

Marco De Marinis

## **Polvere di stelle. Frammenti di un discorso sull'attore postnovecentesco**

### **Prologo nell'attualità**

Vorrei cominciare da un'impressione riguardante la stretta attualità. Mi sembra che negli ultimi anni, una decina almeno, ci troviamo di fronte, per quanto riguarda l'attore di teatro, in Italia e non solo, a un attenuarsi delle tendenze performative più radicali, insieme antinovecentesche e antiattoriali, che nei primi dieci-quindici anni del nuovo millennio avevano dato l'impressione di poter prendere il sopravvento, almeno dal punto di vista qualitativo, e produrre un vero e proprio *cambio di paradigma* all'insegna di quello che Michael Kirby chiamò nel lontano 1972 il *not-acting*.

Allo stesso tempo, mi sembra che siamo di fronte anche all'attenuarsi di un altro fenomeno che si è imposto all'attenzione negli ultimi quindici-vent'anni, talvolta sovrapponendosi al *not-acting*, più spesso in autonomia e in divaricazione da esso: parlo del teatro che, pur non rinunciando agli attori e all'*acting*, tende a mettere in primo piano il vissuto e la personalità dei performer, con risultati definibili e definiti *autofiction*, *biographic theatre* o simili.

Le impressioni di cui parlo, oltre che ovviamente dall'esperienza diretta degli spettacoli, derivano dalla lettura dei materiali di tre indagini recenti sull'attore in Italia: una di taglio più giornalistico, Speciale *Chiamami col mio nome. Attori e attrici oggi*,<sup>1</sup> e due indagini di natura più strettamente accademico-scientifica: la prima si intitola *Scenari del terzo Millennio. L'osservatorio del Premio Scenario sul giovane teatro*,<sup>2</sup> la seconda è rappresentata da un volume della rivista «Biblioteca Teatrale», contenente i risultati parziali di una serie di «conversazioni e interviste ad artisti del teatro italiano» (e non solo) raccolte nel 2020.<sup>3</sup>

Partirei dall'inchiesta de «La Falena», che raccoglie gli interventi di venticinque attori e attrici di diverse generazioni ma con una forte presenza di giovani *under* quaranta o poco sopra. Ed è soprattutto da questi ultimi (con

---

<sup>1</sup> *Chiamami col mio nome. Attori e attrici oggi*, in «La Falena. Rivista di critica e cultura teatrale» n. 7, Prato, 2024.

<sup>2</sup> *Scenari del terzo Millennio. L'osservatorio del Premio Scenario sul giovane teatro*, a cura di C. Valenti, Corazzano (Pi), Titivillus, 2018.

<sup>3</sup> *Trasmissione dei saperi performativi I. Pedagogia della formazione e pedagogia nella creazione*, a cura di G. Di Palma, in «Biblioteca Teatrale», n. 140, luglio-dicembre 2023, Roma, Bulzoni Editore, 2023.

un'importante eccezione) che vengono le indicazioni più interessanti, le quali fanno pensare appunto a dei riaggiustamenti in corso rispetto alle derive recenti del *reality trend* e della performatività pura.

Vincenzo Nemolato (36 anni), attore napoletano emerso grazie al progetto "Arrevuoto" di Marco Martinelli, chiude il suo contributo parlando – decisamente in controtendenza parrebbe – «[del]l'unica grande qualità a cui un grande attore dovrebbe aspirare: l'*invisibilità*, per essere sempre pronto, a disposizione della storia e del personaggio».<sup>4</sup>

Gabriele Portoghese, 43 anni (comparso in alcuni degli spettacoli più significativi degli ultimi anni), rifiutando l'idea dell'attore come «mero esecutore», dichiara: «preferisco interprete». E rispetto alla vera e propria ossessione per la realtà che sembra dominare le nostre scene (e non solo le nostre), osserva: «Ma la rincorsa del reale può essere pericolosa. C'è il vecchio rischio che il reale venga frainteso o scambiato per l'ordinario. E invece "Tutto è santo!"».<sup>5</sup>

Non meno interessante è la sua riflessione a proposito della deliberata emarginazione della recitazione dai palchi odierni: «Nel teatro di oggi non c'è solo recitazione, anche perché i maestri della recitazione stanno svanendo – io mi sento fortunato ad averne incontrato qualcuno – assieme forse a registi e registe che siano davvero in grado di lavorare sulla recitazione».<sup>6</sup>

Federica Rosellini, 36 anni (una delle attrici giovani più interessanti, che ha debuttato con Luca Ronconi), anche lei in implicita polemica con gli eccessi della cosiddetta «fame di realtà», insiste sulla «differenza fra realtà e verità»: «Mi piace pensare che la materia del teatro, del cinema sia fatta di verità, più che di realtà».<sup>7</sup>

È una questione importante. Ci dovremo tornare. Significativa, soprattutto se pensiamo alla generazione a cui appartiene, risulta anche la sua concezione dell'«essere attore»: «Credo che essere attore, anche se potrebbe sembrare controintuitivo, sia o dovrebbe essere, nel profondo, un *cupio dissolvi* dell'ego individuale».<sup>8</sup> E definisce l'«attor\*/performer» come «un corpo che sa farsi trasparente».<sup>9</sup>

Matilde Vigna (38 anni), autrice oltre che attrice, dopo aver indicato i suoi «riferimenti attoriali» (Maria Paiato, Roberta Bosetti, Davide Enia, fra gli altri) da un lato ammette di sentirsi «partecipe dello smarrimento di questa professione» e si chiede: «l'auto-fiction può essere l'inizio dello smarrimento della professione attoriale? Chissà»; dall'altro fa un'osservazione di grande interesse perché coglie a livello personale quella situazione di riassetto da cui sono partito: «in me confliggono ancora il desiderio di scomparire,

<sup>4</sup> *Chiamami col mio nome*, cit., p. 79 (corsivo mio).

<sup>5</sup> Ivi, p. 80.

<sup>6</sup> Ivi, p. 81.

<sup>7</sup> Ivi, p. 84.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 84-85.

<sup>9</sup> Ivi, p. 85.

essere un'attrice mimetica, e quello di essere un interprete-narratore, che recita se stesso e, con addosso la maschera della propria quotidianità, racconta una storia».<sup>10</sup>

Ma indubbiamente, per i miei scopi, la testimonianza più significativa è quella che viene da un'artista del calibro di Daria Deflorian (classe 1959), la più convincente tra gli alfieri del *reality trend* e della cosiddetta *autofiction*, con la strepitosa trilogia proposta assieme a Antonio Tagliarini una quindicina di anni fa:<sup>11</sup>

Col passare degli anni mi sto riavvicinando alla finzione e sento il desiderio di una distanza salvifica tra [sic!] tutto quello che portiamo di noi in scena. In questo senso non credo basti presentarsi in scena *per quello che si è* per affermare una vicenda. Parlo, anzi scrivo da una terra di mezzo tra vent'anni di (inizialmente inconsapevole, per fortuna) *auto fiction* e una stagione come attrice, dove mi sono misurata con delle figure (scritte da Natalia Ginzburg e da Luigi Pirandello) dentro le quali mi sono mossa imparando molte cose.<sup>12</sup>

Questa è la sua conclusione: «È difficile togliersi di mezzo, ma non è per niente male quando ci si riesce, anche solo per qualche minuto, in una serata».<sup>13</sup>

Non è un caso, penso, se in uno degli interventi critici che completano lo speciale de «La Falena», Rossella Menna incentri prevalentemente su Daria Deflorian la sua riflessione intitolata *Recitare a teatro oggi*, in gran parte occupata dalla discussione dei termini «performer» e «presenza», sui quali mi soffermerò tra poco. E quando deve fare un esempio di «quei rari casi in cui, oltre a svolgere perfettamente un compito, vi si introduce qualcosa di inatteso che lascia senza parole» è alla Deflorian come Donn'Anna ne *La vita che ti diedi* che pensa, dove l'attrice «resta[va] esattamente se stessa [...] senza tradire la natura fittizia del personaggio e la struttura rappresentativa voluta dal regista».<sup>14</sup> Insomma, un perfetto esempio di «neointerprete», per anticipare quanto vedremo più avanti.

Dopo questa specie di prologo, nel quale mi è sembrato giusto e utile lasciare la parola agli stessi attori, scelti non casualmente, provo a partire in un altro modo, tenendo conto dell'osservazione con cui Lorenzo Mango chiudeva più di dieci anni fa un importante contributo apparso su «Acting Archives Review»:

Non si può fare – o almeno allo stato attuale non siamo in grado di fare – una storia della recitazione d'avanguardia come racconto degli attori, ma [...] è

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 88.

