

Il lavoro dell'attore ovvero Elio e «la rappresentazione nascosta»

Chiara Schepis

Laura Mariani, *L'America di Elio De Capitani. Interpretare Roy Cohn, Richard Nixon, Willy Loman, Mr. Berlusconi*, Cue Press, Imola 2016.

«Il teatro raccontato può essere più appassionante di quello visto? Sì, può esserlo, perché il lavoro dell'attore contiene molte più cose di quelle che si vedono, anche se, alla fine, sono queste a contare e a entrare più vivamente nella memoria».¹

Laura Mariani ricostruisce e racconta in questo saggio il profilo artistico di Elio De Capitani, attraverso l'interpretazione di quattro emblematici personaggi, Roy Cohn, Richard Nixon, Willy Loman, Mr. Berlusconi, rispettivamente protagonisti delle tre messinscene e del film presi in esame: *Angels in America* di Kushner, *Forst/Nixon* di Morgan, *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller, *Il caimano* per la regia di Nanni Moretti.

Attore e regista del nostro teatro più interessante, cofondatore del milanese Teatro dell'Elfo, nome scelto in omaggio a quei «folletti notturni, dispettosi e inafferrabili»,² De Capitani crea innovazione basandosi sul presupposto del testo e sulla centralità dell'attore. Testi che, a teatro, sono proprio 'racconti' agiti dai corpi. Ecco dunque che la domanda dell'autrice e la decisa risposta che propone si pongono come chiave di lettura per comprendere adeguatamente il senso della sua narrazione. «La rappresentazione nascosta»,³ così come definisce Peter Brook il lavoro della compagnia nel tempo della costruzione dello spettacolo, diventa forma costante di esistenza per l'attore, il quale, oltre e al fianco delle «rappresentazioni esterne» di sé, è un individuo che racconta e si racconta. Non potendo combaciare l'attore con l'uomo, l'immagine pubblica dello *showman* sarà sempre differente rispetto alla sua identità, di qui il mistero, la «percezione oscura»⁴ che appassiona lo studioso, lo spettatore, il lettore.

Veniamo dunque al dato *appassionante*: il lavoro della studiosa analizza non tanto

¹ Laura Mariani, *L'America di Elio De Capitani* cit., p. 86.

² Ivi, p. 8.

³ Peter Brook, *I figli del tempo*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 148 (citato dall'autrice del saggio a p. 86).

⁴ Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in Laura Mariani, Mirella Schino,

e non solo lo spettacolo, ma ne trascrive, ne traccia e ne documenta la costruzione nel tempo delle prove e nel corso delle recite, riportando anche ciò che la messinscena non mostra: linee operative, soluzioni poi scartate, impalcature culturali, elementi che in scena non si vedono (non si devono vedere) ma che sono l'essenza dell'arte teatrale, elementi che l'autrice del saggio individua attraverso molteplici conversazioni con De Capitani e che problematizza.

Proprio perché il lavoro dell'attore si mostra evanescente e transeunte ancor più della serata teatrale, lo studioso è chiamato a un compito etico: «Non c'è miglior correttivo, per lo storico dell'attore, del coltivare un interesse sperimentale nei confronti degli attori viventi, di quelli che più lo attraggono». ⁵ Dovere dello studioso di oggi, dovere, si direbbe etico-morale, nei confronti degli studi futuri, è quello di registrare, annotare, descrivere ciò che avviene sotto i suoi occhi. L'interpretazione sarà una parte, provvisoria, del suo lavoro, considerata la scarsa distanza prospettica che lo separa dall'evento.

Claudio Meldolesi, in una delle sue più note riflessioni sull'attore, ⁶ risale alle fonti in mano a colui che si avvicina allo studio dell'arte attorica e individua quattro macro-categorie nella quali incasellare appropriati strumenti: livello delle immagini esterne (degli spettacoli), livello delle immagini intime (le risorse), il livello delle tecniche (la mobilitazione), il livello contestuale (delle condizioni date). Storiograficamente, di questi, appaiono problematizzati solo quelli delle immagini esterne e delle tecniche, mentre si è spesso sorvolato sulle immagini intime e sul contesto. Essendo i quattro livelli consustanziali alla definizione del profilo globale dell'attore, ne consegue una storiografia produttrice di immagini monche.

