro la lingua che lo rappresenta, e della rivolta contro se stessi. Il luogo di un'identità che si scopre nel momento stesso in cui si nasconde. D'altronde, il teatro è il luogo dove avviene il confronto tra diverse identità costituite, quella dell'attore e quella del personaggio, quella dell'attore e quella dello spettatore, quello dello "stile" e quello di altri "stili"; e il risultato di questo confronto non può che essere quello di un'identità costituente. Si tratta, per quanto mi riguarda, di allenarmi tutti i giorni per affinare questo processo di conoscenza. La lettura di un libro, sia esso poetico o di filosofia, non è disgiunto dalle ore giornaliere che dedico all'esercizio della logica o all'articolazione vocale e

alla recitazione. Il processo è il medesimo, così come è identica la volontà di far risuonare la parola spingendola al di fuori dei recinti dell'esistente. Il teatro è il luogo dove si definisce il mio altrove, che è sempre, direi costitutivamente, un altrove che appartiene anche ad altri.

La mia scrittura scenica – come penso e pratico il teatro – è orientata su una serie di figure ricorrenti (grottesco, allegoria, crudeltà), con una predilezione per l'emissione vocale aspra e fortemente segnata dal desiderio di trascendere l'esistente. Piacere dell'eccesso, del dispendio gratuito di energia, della trasfigurazione, della poesia come tumulto: questi sono alcuni elementi che caratterizzano la mia visione del teatro e della recitazione. Perseguo la frizione; ricerco il distacco, ciò che stride, il delirio, la crepa, la dissonanza, le schegge acuminate: sul filo di una partitura ritmica irregolare e che richiama l'oralità epica e la vitalità dell'avanguardia e le astuzie dello schiavo che vuole sfuggire alla frusta. Direi che prediligo la lingua del furore selvaggio e della negazione: la lingua di chi, imparando a parlare, non può fare a meno di maledire. Calibano è il personaggio ideale: il suo mondo animalesco e mitico, il suo grido pieno di rabbia e di musica, il suo gesto irriverente e sincopato, permettono la messa a fuoco di una recitazione che è un'*aspra orazione libertaria*.

De profundis (il canto selvaggio di Calibano) è l'approdo di un percorso durato due decenni. Si tratta di una nuova versione di quella che è stata, per anni, l'opera più rappresentativa del mio repertorio: *La lingua recisa*. L'esigenza era quella di fare i conti con un ciclo che si era ormai chiuso e trovare in esso un nuovo punto di partenza: elaborare il passato per conservare la sua parte migliore, per farla diventare l'occasione di un nuovo rilancio. Quest'opera è, in un certo senso, *l'elaborazione di un lutto, ma anche un addestramento per nuove battaglie*. L'assolo grottesco di Nevio-Calibano è il risultato di questa operazione di ripensamento – e di riscrittura – della mia storia personale.

Uno dei punti centrali di questa che è a tutti gli effetti una nuova opera, e che la distanzia completamente dalla precedente versione, è l'assenza di ogni elemento spettacolare. Ho riportato l'opera alla sua essenza più vera, quella che torna alle origini del rito scenico alla radicale messa in relazione di attore e spettatore, con la centralità assegnata alle vibrazioni che emanano dal corpo di chi pratica «buchi di parole, segni, gesti» sulla scena. Un'opera, dunque, completamente priva di tecnologia, dove il corpo dell'attore diviene l'elemento propulsivo del confronto con lo spettatore, entrambi aperti alla «messa in questione dell'esistenza». Ho sentito la necessità di azzerare tutto, eliminando ogni elemento spettacolare a favore di una soluzione *povera*, cioè priva di tutto ciò che non nasce dalla carne, dalla dialettica serrata di parola e voce, di pensiero e fisicità, insomma: *dalla presenza irriducibile dell'attore*.

In questo *De profundis*, dunque, il desiderio di mettere in voce la parola poetica si interfaccia con la volontà di esplorare la sinestesia suono-parola sottraendo il teatro «al privilegio dell'occhio e ai riti esteriori del teatro borghese». Uno dei riferimenti principali, forse quello più urgente, è il confronto con Antonin Artaud; era forte in me la volontà di raccogliere la sfida che egli rivolge all'attore e sperimentare una recitazione *crudele*: una recitazione, cioè,

dove la «tensione suprema del corpo», quello «slancio vitale» che fa precipitare l'attore in un evento spaventoso e quindi «rigenerante», conduce al definitivo abbandono dello *spettacolo*, nel privilegio finalmente accordato al *teatro*. Il «dispendio vitale dell'attore», insomma, è l'unica strada che può recuperare la forza di un teatro come «cerimonia del corpo e liturgia del senso». Tutto il resto è, appunto, spettacolo.

Questo *De profundis* è allora, prima di tutto, un omaggio struggente all'inattualità di Artaud e alla sua idea di *attore non pacificato*. Nasce cioè da una doppia istanza: dal desiderio di contrarre il respiro sino a fare esplodere la voce in «torturata bellezza» e dalla volontà di fare della recitazione un'interrogazione critica del linguaggio. Mentre accoglie l'eco del conflitto che oppone il mondo di Calibano e quello di Prospero, questo *De profundis* dà compimento ad un *canto selvaggio* catturando l'ascoltatore nelle maglie di una vasta, irregolare, frastornante *oratio*, rotta da improvvisi squarci grotteschi e attenta al virtuosismo fonologico dell'interprete. Il risultato è un poema scenico ricco di rimandi allegorici e aggressivo; un poema privo di cautela e intimamente politico; ed è un'apologia della sovversione. Perché, in fondo, proprio seguendo Artaud, l'attore non può che giocare le sue carte sul tavolo di una *trasfigurazione* che lo conduca nei pressi di un *altrove* che è una diversa identità umana e sociale.

È inevitabile, aprando un confronto con Artaud, cogliere la sua inattualità, totale e – forse – irreversibile inattualità. Ma è proprio questo suo distacco dalle coordinate dell'epoca che lo rendono quanto mai importante, per lo meno per chi non ha smesso di cercare un altrove dell'esistenza. Alla base di questa ricerca non può che esserci un atto di rifiuto del costituito, ed è qui che Artaud può essere ancora utile: *è facendo della recitazione un atto crudele e barbarico che l'attore cerca – in se stesso e sulla scena – una geografia del futuro*.

Una strada destinata alla sconfitta, ma è l'unica strada che mi sento di percorrere.

Rimando alla mia *Lettera ad Antonin Artaud*.