<sup>11</sup> Cfr. *Trilogia dell'impossibile*, a cura di G. Graziani, Corazzano (Pi), Titivillus, 2014, che comprende *Rewind*, *Progetto Reality* e *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*.

<sup>12</sup> *Chiamami col mio nome*, cit., pp. 50-51.

<sup>13</sup> Ivi, p. 51.

<sup>14</sup> R. Menna, *Recitare a teatro oggi*, in *Chiamami col mio nome*, cit., p. 95.

possibile, questo sì, fare una storia della trasformazione della recitazione, dei suoi modelli, di quanto chiamiamo recitazione. Non una storia dei fatti, dunque, ma una *storia della evoluzione dei modelli di riferimento*, che categorizzano i fatti in un sistema di pensiero decodificabile.<sup>15</sup>

### Chiarificazioni terminologiche e concettuali

Non so se riuscirò a seguire davvero l'indicazione di Mango. Ma credo che per muoversi col necessario rigore in quella direzione, bisognerebbe cominciare a fare un po' di chiarezza sui termini chiave che continuamente ritornano ancora oggi in ogni riflessione sull'attore e la recitazione. E infatti sono già apparsi anche in questo inizio d'intervento: presenza, performance/performer, realtà/verità.

*Prima questione: realtà/verità.* Si parla tanto di realtà. Forse «realtà» è la parola più spesso associata al teatro negli ultimi vent'anni: in ambito anglosassone soprattutto (si pensi ai libri di Carol Martin, ad esempio),<sup>16</sup> ma anche da noi, a cominciare da Gerardo Guccini, che se ne è occupato fra i primi e con grande assiduità sulla rivista «Prove di Drammaturgia». E si veda, fra gli altri, il libro recente di Lorenzo Donati, *Scrivere con la realtà. Oggetti teatrali non identificati 2000-2019*.<sup>17</sup>

Come notavano anche alcuni degli attori che hanno risposto all'invito de «La Falena», e che ho citato prima, molto meno si parla di «verità», che invece è stata forse l'ossessione del secolo scorso. Quasi che realtà e verità fossero la stessa cosa e non si riferissero invece a due entità ben diverse, forse addirittura opposte. Così ad esempio riteneva Pirandello, quando criticava il teatro materiale (a cominciare dall'attore) che, a suo parere, quanto più conferiva *realtà* al personaggio o in generale al dramma, tanto più gli sottraeva *verità*.

Qui mi sembra che si possa individuare un'altra, importante discontinuità rispetto al Novecento teatrale, dove, se si parlava di realtà o di vita, era per prendere le distanze dalle accezioni correnti, quotidiane, o al massimo socio-politiche in cui le si usa oggi in rapporto alla scena. Con qualche eccezione. Pochi anni fa, uno dei maggiori drammaturghi contemporanei, che è anche attore e regista, l'argentino Rafael Spregelburd, partendo da un'affermazione del filosofo connazionale Eduardo Del Estal («la realtà è la resistenza delle cose a qualsiasi ordine simbolico»),<sup>18</sup> ha scritto: «Il reale sarebbe, allora, per me, la parte dell'accadimento che il linguaggio non riesce a catturare. [...] la realtà resiste all'essere detta».<sup>19</sup>

<sup>15</sup> L. Mango, *Studiare la recitazione nell'epoca delle avanguardie. Alcune questioni metodologiche*, in «Acting Archives Review», a. V, n. 9, maggio 2015, p. 58. Corsivi miei.

<sup>16</sup> Cfr., in particolare, C. Martin, *Theatre of the Real*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

<sup>17</sup> L. Donati, *Scrivere con la realtà. Oggetti teatrali non identificati 2000-19*, Imola, Cue Press, 2022.

<sup>18</sup> E. Del Estal, *Historia de la mirada*, Buenos Aires, Atuel, 2013.

<sup>19</sup> R. Spregelburd, *Non so ancora se il mio problema sia la realtà, la sua rappresentazione, o tutto il resto*, in AA.VV., *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà*, a cura di F. Arcuri e I. Godino, Corazzano (Pi), Titivillus, 2011, p. 29.

Per quanto riguarda il Novecento, può bastare il riferimento ad Artaud, il cui *Leitmotiv* negli anni Trenta fu – com'è noto – «rifare la vita»: «Quando pronunciamo la parola “vita”, dobbiamo renderci conto che non si tratta della vita quale la conosciamo attraverso l'aspetto esteriore dei fatti, ma del suo nucleo fragile e irrequieto, inafferrabile dalle forme»;<sup>20</sup> «L'Art n'est pas l'imitation de la vie, mais la vie est l'imitation d'un principe transcendant avec lequel l'art nous remet en communication».<sup>21</sup>

So benissimo che questo diffuso ritorno alla realtà – quasi un'ossessione come è stato detto – che caratterizza il teatro del terzo millennio, non ha nulla a che vedere con le tradizionali modalità mimetico-rappresentative, insomma col teatro realistico/naturalistico. Valga per tutti il Manifesto di Gent diffuso nel 2018 da Milo Rau: «Le but n'est de représenter le réel, mais de rendre la représentation elle-même réelle»;<sup>22</sup> progetto perseguito da lui e da altri per lo più includendo metonimicamente nello spettacolo “pezzi” di realtà: persone, cose, vicende reali (vedremo più avanti in che modo).

E tuttavia non si può fare a meno di sottolineare la scomparsa progressiva della tensione novecentesca a fare del teatro, sia per lo spettatore sia per l'attore, un'esperienza di conoscenza che, citando ancora Artaud, potremmo chiamare «metafisica», cioè un'esperienza capace appunto di andare oltre le apparenze della realtà, una conoscenza autentica, e tuttavia vissuta nel corpo e attraverso il corpo, a partire dal corpo. Ricordiamo il *manifesto* sul *Teatro della crudeltà*: «Nella fase di degenerazione in cui ci troviamo, solo attraverso la pelle si potrà far rientrare la metafisica negli spiriti».<sup>23</sup>

Usiamo ormai spesso il termine «performer» (invece di «attore») per il teatro della realtà e sembriamo dimenticarci della definizione pregnante che ne dette Jerzy Grotowski negli anni Ottanta, all'inizio della sua ultima avventura artistica, quella pontederese dell'Arte come veicolo:

Il Performer, con la maiuscola, è un uomo d'azione. [...] Il Performer è uno stato dell'essere [un] uomo di conoscenza. L'uomo di conoscenza dispone del *doing*, del fare e non di idee o teorie. [...] Può capire solo se fa. Fa o non fa. La conoscenza è questione di fare.<sup>24</sup>

È evidente che l'oggetto di questa conoscenza non sia la realtà che abbiamo sotto gli occhi, così come ci appare. Insomma non si tratta di una conoscenza

---

<sup>20</sup> A. Artaud, *Il teatro e la cultura*, Prefazione a *Il teatro e il suo doppio*, in *Il teatro e il suo doppio, con altri scritti teatrali*, a cura di G. R. Morteo e G. Neri, Torino, Einaudi, 1968 (PBE), p. 133.

<sup>21</sup> A. Artaud, dal dossier di *En finir avec les chefs-d'oeuvre*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1978, vol. IV, nouvelle édition revue et augmentée, p. 242.

<sup>22</sup> M. Rau, *Manifeste de Gand*, in Id., *Global realisme/Réalisme global*, NTGent&International Institute of Political Murder, s.d. [ma 2018], p. 292.

<sup>23</sup> A. Artaud, *Il teatro della crudeltà (Primo manifesto)*, in Id., *Il teatro e il suo doppio, con altri scritti teatrali*, cit., p. 214.

<sup>24</sup> J. Grotowski, *Il Performer*, in *Opere e sentieri, II. Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di A. Attisani, M. Biagini, Roma, Bulzoni, 2007, p. 127.

sociologica o storica ma della tensione verso una verità più profonda, nascosta, che tuttavia non deve essere necessariamente universale, oggettiva, ma può essere una verità personale, riguardante il nostro Sé e il suo rapporto con l'altro da sé. Qualcosa di simile a quella realtà «che resiste all'essere detta» di cui parla Spregelburd.

*Seconda questione: la presenza.* Insieme a «realtà», «presenza» è l'altra parola continuamente tirata in ballo per caratterizzare i procedimenti attoriali postnovecenteschi. E rischia di diventare, come la prima, un termine *passpartout*, una specie di “aperti sesamo” che dovrebbe spiegare tutto. A me sembra che, quando oggi si evoca continuamente la «presenza» dell'attore, si rischi di confondere fra loro due accezioni molto diverse di questo termine.