I livelli tagliati via non risultano solo radicati in cospicui ambiti documentari, certo più ricchi di quello delle tecniche; il suo interesse deriva anche da una particolare reciprocità. Petrolini affermò che l'attrazione del pubblico dipende dalla dimensione più intima della recitazione, dai «sentimenti e punti di vista». Come dire che il livello intimo interagisce naturalmente col livello di contesto, ossia che all'origine dell'interesse per l'attore sta la con-fusione arte-vita. ⁷

Il saggio di Mariani sembra muoversi sul crinale di questa con-fusione arte-vita, sul quale si gioca, per altro, il valore dell'aneddotica, quello della memorialistica d'attore, nonché quello del contesto, sociale, storico e produttivo, nel quale lo spettacolo – a valle, l'attore a monte – ha modo di formarsi e crescere, grazie a

Ferdinando Taviani, a cura di, *Pensare l'attore*, Bulzoni, Roma, 2013, pp. 79-90:87 (prima pubblicazione in «Teatro e Storia», 7, ottobre 1989, pp. 199-214).

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 81.

⁷ *Ivi*, p. 82.

tutti quelli elementi nascosti di cui dicevamo. Eppure la tecnica, «forse il livello più buio del nostro sapere sull'attore»,⁸ è sempre stata una questione problematica in riferimento agli attori del passato: grande mistero, *je ne se quai* o segreto, sotto queste affascinanti etichette in passato si nascondevano le difficoltà di descrizione oltre le quali lo studioso non riusciva ad andare: «cercare nell'opera dell'attore la persona dell'attore»⁹ o viceversa.

È un dato di fatto che dagli anni Novanta e sempre più intensamente avvicinandoci a oggi, il punto di vista dello studioso si sia concentrato sulla persona dell'attore per sciogliere il senso del suo teatro: i molteplici studi su Eleonora Duse, la monografia di Claudio Longhi su Marisa Fabbri,¹⁰ il ritratto di Toni Servillo di Anna Barsotti,¹¹ *L'America di Elio De Capitani*, sono solo alcuni esempi di questa ritrovata attenzione che non trascura il livello delle tecniche e quello delle immagini intime dell'attore.

Valore alla descrizione, dunque. Lo studio del contemporaneo deve concentrarsi sulla tecnica: la tecnica non si racconta, la tecnica si può provare a descriverla. Concentrarsi sulle tecniche vuol dire adottare un approccio pratico sull'oggetto di studio, seguire da vicino un attore in fase di allestimento di uno spettacolo, studiarne le modalità creative, aprire un dialogo attraverso confronti o interviste, analizzare le messinscena aggiornando o creando quel vocabolario tecnico che, come denunciava Meldolesi, il teatro non possiede, e che spesso mutua, consapevolmente, dalla musica, dall'arte, sempre di più dalla semiotica e, negli ultimissimi anni, dalle scienze cognitive. L'autrice di *L'America di Elio De Capitani* adotta un approccio di questo tipo nel delineare il profilo del regista dell'Elfo.

La studiosa insegna Storia dell'attore presso il Dams di Bologna e non è certo estranea ai cammei d'attore, fanno parte della sua bibliografia delicatissimi ritratti di attrici e artiste, di lunga durata e contemporanee, e di uomini di teatro come Leo De Berardinis.¹² *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento* del 1996 (recentemente ripubblicato da Cue Press nel 2016), *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere* (Le Lettere, 2005), *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel teatro delle Albe* (Titivillus, 2012), «*Quelle dei pupi erano belle storie*». *Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio* (Ediz. Illustrata, Liguori, 2014), già dai titoli questi lavori lasciano trasparire l'intimità attraverso la quale la Mariani si è approcciata all'analisi dei testi e dei documenti per le attrici del passato e la cura

⁸ Claudio Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Le Lettere, Firenze 2010.

⁹ Anna Barsotti, *Il teatro di Toni Servillo. Con dialogo*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2016.

¹⁰ Cfr. Angela Malfitano, Laura Mariani Claudio Meldolesi, a cura di, *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo De Berardinis a Bologna*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2010.

¹¹ *L'America di Elio De Capitani* cit., p. 9.

¹² Cfr. *ivi*, pp. 130-131.

Il lavoro dell'attore ovvero Elio e «la rappresentazione nascosta»

con la quale ha seguito, intervistato, importunato gli attori nostri contemporanei. Un dato che emerge dalla lettura dei suoi studi è la loro scaturigine, nascono tutti da un evento scatenante, legato al privato dell'autrice, a un amore di lunga data, a un'ossessione, a un'occasione dirompente che nei casi contemporanei ha a che fare con la visione di uno spettacolo. Non è un caso che ci si prenda la responsabilità della prima persona singolare, come a dire: prima la spettatrice, l'esperienza, poi la passione intellettuale, l'analisi.