- Presenza come risultato del dotarsi, da parte dell'attore, di un corpo scenico, non quotidiano – ciò che Stanislavskij chiamò «seconda natura» e Eugenio Barba, con la sua antropologia teatrale, ha definito «pre-espressività». Ora, come dice la parola stessa, la pre-espressività costituisce la base, il punto di partenza (in genere celato agli occhi dello spettatore) del processo creativo dell'attore, che potrà poi andare in direzione dell'interpretazione o della non-interpretazione, ovvero dell'*acting* o del *not-acting*, quel *not-acting* che Mango ha ridenominato brillantemente «la recitazione che non recita».
- Presenza come punto di arrivo, come risultato di un processo creativo che scarta l'*acting* a favore del *not-acting*, ovvero della «recitazione che non recita», e che sembrerebbe poter fare a meno della tecnica (su questo punto tornerò). Gli esempi più lampanti sono quelli che vengono dalla *performance art*, e in particolare dalla *body art* “dura e pura” degli anni Settanta (senza dimenticare il mimo corporeo di Etienne Decroux, che già negli anni Quaranta parlava di «presenze che non rappresentano»). Ma anche, appunto, dal teatro cosiddetto performativo praticato ai giorni nostri, che ambisce a fuoriuscire completamente dall'involucro della finzione e della rappresentazione. Leggiamo Mango in proposito:

A voler, o dover, per l'ennesima volta ricorrere ad una schematizzazione drastica, potremmo dire che la presenza è un tratto specifico della recitazione che non recita in quanto *segno attivo che significa di per sé*. Indica [...] l'esser lì di qualcuno o qualcosa che agisce interagendo con gli altri segni della scena.<sup>25</sup>

Insomma, a mio parere, nei due casi (chiamiamoli per semplicità Presenza 1 e Presenza 2), la parola «presenza» allude a cose e procedimenti molto diversi che non andrebbero confusi tra loro.

La domanda chiave, a questo punto, è se il teatro del *not-acting*, ovvero della Presenza 2 nella mia terminologia, può fare a meno o no della Presenza 1, «seconda natura» di Stanislavskij o «pre-espressività» di Barba, e più in

---

<sup>25</sup> L. Mango, *Studiare la recitazione nell'epoca delle avanguardie*, cit., p. 50. Corsivi miei.

generale della *tecnica*. Perché, al di là delle confusioni terminologiche, è qui che si situa la vera divaricazione nelle pratiche attoriali odierne, e forse ancora di più negli approcci critico-teorici sull'argomento. È su questo piano che si gioca la partita *continuità vs discontinuità* rispetto alla tradizione del Novecento teatrale.

Lungo tutto il secolo scorso è rintracciabile un teatro del *not-acting*, che ambisce a trascendere l'interpretazione e anche la rappresentazione, e tuttavia saldamente basato sulla convinzione che la performance attoriale sia una questione di *fare, agire*: da Stanislavskij a Mejerchol'd, da Copeau ad Artaud e a Decroux, giù fino a Grotowski, che, partendo proprio dalle azioni fisiche di Stanislavskij, arriva – come abbiamo visto – a definire il performer «un uomo d'azione» (naturalmente con «agire» si intende non soltanto il gesto/movimento, immobilità compresa, ma anche la voce, insomma si intende la messa in azione dell'intero *corpo-voce*).

Lungo il Novecento scorre però anche un'altra linea di teatro del *not-acting*, o teatro performativo, secondo alcuni prevalente oggi, in cui la performance (contro la sua stessa etimologia) tende a diventare invece una questione non di fare-agire ma di *essere* e quindi non avrebbe più bisogno della tecnica «per saper fare», ma semmai di una «tecnica per saper essere». <sup>26</sup> Così ancora Mango, il quale aggiunge: «La presenza [...] sembrerebbe non necessitare di alcun sapere. Cosa serve per essere?». <sup>27</sup>

Diversa è la posizione assunta al riguardo da Guido Di Palma nel saggio che introduce l'inchiesta di «Biblioteca Teatrale» cui ho accennato all'inizio. Scrive Di Palma, proprio commentando queste affermazioni di Mango:

In realtà le tecniche non sono opzioni poetiche [...]. In altre parole,  *fingere o essere, imitare o presentarsi, non dipende dall'abbandono della tecnica*. Per realizzare una delle due condizioni in scena occorre comunque una tecnica. *La tecnica non può essere assimilata alla finzione*. È sotto un'altra prospettiva che occorre guardarla. L'identità di un attore prescinde dalla coppia realtà-finzione, viene prima la realtà della sua presenza che può essere utilizzata per interpretare o semplicemente essere in scena. È il grado zero dal quale ogni articolazione è possibile. <sup>28</sup>

Mi sento di condividere questa opinione, almeno per quanto riguarda il Novecento. Negli ultimi trent'anni, invece, la vicenda della recitazione teatrale è sembrata intraprendere una strada diversa, tant'è che più d'uno, all'epoca, si sentì di lanciare addirittura l'allarme sull'arte dell'attore di teatro come una realtà minacciata di estinzione (ricordo, per tutti, Nando Tavian).

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 53.

<sup>27</sup> Ivi, p. 51.

<sup>28</sup> G. Di Palma, *Sull'uso, il ri-uso e l'invenzione dei saperi teatrali. Pedagogia della formazione e pedagogia nella creazione*, in *Trasmissione dei saperi performativi I*, cit., pp. LIII-LIV. Corsivi miei.

### Anni Novanta: una frattura epistemologica?

In effetti, negli anni Novanta la cosiddetta svolta performativa si manifestò con caratteri nuovi e più radicali rispetto agli anni Sessanta-Settanta, caratteri decisamente postdrammatici, anche e soprattutto per quanto riguarda l'attore e la sua tradizione del nuovo novecentesco.

Fu questo che mi spinse, giusto vent'anni fa, in un articolo poi confluito nel volume *Il teatro dopo l'età d'oro* a cui dette il titolo,<sup>29</sup> a parlare di «identità esplosa» dell'attore e di «frattura epistemologica». Mi sembrava infatti che in quella svolta si manifestasse una assoluta perdita di centralità dei maestri, dei registi-pedagoghi, e che questa circostanza, da fisiologico rifiuto generazionale dei padri, si stesse ormai estremizzando in un rigetto della cultura teatrale *tout court* e dell'attore che ne era al centro.

Gli indizi e sintomi erano di varia natura. Veniva dagli spettacoli, ovviamente, ma anche dalle dichiarazioni degli artisti e dalle analisi degli osservatori, una nuova generazione di critici e studiosi, alcuni dei quali si erano formati con me. Il che introduceva un ulteriore elemento di conflitto generazionale e quasi edipico, se vogliamo.

Ricordo in particolare, per il loro acume, alcuni contributi di Enrico Pitozzi e Fabio Acca,<sup>30</sup> e poi, soprattutto, il tentativo compiuto da Silvia Mei di "mettere in storia" la nuova ondata degli anni 00, subito ridenominata dalla stessa studiosa «terza avanguardia», comprendente formazioni come Muta Imago, Santasangre, Pathosformel, Opera, gruppo nanou, Ortographe, Città di Ebla.

La studiosa si sforzava di cogliere le peculiarità di questi gruppi, peraltro molto diversi fra loro, e ne sottolineava l'antiteatralità e l'antiattorialità:

Le giovani formazioni artistiche hanno con tutta evidenza posto all'attenzione questioni apertamente anti-teatrali, in ragione anche della provenienza dei loro componenti, per la maggior parte dalle arti plastiche, dalla tecnologia audiovisiva, dalla *sound art*. La definizione di attore è ulteriormente deflagrata portando alle estreme conseguenze le nozioni filosofiche di figura, simulacro e soma, fondamentalmente. [...] Si assiste così a una sorta di raddoppiamento della potenza figurativa e plastica della scena, che si fa appunto iperscena, grazie anche a supporti tecnologici e a un finissimo artigianato. [...] Origini poetico-pratiche così differenti [rispetto allo specifico teatrale] conducono spesso a concepire un teatro tendenzialmente muto, una scena-volto subordinata alla durata dell'immagine, all'effetto illusivo attraverso una tecnologia connaturata alla scrittura scenica, alla serialità percussiva del suono-movimento, che non arriva mai a farsi corpo che danza, piuttosto corpo che

<sup>29</sup> M. De Marinis, *Dopo l'età d'oro: crisi e trasmutazioni dell'attore oggi*, in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 341-366.

<sup>30</sup> Cfr. F. Acca, *L'attore e il suo dopo*, in *Seminario sull'attore*, a cura di M. De Marinis, in «Culture Teatrali», 13, 2005 [ma 2007], pp. 29-35; E. Pitozzi, *La «figura» oltre l'attore*, ivi, pp. 78-88.

agisce e che si muove assolvendo una funzionalità scenica, oppure corpo che declina una partitura fisica in micro-azioni.<sup>31</sup>

Dopo aver sottolineato che in queste proposte teatrali «la parola è assente perché giudicata “oscena”»,<sup>32</sup> Mei rileva che in alcuni di questi gruppi (Muta Imago, Città di Ebla) «la scena viene elaborata come un prodotto artigianale azionato dal performer che costruisce e smembra gli elementi mobili secondo una rigorosa partitura di azioni». Si può parlare quindi di «un attore/attrice funzionario che sposta, solleva, innalza gli elementi della plastica scenica (anche l'illuminazione mobile più leggera), non diversamente dai giochi di prestigio realizzati col décor nel cinema fantastico di Meliès».<sup>33</sup>

La conclusione del saggio è sintomatica e interessante: «Ciò che caratterizza questa ondata teatrale è sicuramente la sproporzione tra dimensione concettuale, capacità di elaborazione teorico-filosofica della scena e dei suoi contenuti e l'effettiva realizzazione scenica».<sup>34</sup>

*Si parva licet*, un po' com'era accaduto giusto un secolo prima nel caso dei pionieri della regia, in particolare per Appia e Craig. E non sembri esagerato o improprio l'accostamento, perché, se le ultime due-tre “ondate” sono state caratterizzate perlopiù – l'ho già sottolineato – dall'orfananza come scelta, in esse il rifiuto dei padri si è spesso associato alla riscoperta dei nonni, degli avi teatrali. In particolare, proprio di Craig e del suo immaginario dinamico-visivo si sono scorte spesso le tracce nelle nostre «iperscene», cominciando da Federico Tiezzi fino a Romeo Castellucci e, appunto, a certi gruppi del nuovo millennio.

In ogni caso, come dicevo all'inizio, questa svolta performativa mi pare aver perso slancio e aver attenuato quella radicalità antiteatrale e antiattoriale che sembrava poter dilagare nel periodo dalla seconda metà degli anni Novanta fino alla metà degli anni Dieci. Un ventennio all'incirca.

Molte formazioni della «terza avanguardia» sono durate poco (Cosmesi, Pathosformel, Santasangre, Codice Ivan, Ortographe); altre hanno imboccato strade diverse e decisamente meno radicali (penso a Muta Imago, oppure a una compagnia leader della generazione precedente come Motus).

Naturalmente ce ne sono alcune che continuano a lavorare nella stessa direzione con grande coerenza e spesso con risultati di qualità (Città di Ebla o gruppo nanou, per non parlare di un fuoriclasse come Romeo Castellucci, di cui mi piace ricordare una coreografia di *Le Sacre du Printemps* senza

---

<sup>31</sup> S. Mei, *Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, in «Annali Online di Ferrara-Lettere», VII, 2, 2012, pp. 234-236.

<sup>32</sup> Ivi, p. 236.

<sup>33</sup> Ivi, p. 237.

<sup>34</sup> Ivi, p. 240.

danzatori, proposta nel 2014 e «compiuta esclusivamente da luci e materia»<sup>35</sup>).

Tuttavia – ribadisco – il fenomeno ha perso la sua spinta propulsiva e non appare più oggi una delle posizioni di punta dell'innovazione, soprattutto in materia d'attore e di recitazione.

A queste novità (che poi sono tali solo parzialmente, come al solito) darò due nomi: *neointerprete* e non attore.

### **Il neointerprete**

A questo proposito, si sta verificando non da oggi un fenomeno curioso, almeno a prima vista. Il versante del teatro d'arte (di quello ufficiale-commerciale non mette conto nemmeno parlare, ovviamente) che ha mantenuto i rapporti più stretti con la linea novecentesca della centralità dell'attore è proprio quello più tradizionale, cioè quello rimasto ancora legato, nonostante tutto, a un'idea di teatro a matrice testuale, concepito come messa in scena e come rappresentazione; cioè esattamente quel versante contro il quale il nuovo teatro e i registi pedagoghi, almeno i più eretici, non hanno mai smesso di combattere lungo tutto il XX secolo, andando da Mejerchol'd a Grotowski.

E tuttavia, è proprio qui che è emersa e si sta imponendo la figura di quello che potremmo chiamare il *neointerprete*. Con questa denominazione intendo un attore che, pur continuando sostanzialmente a lavorare in termini di personaggio e di situazioni drammatiche, è capace di mettere a frutto le novità trovate dai registi del secolo scorso sia nel modo di stare in scena e di recitare, sia, anteriormente, nel modo di scegliere i testi e di lavorarci sopra, da solo e/o insieme al regista – senza dimenticare neppure le suggestioni della svolta performativa.

Limitandomi al nostro Paese, per dare un'idea di quanto questo fenomeno sia ampio e diversificato al suo interno, citerei almeno: Sandro Lombardi, Claudio Morganti, Ermanna Montanari, Elena Bucci, Laura Curino, Enzo Vetrano, Roberto Latini, Maria Paiato, Francesca Mazza, Daria Deflorian, Monica Piseddu, Anna Della Rosa. È un elenco già lungo ma dovrebbe esserlo ancora di più, includendo anche artisti più giovani, dalle cui parole sono partito.

Uno degli studiosi più precoci e acuti del fenomeno del neo-interprete, e dell'inedito, originale rilancio del personaggio e dell'interpretazione che esso attua, è Gerardo Guccini. In un intervento del 2012 egli invitò a prendere atto di come «diverse modalità attoriali post-novecentesche presentino al proprio interno, con varie funzioni e gradi di incidenza,

---

<sup>35</sup> Ne ha parlato R. Menna nel bel saggio *Pensare la recitazione contemporanea. Il superamento della mimesis nell'occhio dello spettatore*, «Stratagemmi», 2017, p. 88.

l'oggetto espressivo proprio dell'attore interprete: vale a dire il personaggio».<sup>36</sup>

E aggiunse:

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. [...] Invece di dare per archiviato il personaggio, gli attori ne rinnovano il senso, portandoci a riflettere sull'emergere temporale - dal corpo e nel corpo - di quell'«entelechia» che, aristotelicamente, è forma e anima della persona. [...] Nell'organismo del personaggio realizzato, la persona è, comunque, quella dell'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.

Per Guccini, la categoria di neointerprete sarebbe in grado di sussumere tutte le varie tipologie attoriali postnovecentesche emerse e fissate da vari studiosi (compreso il sottoscritto): dall'attore narratore all'attore sociale, fino all'attore performer.

Per quanto mi riguarda, invece, non assegnerei un'estensione così vasta a questa nozione, pena, forse, il suo annacquarsi. Ci sono esperienze di teatro performativo che ancora oggi mi sembrano resistere alla reintegrazione del personaggio, e prima ancora di una drammaturgia scritta e di una sua strutturazione coerentemente diegetica, e che quindi andrebbero considerate a parte.

Penso, ad esempio, a tutta un'area che si muove ai confini fra danza e teatro, provenendo in genere dalla prima (da Cristina Rizzo a Francesca Pennini ad Annamaria Ajmone); o all'area fra teatro recitato e teatro cantato, sviluppatasi in gran parte nel solco dell'ultima ricerca grotowskiana al Workcenter di Pontedera (Theatre No Theatre di Thomas Richards, LabPerm di Domenico Castaldo, Laudesi di Raúl Icaza e altri). Penso a Silvia Calderoni (classe 1981), che con *MDLSX* ha quasi inaugurato un filone; penso ad autori attori molto interessanti come Liv Ferracchiati, del 1985 (che ha dichiarato «Non sono un attore, ma per onestà devo dire che sono un performer»), o come Francesco Alberici (1988) e l'ancor più giovane Niccolò Fetta (1996). In tutti questi casi, "neointerprete" mi sembrerebbe improprio. Meglio "performer" *faute de mieux*, oppure, in certi casi, *comedian* o *entertainer* (filoni presidiati da artisti peraltro allergici a classificazioni, come Antonio Rezza o Andrea Cosentino).

---

<sup>36</sup> G. Guccini, *Biographic-Theater. Osservazioni sulle rigenerazioni contemporanee dell'attore interprete*, in *Identità italiana e civiltà globale all'inizio del ventunesimo secolo*, a cura di I. Fried, Budapest, 2012, p. 101.

Lo stesso discorso vale *a fortiori* per l'attore sociale, anche perché in questo caso – come vedremo – occorre prendere in considerazione un altro fenomeno emergente, che è quello del *non attore*, ai confini tra professionismo e nuova amatorialità.