Ho cominciato a pensare a questo libro dopo aver visto *Angels in America* nel nuovo spazio del teatro dell'Elfo Puccini, il 7 marzo 2010. Sette ore di spettacolo, la forza del “qui e ora” del teatro unita ai poteri di ingrandimento del cinema, cinquecento spettatori trasformati nel pubblico «gioioso» amato da Colette; da tempo non provavo una condizione simile, mentre seguivo gli strani casi di personaggi piombati in Italia dall'America degli anni Ottanta del Novecento.¹³

L'autrice struttura il libro non in senso cronologico ma tematico. Colpita dalla messinscena di *Angels in America* di Tony Kushner, decide di seguire il filone americano di De Capitani che, a partire dal 2007 porta sulla scena dell'Elfo quattro ‘self-made men’, non tutti americani, ma che incarnano l'idea America per l'attore, un'America tanto vicina alla nostra Italia degli anni Ottanta. Roy Cohn, Richard Nixon, Willy Loman, Mr. Berlusconi e i relativi testi teatrali – sceneggiatura nel caso di *Il caimano* di Moretti –, costituiscono i quattro capitoli attraverso cui emerge la poetica dell'attore-regista, la vita di compagnia del teatro dell'Elfo, il suo rapporto con i testi, con il pubblico, con la cultura di riferimento.

Un lungo capitolo introduttivo, invece, accompagna lo spettatore al primo incontro con Elio, glielo presenta e lo mette in relazione al panorama teatrale e sociale di riferimento. A questa presentazione rispondono le conclusioni, attraverso le quali l'autrice, dopo aver convinto il lettore nel corso lungo della narrazione con esempi concreti e modalità operative descritte nel dettaglio, unisce i puntini del rebus e definisce il profilo dell'attore, un attimo prima di lasciarci gustare la trascrizione dell'intervista a De Capitani e la ricca galleria di immagini sceniche che corredano il volume.

Il saggio si apre chiarendo ciò che l'attore-regista dell'Elfo non è – non è il performer del teatro contemporaneo, non è l'attore artista – e lo chiude, passando attraverso l'analisi delle quattro messinscena ‘americane’, con precise asserzioni. Il giovane organizzatore autodidatta che nel 1973, insieme a una schiera di attivissimi artisti operanti a Milano – da Gabriele Salvatores a Ferdinando Bruni –, fonda il Teatro dell'Elfo è piuttosto un mix tra il *comédien* e l'*acteur* di Jovet in rimodulazione

¹³ Ivi, p. 70.

italiana. Interprete e caratterista professionista, un attore sociale e ‘primario’, come egli stesso definisce i suoi fari di riferimento individuati in Gian Maria Volonté, Gino Cervi, Mariangela Melato. Attori, questi, con estrazione sociale più bassa, in grado di attingere in maniera diretta dalla vita e portarne in scena il segno, filtrato dal grado di convenzione che l’interprete decide di conferire alla propria recitazione.¹⁴ Ritorna il fascino della confusione arte-vita che tanta presa riesce ad avere sullo spettatore e che rimanda anche, come si evince dal saggio, alla confusione compagnia teatrale-famiglia.

Elio attore e Elio regista giocano con il grado di convenzione interpretativa sulla scorta delle teorizzazioni di Stanislavskij e Brecht, con un peso considerevole della drammaturgia shakespeariana. De Capitani è inoltre, senza essersene posto l’obiettivo, un maestro d’attori; lo è diventato per il suo ruolo di guida all’interno della compagnia e del Teatro dell’Elfo (dal 2010 Elfo Puccini), per aver tramandato insieme agli altri attori della sua generazione, il compagno di scena Bruni, la moglie Cristina Crippa, tecniche e modalità operative alla schiera di giovani attori coinvolti in ogni nuova produzione. Nel panorama del teatro italiano, privo di continuità didattica, compagnie come l’Elfo, Teatri Uniti, il Teatro delle Albe e, per fare un esempio quasi storico, Il Granteatro, si pongono come ultimo baluardo di formazione per l’aspirante attore italiano, uniche alternative alle rarissime scuole.

Molteplici sono quindi le angolazioni dalle quali Mariani guarda De Capitani, non da ultima, la platea. Il pubblico ricopre un ruolo primario *chez* Elfo, tanto da determinare il lavoro di adattamento testuale, preventivo e nel corso delle repliche, tanto da decretare il grado di convenzione della recitazione degli attori. Il repertorio della compagnia, la scelta dei testi, è caratterizzata dalla permeabilità degli stessi al dato sociale, reale. La domanda iniziale che l’attore-regista si pone prima della scelta di un testo, in particolare straniero, è come possa essere recepito dalla cultura italiana, dal punto di vista non solo spettacolare, ma anche socio-politico.