Fra i possibili prototipi del neointerprete (Bene, de Berardinis, Cecchi...) vorrei indicarne uno meno ovvio in Marisa Fabbri, sulla quale disponiamo della monumentale monografia a firma di Claudio Longhi.<sup>37</sup> Discutendo della possibilità di «circoscrivere un'identità artistico-attoriale della Fabbri»,<sup>38</sup> Longhi così prosegue:

È subito chiaro che nel percorso di questa attrice esistono scarti interpretativi enormi e difficilmente riconducibili ad una autentica unità di "modo". [...] è pressoché impossibile ascrivere l'arte di Marisa ad uno "stile di recitazione" unitario o, giustappunto, riportarne i connotati ad un convenzionale "repertorio" unitario. Sappiamo che l'ampio registro tonale su cui gioca l'interprete è il riflesso di un processo di formazione di pantagruelica voracità, capace [...] di assimilare, in una complessa sedimentazione storica, i linguaggi più disparati: dal tradizionalissimo mestiere d'attore all'antica italiana – con un'attenzione specifica accordata alle declinazioni dell'arte o in chiave vernacola o sui registri da comico-cabarettista – all'introspezione psicologica naturalistica parastanislavskijana, dal militante illuminismo brechtiano alla scatenata e coltissima libertà di approccio alla scena professata da Trionfo, nutrita di speziate salse letterarie come pure di sano amore per la goliardia, dalla "poesia dello straniamento" strehleriana all'antitetico strutturalismo radicale del primo Ronconi di inconfondibile conio linguistico, dai "sistemi ricchi" e tecnologicamente aggiornati delle star del cinema alle tecniche "povere" di un maestro del nuovo teatro come Grotowski.<sup>39</sup>

Un neointerprete particolarmente interessante è – a mio avviso – Roberto Latini (l'allievo prediletto della grande Perla Peragallo), non soltanto per le non comuni qualità attoriali e registiche ma anche per il sapere pedagogico accumulato in oltre trent'anni di attività formative e arrivato a distillarsi recentemente in un libretto smilzo, dal titolo curioso.<sup>40</sup> Un punto d'approdo significativo, come vedremo, per chi agli inizi della carriera era sembrato voler imboccare la strada di una performatività radicale al di là del personaggio, del testo, della rappresentazione.

Cominciamo con la questione del *testo*: «il testo contiene già in sé *quasi* tutto. [...] Anche come dirla [la parola] è già dentro il testo. Prima di dire le parole dovremmo provare ad ascoltarle».<sup>41</sup> Conoscendo il carattere marcatamente non-naturalistico delle sue interpretazioni, queste considerazioni danno da pensare. Così come è interessante il suo sarcasmo nei confronti degli attori terrorizzati dal rischio di non essere visti in scena:

<sup>37</sup> C. Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Firenze, Le Lettere, 2010.

<sup>38</sup> Ivi, p. 457.

<sup>39</sup> Ivi, pp. 457-458.

<sup>40</sup> R. Latini, *Caninità del cane. Un manuale per l'attore*, Venezia, Marsilio, 2025.

<sup>41</sup> Ivi, p. 66.

Quei certi attori che sul palco hanno paura di non essere visibili. Ne hanno il terrore. Una ne pensano e cento ne fanno per far notare a tutti i presenti che sono vivi e lottano insieme a noi. La notizia è che, a parte nostra madre, nessuno viene davvero a vedere noi in scena, ma quello che, attraverso noi in scena, può ricostruirsi in platea. A parte nostra madre, nessuno viene a vedere noi. Nessuno paga per vederci. Gli spettatori vogliono vedere lo spettacolo. [...] E lo spettacolo non è quello che facciamo noi sul palco. Lo spettacolo è quello che gli spettatori si portano via dopo gli applausi.<sup>42</sup>

A parte la chiusa, che richiama Claudio Morganti e prima ancora Leo, con la distinzione fra spettacolo e teatro, a me sembra che in questa esortazione all'invisibilità aleggi soprattutto lo spirito del grande *artifex*, CB, che aveva parlato e cercato di praticare il depensamento, l'oblio di sé, il mettersi fuori scena. E certamente ci leggo anche una chiara, ancorché implicita, critica all'*autofiction* e al *real theatre*, o almeno ai loro eccessi.<sup>43</sup> La cosa mi pare confermata dalla diderotiana rivendicazione della finzione:

L'attore è quello attraverso cui il teatro forse può accadere [...]. All'attore non è richiesto di soffrire, di gioire, di espiare i peccati di una vita precedente. *All'attore è chiesto di scomparire, il più possibile.* L'attore è quello che non può andare a teatro a vedere se stesso. L'attore è quello pagato. O almeno quello che dovrebbe esserlo. *L'attore è quello che dovrebbe fare finta, fare finta veramente.*<sup>44</sup>

L'ipotesi del neinterprete, come modalità recitativa diffusa, se non addirittura prevalente, in ampie zone del nuovo teatro postnovecentesco, trova solide conferme nelle analisi che vengono da quell'osservatorio privilegiato sull'attualità teatrale che è da trent'anni ormai il Premio Scenario, dalle cui file sono usciti non pochi dei protagonisti delle ultime due generazioni di attori, autori e registi, compreso da ultimo Pietro Giannini (25 anni), un altro attore autore, recente vincitore del premio Ubu come miglior attore under 35 per il 2025.

Mi riferisco ovviamente a una delle tre indagini annunciate all'inizio: *Scenari del terzo millennio*, a cura di Cristina Valenti, uscito nel 2018. E, più specificamente, al denso contributo della curatrice.<sup>45</sup>

Il saggio si apre con alcune impeccabili considerazioni circa il fatto che la crisi dell'attore interprete va messa in connessione, fra l'altro se non soprattutto, con «la crisi della funzione del personaggio come ruolo di

---

<sup>42</sup> Ivi, pp. 38-39.

<sup>43</sup> In termini più tradizionali, la stessa idea è proposta da F. Bentivoglio, *Piccolo almanacco dell'attore*, Milano, Baldini+Castoldi, 2025, p. 75: «Mi sembra più esatto dire che l'attore deve scomparire nel personaggio, fidarsi di lui e lasciarlo solo in scena. *L'attore deve sapersi rendere invisibile*». Corsivi miei.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 63-64. Corsivi miei.

<sup>45</sup> C. Valenti, *Il teatro che rende visibile. Indagine sulla realtà e nuove prospettive del politico nelle generazioni del terzo millennio*, in *Scenari del terzo millennio*, cit., pp. 22-43.

mediazione fra testo e attore», crisi che a sua volta «corrisponde alla crisi attuale dell'individuo come agente del conflitto sociale».<sup>46</sup>

Segue un'osservazione importante riguardante il fatto che è cresciuta rispetto al passato la presenza, fra i partecipanti al Premio, di giovani con un percorso di formazione regolare alle spalle. «È innegabile – scrive Valenti – che un tratto assai significativo della scena del nuovo millennio sia rappresentato dalla presenza di attori di straordinaria competenza, che declinano in senso antiaccademico le professionalità acquisite attraverso percorsi accademici».<sup>47</sup>

In questa declinazione antiaccademica trova posto, con particolare frequenza, il *coro* come «antipersonaggio», cioè quale

reazione e fuoriuscita definitiva dalla categoria del personaggio inteso come entità psicologica e biografica, sia in senso proprio, come voce sincronica, sia come orchestrazione di battute non dialogiche, corrispondenti alla frontalità del rapporto con lo spettatore e non all'interlocazione intrascenica.<sup>48</sup>

Una soluzione che si ritrova negli spettacoli di Emma Dante, Teatro Sotterraneo, Matteo Latino (prematuramente scomparso), Fratelli Dalla Via, Liv Ferracchiati. In questi lavori, e sintomaticamente proprio in quelli «che maggiormente si propongono di indagare la realtà socio-politica contemporanea», invece di affidarsi a dei personaggi, si privilegia «la forma del coro, ovvero la voce collettiva dei segmenti sociali protagonisti (e in genere vittime) dei fenomeni emergenti».<sup>49</sup>

La cosa più interessante, e che ci riporta al tema del neointerprete, è la situazione dialettica che il lavoro di questi artisti permette di evidenziare:

Da una parte troviamo confermate le acquisizioni di lunga durata della performance: la frontalità dell'esposizione del testo (che assume spesso dimensione corale) corrispondente alla centralità assegnata all'asse spettatore-scena (e quindi alla rottura dell'involucro drammatico), il superamento della funzione del personaggio [...] l'impianto non dialogico [...] Dall'altra parte assistiamo al coniugarsi di tali elementi con altre due tendenze che ci paiono sempre più sviluppate: l'attenzione all'attore (con una recuperata centralità della drammaturgia recitativa, seppur ritrovata "oltre" la performance, non elaborata cioè in rapporto al personaggio ma a una più complessa orchestrazione) e la tendenza a quella che abbiamo già definito come una nuova organizzazione narrativa della materia teatrale che [...] è ben lungi dal voler riproporre o restaurare stilemi novecenteschi.<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 25.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 26-27.

<sup>48</sup> Ivi, p. 26.

<sup>49</sup> Ivi.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 26-27.

La studiosa propone di parlare a questo proposito di «contronarrazione», la quale prenderebbe le distanze tanto dall'antinarrazione performativa quanto dalla narrazione canonica:

Assai diversi da loro, tutti gli spettacoli citati [che arrivano fino al 2017] sono portatori di contronarrazioni che affidano la materia indagata non agli ambiti più o meno consolidati del teatro di narrazione, di informazione o di reportage, ma piuttosto a più complesse indagini sul linguaggio che corrispondono al punto di vista spiazzato e spiazzante dei giovani artisti. [...] *Non è la realtà a rappresentarsi sulla scena, ma è la rappresentazione a costruire una realtà altra.*<sup>51</sup>

Considerazione, quest'ultima, che sembra una risposta anticipata al già citato manifesto di Milo Rau.

A conferma, nello stesso volume, indagando le drammaturgie di Babilonia Teatri, Angela Dematté, Terry Paternoster, Marta Cuscunà e altri, Viviana Santoro esordisce così: «La drammaturgia contemporanea offerta dall'osservatorio di Scenario mette in luce un aspetto: *il personaggio non è sparito*. Perfino nella più insospettabile delle compagnie, Babilonia Teatri, esso si riaffaccia sulla scena a movimentare la storia raccontata [il riferimento è a *David è morto*]». <sup>52</sup>

La conclusione di Santoro è affidata a Hans-Thies Lehmann, che, nel corso di un seminario tenuto all'Università di Bologna, nel 2009, dichiarava:

Ritengo molto improbabile, in futuro, un ritorno pedissequo al teatro della tradizione e al drammatico, quello che posso immaginare è piuttosto un *teatro post-post-drammatico* dove, chissà con quali forme adesso impossibili da prevedere, troveranno espressione le storie, i contenuti, i testi.<sup>53</sup>

### **Il non attore**

Accanto alla figura del neointerprete, da anni e sempre di più, sta prendendo piede un'altra figura, il «non attore», il quale obbliga a un discorso specifico che in questa sede si potrà soltanto accennare.

E ciò non perché gran parte delle cose dette fin qui sulle modalità drammaturgiche, registiche e recitative postnovecentesche non riguardi anche i teatri del non attore. Penso, in particolare, alle articolate opzioni contronarrative, di cui si è appena detto, e ancor più al bisogno di realtà e all'urgenza biografica; ma perché in questo caso dobbiamo fare i conti innanzitutto con le irriducibili peculiarità umane della persona, le sue difficoltà e le sue risorse (che quasi sempre coincidono).

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 43.

<sup>52</sup> V. Santoro, *Tra il post-dramma e i suoi esiti: costellazioni del nuovo con e dopo Scenario*, in *Scenari del terzo millennio. L'osservatorio del Premio Scenario sul giovane teatro*, cit., p. 47. Corsivi miei.

<sup>53</sup> *Un incontro con Hans-Thies Lehmann*, in «Prove di Drammaturgia», XVI, 1, giugno 2010, p. 9. Corsivi miei.

I teatri del non attore tirano inoltre in ballo un tema rimasto finora sottotraccia ma che pure riguarda gran parte della scena postnovocentesca, in specie quella più giovane. Parlo della amatorialità, e più esattamente di una *nuova amatorialità*, di cui giusto vent'anni fa Ferdinando Taviani delineò i contorni in maniera magistrale.<sup>54</sup>

È a partire dagli anni Settanta del secolo scorso che la distinzione professionisti/non professionisti si appanna, grazie all'avvento di varie forme di un *nuovo professionismo teatrale*, che di fatto includono spesso molti di coloro che un tempo si sarebbero detti "dilettanti": da quella che si chiamò animazione teatrale al parateatro grotowskiano, al teatro di gruppo.

Anche grazie allo scossone sessantottesco, la figura dell'attore professionista viene sottoposta a una profonda revisione: dal vecchio professionismo si va verso un nuovo professionismo, che è tale non soltanto dal punto di vista tecnico-espressivo ma anche e soprattutto da quello socio-antropologico.

L'attore neo-professionista molto spesso non vive del proprio lavoro (quindi non è un professionista nel senso tradizionale del termine) anche se lo fa ad un alto (talvolta altissimo) livello di competenza e rigore, da vero artigiano-artista professionista.

Tuttavia, per identificare oggi l'attore non professionista, di cui parla ad esempio Milo Rau nel suo manifesto, dobbiamo cercare in un'altra direzione, e ricostruire una *diversa genealogia*, la quale potrebbe avere per antenati i dilettanti operai del teatro agit-prop degli anni Venti-Trenta ma anche i ragazzi con cui Jacques Copeau lavorò nel secondo decennio del Novecento per gettare le basi della mitica Scuola del Vieux Colombier (1920-1924).

*Genealogia del non attore.* Scegliendo fra i tanti esempi possibili, ne indico alcuni per il loro valore pionieristico e emblematico:

1. I ragazzi e gli adulti coinvolti da Giuliano Scabia nelle sue esperienze di animazione teatrale, che lui però ha sempre preferito chiamare «teatro a partecipazione», a partire dal 1971; esperienze fra le quali spicca quella condotta fra 1972 e 1973 nel manicomio di Trieste, diretto da Franco Basaglia, e raccontata magnificamente dallo stesso Scabia nel libro *Marco Cavallo*.<sup>55</sup>
2. I due giovani disabili (uno sordomuto: Raymond Andrews; l'altro cerebroleso: Christopher Knowles) con cui lavorò Robert Wilson fra gli anni Sessanta e Settanta negli Stati Uniti (in realtà con il secondo molto più a lungo), dando vita insieme a loro a straordinari esperimenti di teatro visuale e sonoro, che stanno alla base dei suoi celebri spettacoli.
3. Gli spettatori coinvolti dal Living Theatre nei suoi eventi (talvolta chiamati *free theatre*) basati sull'improvvisazione e la partecipazione. Fra l'altro, Judith Malina e Julian Beck furono fra i primi, assieme a Scabia, a

<sup>54</sup> F. Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal "Dilemma" di Osanai Kaoru: teatro eurasiatico, teatrologia comparata e l'emisfero amatoriale*, in «Teatro e Storia», 26, 2005, pp. 263-335.

<sup>55</sup> Torino, Einaudi, 1976.

portare il teatro ovunque, ospedali psichiatrici e carceri compresi.

4. I partecipanti al Teatro dell'Oppresso del regista brasiliano Augusto Boal, uno dei pionieri, a partire dagli anni Sessanta, dell'attuale teatro partecipativo.
5. Gli «attori geopolitici» di Leo de Berardinis e Perla Peragallo a Marigliano (Napoli), fra 1970 e il 1978: operai e proletari campani disoccupati, predisposti al teatro – secondo Leo – dalle radici napoletane, la collocazione sociale e l'impegno politico.

In tempi più recenti, la fenomenologia dell'attore non professionista, o meglio del non attore, ha proposto *due tipi fondamentali*: l'attore sociale e l'attore testimone.

*L'attore sociale*. Chiamo così l'emarginato, il disabile fisico e/o psichico, il carcerato, il migrante, coinvolti e portati in scena da professionisti in progetti attivi da tempo nell'ambito del teatro delle diversità:

- gli attori della Compagnia Pippo Delbono, dal 1996 in avanti, fra cui l'iconico Bobò (al secolo Vincenzo Cannavacciuolo), scomparso a ottantadue anni nel febbraio 2019;
- gli attori detenuti della Compagnia della Fortezza fondata e diretta da Armando Punzo a Volterra da oltre trent'anni;
- Barbara Voghera, affetta da sindrome di Down e attrice feticcio del Teatro Lenz di Parma, da me ammirata, fra l'altro, in un *Hamlet* solistico;
- gli attori con disabilità psichiche insieme ai quali Antonio Viganò da anni crea spettacoli di una verità e una bellezza commoventi (come *Otello Circus*, 2019).