Si fa molto interessante lo scandaglio testuale dell’autrice che rintraccia l’influenza di questa ricerca costante che porta l’attore, forse inconsapevolmente, alla scelta di autori a lui affini; è il caso, per esempio, del *Forst/Nixon* di Morgan. Approfondendo la biografia dell’autore, la Mariani individua nella scrittura morganiana una tendenza analoga: «Lo appassionava la storia in circostanze particolari: quando in narrazioni apparentemente compiute ci fossero ‘buchi da riempire’, magari ricorrendo alla cronaca, e i protagonisti fossero umanamente interessanti per molti».¹⁵ Anche De Capitani vuole riempire i buchi con la nostra storia, portando la società in cui viviamo dentro le storie che mette in scena e lo fa per via di una tendenza costante ma graduale al nuovo, tramite l’utilizzo di gerghi linguistici dialettali o generazio-

¹⁴ Ivi, p. 85.

¹⁵ Ivi, p. 67.

nali, attraverso il rapporto con il pubblico, alternativamente ricettore delle energie del palcoscenico o fonte di energia per le dinamiche sceniche.

Gli spunti di lettura fin qui elencati configurano una struttura metodologica plurale, che tende a far convergere e dialogare diversi strumenti di indagine, privilegiando evidentemente le fonti primarie, inedite. In primo luogo, dunque, osservazione diretta e interviste, poi ricorso a differenti canali informativi, documenti, recensioni, materiale on-line, videoregistrazioni. In particolare intervista e video si fondono con originalità in questo saggio grazie all'intuizione dell'autrice di intervistare l'attore guardando insieme il video di *Morte di un commesso viaggiatore*.

Guardando il video del Commesso. Intervista costituisce l'appendice del libro oltre che un gioco di ruoli in cui le sagome dell'attore e dello studioso si fanno più labili. Il risultato non è di indeterminatezza ma di delicata comprensione.

L'intervistatore naviga in un mare infido, dovendo regolare di continuo il suo rapporto con l'intervistato: per non diventare succube della sua verità e perché il rispetto dei ruoli non ostacoli il flusso "spontaneo". Tanto più se l'intervistato è un uomo di teatro [...]. Quando viene sollecitato a parlare di sé e del suo lavoro, l'attore è portato (direi quasi costretto) a mescolare ciò che ha esperito e concettualizzato / ciò che ha esperito ma è difficilmente riferibile, ciò che non sa dire / ciò che non può dire per non essere banalizzato o copiato, ciò che vorrebbe dire / ciò che il pubblico si vuole sentir dire. L'attore, nel mentre descrive la sua esperienza, è sempre consapevole del fatto che sta costruendo la sua identità professionale e la sua immagine pubblica.¹⁶

Ne consegue *Un'analisi dello spettacolo secondo Elio De Capitani* filtrata però dalle competenze professionali dello storico del teatro, che è altra cosa rispetto al critico teatrale. Cambiano la collocazione, il punto di vista, la sensibilità. Lo storico dell'attore sta tra la storia del teatro e l'oggi della scena, tra il lavoro dell'attore e lo spettacolo, e questa intervista che predilige la trascrizione al giudizio lo rende meravigliosamente chiaro. Il critico scrive per il pubblico e ha il dovere dell'opinione, lo studioso scrive per la memoria culturale e quando il suo racconto lascia spazio a quello dell'attore al lettore rimane il fascino del *souvenir*, dell'aneddoto. Ci piace chiudere questa recensione con una riflessione poetica, che è anche un omaggio, del già citato professor Meldolesi, con cui la Mariani ha a lungo condiviso, anzi con-fuso, studio e vita:

L'attore, che da sempre ha posto il suo banco di mercante sulla piazza delle emozioni, a questo riguardo possiede un'esperienza superiore, di lunga durata. Può giocare con le inettitudini dello spettatore e divertirsi ad attrarlo e spaesarlo. Ma i tempi più brevi sono sempre là, a costringerlo alla rincorsa. [...] Cominciamo a intuire perché l'attore, anche

¹⁶ Ivi, p. 9.

quando ha raggiunto il piedistallo del personaggio simbolo, non è fino in fondo un uomo dell'attualità; [...] egli avvicina il pubblico con sapienza lontana. [...] L'attore ci offre una dimensione primitiva del presente.¹⁷

Sintonizzarsi con l'attore, rendere comprensibile l'attore al nuovo pubblico: è questo il compito dello studioso di oggi, compito della didattica universitaria. Non si tratta di semplificare i linguaggi ma di renderli fruibili, di aggiornarli: la ricerca sull'attore, di cui *L'America di Elio De Capitani* è un piacevole esempio, le biografie e le autobiografie, da questo punto di vista, si fanno campo fertile e potenzialmente accattivante in quanto legano strettamente la vita dell'attore al teatro di lunga durata. «Anche sforzandoci al massimo» - conclude Laura Mariani - «quando si tratta di attori, difficilmente riusciamo a venirne a capo».¹⁸

¹⁷ Ivi, p. 67.

¹⁸ Ivi, p. 9.