Negli ultimi anni, invece di continuare a insistere soprattutto (e con una certa condiscendenza) sul valore terapeutico e riabilitativo di questo tipo di esperienze, si sta finalmente puntando a valorizzare la loro indiscutibile ancorché anomala efficacia artistica, come esempi di una forza e di una bellezza sceniche diverse, che turbano e affascinano. Come ha scritto Fabrizio Fiaschini, per capire «come la malattia riusi il teatro»,

è utile concentrarsi su ciò che più di ogni altra cosa colpisce negli spettacoli che nascono dal cortocircuito innescato dalla malattia: la qualità e la presenza scenica degli attori, la verità penetrante e imprevedibile dei loro gesti, delle loro partiture fisiche. Una folgorazione che scuote lo spettatore e lo destabilizza dai canoni ordinari della visione e del senso artistico comune, disponendolo in una nuova cornice ermeneutica, in un nuovo perimetro emotivo, sciolto da giudizi estetici e da giustificazioni etiche. Una condizione percettiva per cui le parole tradizionali dell'arte sembrano non bastare più. Quasi sempre riduttivo o banalmente retorico risulta infatti il lessico teatrale della critica, quando tenta di definire la bellezza di questo tipo di spettacoli, e soprattutto l'intensità del comportamento scenico dei suoi attori non progettati: l'eccentrica naturalezza del loro disequilibrio, la spiazzante distonia dei loro movimenti scomposti, la costante aritmia delle loro azioni incompiute, quasi sospese e interrotte, sostenute da un'energia che s'innerva nella vulnerabilità dei corpi per vie eterodosse, non canoniche, alternative al concetto stesso di recitazione e

irriducibili al professionismo. Una sapienza del gesto che nessuna abilità attorale, nessuna poetica e nessun metodo sono capaci di riassumere e di proporre.<sup>56</sup>

È ancora a Cristina Valenti che dobbiamo una recente ricognizione storica complessiva del fenomeno del non attore. Dopo aver reso conto degli antefatti novecenteschi, l'autrice scrive:

Gli anni Novanta del secolo scorso hanno segnato una svolta da questo punto di vista. Il non attore, ovvero l'attore estraneo alla scena professionale, in molti casi anche escluso dalla scena sociale o ai margini di essa, da oggetto d'indagine o risorsa generativa diventa soggetto attivo di un teatro che, anziché proiettarsi nell'altro da sé, lo include nella scena. [...] Nel moltiplicarsi delle esperienze, attori e non attori convivono in compagnie allargate, integrate, meticciate, dando vita a spettacoli che irrompono sulla scena con la potenza della rivelazione.<sup>57</sup>

In una nota, Valenti chiarisce oggetto e metodo della sua indagine. Si occupa di quei registi che hanno sviluppato «una ricerca sull'attore non professionista di segno teatrale, scevra da intenti direttamente terapeutici e da approcci paternalistici, per traghettare il non attore verso un nuovo statuto di attorialità, sul piano della piena riconoscibilità artistica e professionale».<sup>58</sup>

Ed è in primo luogo ad Armando Punzo, a Pippo Delbono e ai loro performer che fa riferimento, com'è comprensibile. Ad esempio, a proposito della fisicità particolare e potente del non attore, scrive:

Ed è proprio la centralità accordata al corpo, e quindi alla persona dell'attore, che contribuisce a scardinare il luogo comune dell'attore-mediatore. [...] Tutt'altro che strumento di mediazione o mero veicolo di tecniche, il non attore non rappresenta (un testo, un personaggio) ma crea una diversa condizione della sua presenza in scena. [...] «Non solo personaggio», spiega ancora il regista [Punzo], come se la sfera intima, personale, legata alla storia di vita dell'attore non arretrasse sulla scena, ma si mantenesse visibile e si manifestasse oltre e dentro la dimensione rappresentativa.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> F. Fiaschini, *Fuori posto: Il movimento indisciplinato del teatro fra arte, politica e società*, in AA.VV., *La malattia che cura il teatro. Esperienza e teoria nel rapporto tra scena e società*, a cura di A. Porcheddu e C. Carponi, Roma, Dino Audino, 2020, pp. 50-51. Dello stesso autore si veda anche il successivo *Teatro sociale: gesto e spazio di gioco*, in *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale (Per-formare il sociale, Tomo I)*, a cura di F. Fiaschini, Roma, Bulzoni, 2022, pp. 43-63.

<sup>57</sup> C. Valenti, *Fondamenti del non attore*, in *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, cit., p. 68.

<sup>58</sup> Ivi, p. 70.

<sup>59</sup> Ivi, pp. 72-73.

E sempre pensando agli attori di Delbono (a cominciare dallo straordinario Bobò)<sup>60</sup> o a quelli di Antonio Viganò, la studiosa riflette su di un apparente paradosso, e cioè sulla facilità, la naturalezza con la quale il non attore sembra arrivare a quella meta dell'*azione credibile*, tanto difficile quanto agognata per i maestri del Novecento:

Il segreto della credibilità dell'attore, quella condizione cercata e indagata fin dagli esordi della regia novecentesca, attraverso un lavoro sistematico di ricerca basato su studi ed esercizi, sembra realizzarsi paradossalmente proprio nel gesto del non attore, nella naturalezza che gli consente di produrre un'azione necessaria, quand'anche non del tutto leggibile o solo parzialmente esplicabile.<sup>61</sup>

E, su questa strada, si può arrivare a prospettare, almeno per le esperienze che vantano una maggiore continuità e solidità, la possibilità di parlare non più di non attore ma di attore nuovo e di nuova professionalità.

Gli esempi più immediati anche in questo caso non possono non riguardare *in primis* la Compagnia Pippo Delbono e la Compagnia della Fortezza di Punzo, già citati più volte, ma anche Il Teatro La Ribalta di Antonio Viganò a Bolzano, la compagnia Lenz di Parma, Il Teatro dei Venti di Stefano Tè a Modena e, a Bologna, la compagnia Arte e Salute, diretta da Nanni Garella, la Compagnia Gli Amici di Luca, con cui si sono avvicinati vari registi, e la Compagnia del Pratello, diretta da Paolo Billi.<sup>62</sup>

Tuttavia, nella sua trattazione Cristina Valenti tralascia completamente (e, immagino, scientemente) l'altra fondamentale tipologia di non attore affermatasi negli ultimi due-tre decenni. Mi riferisco all'*attore testimone*, la cui irruzione sulla scena pone implicazioni ancora più immediate sul piano della proposta civile e politica e spinge a ripensare in termini nuovi il teatro documentario.

*L'attore testimone*. Si tratta di un non professionista che va in scena (di solito accanto ad attori professionisti e sotto la guida di registi di professione) a interpretare se stesso e a raccontare la storia reale, piccola o grande, quasi sempre di violenza, sopraffazione o ingiustizia, di cui è stato protagonista, vittima o testimone appunto. Il Teatr.doc di Mosca e il Verbatim Theatre anglosassone sono esempi ormai storici. Fra i casi più noti e importanti oggi:

---

<sup>60</sup> Fra i tanti commenti ammirati sul performer straordinario che è stato V. Cannavacciuolo, in arte Bobò, scelgo quello di Franco Ruffini per la sua particolare pertinenza ai fini del mio discorso: «Anche se in scena fa delle cose quando e come gli è stato detto di fare, lui non recita: semplicemente "c'è" in quelle cose che fa, ovvero "è" quelle cose che fa. Se è teatro, non è quello normalmente detto. È il teatro di cui abbiamo nostalgia come esseri umani, ben oltre che come spettatori. *Non vita simulata, ma vita potenziata*. Si recita tanto nella vita ordinaria, che in teatro l'obbligo primo è non recitare. Con le parole di Grotowski, è il senso ultimo dell'ultima lezione di Bobò» (*Bobò: lezioni, non solo emozioni. Lettera*, in «Teatro e Storia», 40, 2019, p. 387 [corsivi miei]).

<sup>61</sup> C. Valenti, *Fondamenti del non attore*, cit., p. 76.

<sup>62</sup> Ivi, pp. 79-80.

- i non attori di Milo Rau, che nei suoi spettacoli «riattiva» creativamente episodi della storia europea o mondiale recente: dagli eccidi in Rwanda o in Congo al processo moscovita contro le attiviste Pussy Riot, al processo farsa contro coniugi Ceaușescu in Romania, etc.;
- i non attori di Lola Arias, regista e attrice argentina, ormai di casa in Europa e vera e propria capofila dell'operazione artistica che viene chiamata *re-enacting life*, la quale in *Atlas des Kommunismus* (2016) ha ricostruito la storia della DDR dal dopoguerra a oggi, portando in scena donne di diverse generazioni che l'hanno vissuta in momenti, ruoli e a livelli diversi. Molto significativo risulta anche un altro suo lavoro dello stesso anno, *Minefields*, in cui la Arias ha riunito in scena sei veterani della guerra delle Falkland/Malvinas (1982), tre inglesi e tre argentini, per raccontare quel conflitto dimenticato, che tuttavia rappresenta una ferita ancora aperta nella memoria collettiva del Paese sudamericano;
- i non attori del gruppo tedesco Rimini Protokoll e del loro regista Stefan Kaegi, che ad esempio in *Granma* (da me visto all'Arena del Sole di Bologna nell'aprile 2019) ha raccontato la rivoluzione cubana e il suo "tradimento", con le voci e i corpi di persone di diverse generazioni (ma appartenenti a pochi gruppi familiari) che l'hanno combattuta, difesa, subita, criticata, superata.

In Italia il capofila di questo teatro del testimone è ormai diventato il gruppo bolognese Kepler-452, guidato da Enrico Baraldi e Nicola Borghesi, registi e drammaturghi (il secondo è anche attore). I loro spettacoli si avvalgono spesso di non professionisti presi dalla realtà, per farne i protagonisti di inchieste (sull'amore, ad esempio, nei *Comizi d'amore*, dal 2017), oppure per calarli dentro la finzione drammatica, come ne *Il Giardino dei ciliegi. Trent'anni di felicità in comodato d'uso* (2018), dove al posto di Ljuba e Gaiev c'era una coppia di anziani sfrattati a Bologna dalla loro precaria abitazione dopo trent'anni e costretti a una ancor più precaria esistenza di senzatetto. In *F. Perdere le cose* (2019), la vicenda dolorosa di un migrante clandestino, in perenne ricerca del permesso di soggiorno, raccontata da due attori, culminava con la sua (attesa e sempre mancata) epifania finale, da contrattare inutilmente ogni volta con la locale Questura.

Del 2022 è *Il Capitale. Un libro che non abbiamo ancora letto*, in cui il capolavoro di Marx veniva "raccontato" attraverso la presenza, le storie e le testimonianze di un gruppo di operai della GKN di Firenze, un'azienda i cui dipendenti sono stati licenziati in blocco con una semplice e-mail nel luglio del 2019.

Nella primavera dello scorso anno ha debuttato un nuovo lavoro (*A place of Safety. Un viaggio nel Mediterraneo centrale*), che adesso è in tournée per la seconda stagione e ha ricevuto il Premio Ubu 2025 come Miglior Spettacolo di Teatro. Si tratta – come scrivono gli autori – del risultato teatrale di un'inchiesta su «uno dei fenomeni più drammatici degli ultimi anni: la tratta

migratoria più letale al mondo, un grande rimosso collettivo della civiltà europea».

L'inchiesta ha compreso, fra l'altro, la permanenza di Baraldi e Borghesi a bordo della nave Sea-Watch 5, in missione nel Mediterraneo, per quasi cinque settimane, durante le quali l'equipaggio ha soccorso e sbarcato in un «posto sicuro» (La Spezia) 156 persone, e l'incontro con operatori umanitari di Sea-Watch e di Life Support, la nave di Emergency. Questi operatori sono diventati, insieme allo stesso Borghesi, i protagonisti dello spettacolo, dove "recitano" se stessi in una drammaturgia che rielabora le testimonianze raccolte, riguardanti dieci anni di soccorso nel Mediterraneo, componendole nel racconto delle tappe di un'unica missione.

Naturalmente il testimone è stato ed è importante in molte altre forme di teatro documentario o di teatro di narrazione, in quanto fonte e fornitore di testimonianze alle quali attingono gli attori di professione, e prima ancora i drammaturghi e i registi, per produrre lo spettacolo.

Non a caso, Ascanio Celestini si è appunto definito, in occasione di *Fabbrica* (2003), «testimone di testimonianze».<sup>63</sup>

Come ha ricordato Guccini, in questi casi però «solo raramente il testimone reale accede alla scena, in compenso dietro le narrazioni teatrali ci sono quasi sempre schiere di testimoni reali dai quali il narratore scenico trae aneddoti, storie, tematiche, caratteri».<sup>64</sup> È lo stesso studioso a notare come l'arrivo in scena del testimone reale ponga ai teatranti almeno altrettanti problemi a fronte dei vantaggi, reali o illusori, che offre parlando «dell'incorreggibile incompatibilità fra testimonianza reale e azione scenica»,<sup>65</sup> alla quale occorre ovviare con un accorto lavoro drammaturgico, registico e attoriale. Come quello che è sotteso agli spettacoli di Baraldi e Borghesi per Kepler-452.

Sul lavoro di elaborazione drammaturgica e registica delle testimonianze (affidate in scena agli stessi testimoni, cioè a non attori), si sofferma opportunamente Erica Magris, fra le maggiori specialiste attuali di teatro documentario:

La loro presenza in scena è l'effetto di ritorno dell'esercizio di spostamento che gli artisti avviano con la pratica dell'inchiesta immersiva: se inizialmente sono i teatranti a muoversi verso altri contesti sociali, in seguito sono le persone incontrate lungo quel percorso a entrare a teatro, accettando di misurarsi con logiche, relazioni e pratiche di lavoro che non appartengono al loro orizzonte abituale. [...]

In un secondo momento, gli artisti operano la selezione dei materiali e fissano le testimonianze attraverso un processo di scrittura scenica in cui la drammaturgia si costruisce progressivamente intorno alla personalità e sensibilità delle persone coinvolte. Cosa significa essere in scena? Come ci si

---

<sup>63</sup> G. Guccini, *Il testimone reale a teatro*, in *Fonti orali e teatro*, a cura di D. Orecchia e L. Cavaglieri, in «Arti della Performance: orizzonti e culture», 8, 2018, p. 184.

<sup>64</sup> Ivi, p. 185.

<sup>65</sup> Ivi, p. 187.

rivolge al pubblico? Cos'è la presenza? A ogni creazione, a ogni incontro, queste domande fondamentali si impongono nella pratica delle prove.<sup>66</sup>

In ogni caso, sarebbe fuorviante pensare il teatro del testimone come un teatro che, per il solo fatto di usare non professionisti legati direttamente alle vicende di cui si parla, possa acquisire *ipso facto* uno statuto speciale di maggiore verità e autenticità.

Del resto, è ancora Guccini a osservarlo: «anche il testimone reale, nel ripetere di rappresentazione in rappresentazione la storia del suo vissuto, si converte in performer epico».<sup>67</sup>

E non è detto che non siano possibili altre soluzioni, almeno altrettanto efficaci, come quelle sperimentate dal moscovita Teatr.doc, con i testimoni reali (nel caso, familiari di prigionieri politici) a fare da spettatori degli attori professionisti che, sul palco, propongono le loro storie e le loro parole.<sup>68</sup>

#### Abstract

From the 1960s onwards, the figure of the theatre actor underwent a profound transformation, disrupting a long-standing unity that had, by and large, withstood the upheavals of the historical avant-gardes and the first major phase of theatrical reform. This rupture generated an unprecedented diversification of acting practices, extending beyond the canonical tripartite division into institutional theatre, the neo-avant-garde, and the third theatre.

The apparent restoration of the 1980s did not, in fact, alter this condition; rather than producing the *reductio ad unum* anticipated by many, it rearticulated and revitalised pluralism on partly new foundations, commensurate with the ongoing postdramatic and performative turn.

For several years, I have sought to navigate the complex and diffuse landscape of post-twentieth-century acting practices, distinguishing between expressive typologies and modes of production. In this renewed enquiry, after examining a number of key concepts (reality, presence, performance), I identify the most significant phenomena – not solely from an artistic standpoint – in the figure of the neo-performer, on the one hand, and in that of the non-actor, on the other; the latter is, in turn, differentiated into the social actor and the witness actor.

#### Autore

Marco De Marinis, già professore ordinario di Discipline teatrali nell'Università di Bologna, dal 2004 al 2017 vi ha diretto il Centro Teatrale "La Soffitta". Nel 1999 ha fondato la rivista "Culture Teatrali", giunta ora al numero 33. Ha insegnato in numerose università straniere ed è stato membro dell'équipe scientifica dell'ISTA, International School of Theatre Anthropology, diretta da Eugenio Barba. Attualmente cura un blog di cultura teatrale per Il Fatto Quotidiano online. Fra gli ultimi lavori pubblicati: *Etienne Decroux and His Theatre Laboratory*, Icarus/Routledge, 2015; *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni, 2018; *Per una politica della performance*, Editoria & Spettacolo, 2020; *Grotowski. Il superamento della rappresentazione*, Editoria & Spettacolo, 2023; *Regia eretica. Il Novecento teatrale e i suoi doppi*, La Casa Usher, 2025.

<sup>66</sup> E. Magris, *I teatri documentari dentro e fuori la scena: dei "porti sicuri" per cambiare il mondo?*, in Kepler-452, *A Place of Safety. Viaggio nel Mediterraneo centrale. Testo, contesto e materiali di lavoro di un incontro con il Search and Rescue*, a cura di L. Donati, Luca Sossella Editore, 2025, pp. 168-169.

<sup>67</sup> G. Guccini, *Il testimone reale a teatro*, cit., p. 187.

<sup>68</sup> Ivi, p. 189.