

Marco De Marinis

**DOPO L'ETÀ D'ORO: L'ATTORE POST-NOVECENTESCO  
TRA CRISI E TRAS MUTAZIONE<sup>1</sup>**

**1. Crisi d'identità?**

Corro deliberatamente il rischio di servirmi di una parola abbastanza consumata (per non dire peggio) soprattutto in riferimento al teatro, come la parola "crisi", proprio per cercare di porre in termini abbastanza espliciti, e anche provocatori, se possibile, la questione dell'attore oggi (ma avrei potuto parlare di "declino" o di "tramonto", magari strizzando l'occhio, in questo ultimo caso, al celebre saggio dedicato da Silvio d'Amico, nel 1929, al Grande Attore).

Naturalmente uso il termine "crisi" non nell'accezione corrente ma inesatta di involuzione, decadimento, o simili, ma in quella più corretta e stimolante che lo lega alle nozioni di complessità e di problematicità.

D'altronde, sono completamente d'accordo con chi ha osservato che il XX secolo per il teatro ha rappresentato un'"età d'oro" proprio perché è stata l'età della crisi<sup>2</sup>.

Converrà comunque partire da una delle parole chiave propositi dagli organizzatori di questo convegno, e cioè *identità*. Potrei legare fra loro i due termini per dedurre un po' tautologicamente una crisi d'identità dell'attore di teatro contemporaneo.

Preferisco invece parlare di una *identità frantumata, esplosa*. Le ragioni storiche di questa identità esplosa sono molteplici. Cercherò di enumerare quelle che mi sembrano le principali (e quindi anche le più ovvie).

1) La prima che viene in mente è anche la più nota e la più sottolineata; quindi mi ci soffermerò poco. L'esplosione dell'identità dell'attore è legata ovviamente al ben noto fenomeno della proliferazione contemporanea delle estetiche e delle poetiche teatrali e quindi anche attoriali. Pur essendo stata storicamente determinante, non credo che si tratti oggi della causa più importante rispetto a quel fenomeno nuovo di crisi o, meglio, di esplosione dell'identità che riguarda attualmente l'attore di teatro.

2) La seconda ragione è legata alla progressiva caduta dei generi e delle divisioni tradizionali fra i vari settori delle arti dello spettacolo vivente, o "performing arts": teatro di prosa, teatro d'opera, danza, mimo, circo, varie-

<sup>1</sup> Testo sviluppato a partire dalla relazione presentata al convegno "L'attore: identità e funzione", San Marino, 23-24 settembre 2005.

<sup>2</sup> "Il XX secolo è il momento in cui l'essenza stessa del teatro s'è sentita minacciata. È pertanto un'età d'oro. [...] Nel Novecento si può *tranquillamente* pensare alla fine del teatro", F. Taviani, in "Teatro e Storia", n. 22, 2000, p. 293.

tà, cabaret. Qualificazioni come attore drammatico, cantante lirico, danzatore, mimo, clown, acrobata, entertainer, fabulatore etc., non sono più intese soltanto come nomi di professionalità e di competenze espressive nettamente separate ma anche, e sempre di più, come differenti specificazioni di una stessa figura artistica intesa in senso ampio, o addirittura totale, l'attore, appunto; un po' com'è sempre accaduto nei teatri asiatici, i quali – è cosa nota – non hanno vissuto storicamente quel processo di separazione e specializzazione che in Occidente ha portato, per l'appunto, alla definizione delle distinte professioni dell'attore drammatico, del cantante, del danzatore.

Non dico che queste divisioni siano interamente cadute: sarebbe un negare la realtà. Sostengo tuttavia che, nell'ambito del nuovo, esse vengono sempre di più relativizzate e messe in questione, e non da oggi. Inoltre, lungo tutto il Novecento, molte delle esperienze più feconde e originali, per quanto riguarda le arti dello spettacolo vivente e in particolare l'attore, sono nate e si sono sviluppate proprio ai confini fra i vari generi e le varie forme spettacolari, grazie a contaminazioni, ibridazioni, osmosi.

Ma c'è ancora di più, a proposito di questa trasversalità interdisciplinare che fonda l'attore contemporaneo. Perché le contaminazioni e le ibridazioni riguardanti l'attore (e tutti gli altri linguaggi della scena, per la verità) ben presto sono andate molto al di là del già ampio orizzonte dello spettacolo vivente, per allargarsi anche ad altre pratiche espressive e ad altri specifici artistici, senza i quali sarebbe difficile intendere veramente molti aspetti qualificanti del lavoro dell'attore teatrale contemporaneo (sul corpo, sul movimento, sulla voce, sulla parola): mi riferisco alla musica, alle arti visive, alla poesia, oltre che al cinema, naturalmente. Tutto questo, come si sa, è iniziato già con le avanguardie storiche alla fine dell'Ottocento ma non v'è dubbio che il fenomeno delle contaminazioni interdisciplinari abbia conosciuto una intensificazione eccezionale e inedita, per quantità e qualità, a partire dal secondo dopoguerra, nell'ambito di quelle che sono state chiamate volta a volta "neo-avanguardie", "seconde avanguardie storiche", "teatro di ricerca e di sperimentazione" (e che a me è sempre piaciuto accomunare sotto la dicitura più ampia ma, al tempo stesso, molto precisa di "nuovo teatro").

3) E veniamo a una terza, fondamentale ragione dell'identità esplosa dell'attore odierno. Essa riguarda la progressiva caduta della distinzione netta esistita in passato fra professionismo e non-professionismo<sup>3</sup>. Questa cadu-

<sup>3</sup> Cfr. il recente, innovativo contributo di Ferdinando Taviani, che affronta in termini per più aspetti inediti la questione della presenza dei dilettanti nel teatro moderno, mostrando fra l'altro come essi abbiano sempre costituito uno dei due emisferi del teatro (l'emisfero amatoriale, appunto), come dalla fine dell'Ottocento il loro contributo al rinnovamento della scena sia stato fondamentale (visto che dilettanti, o amatori, sono da considerarsi, a vario titolo, quasi tutti i cosiddetti Padri Fondatori), e come, in conclusione, per tutte queste ragioni, la distinzione tra professionisti e dilettanti sia molto meno agevole di quanto non appaia a prima vista o non si sia pensato di solito. F. Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal "dilemma"*

ta ha permesso il proliferare fecondo e disordinato insieme di nuove forme di identità attoriale, fuori o ai margini del professionismo tradizionale, nella *no man's land* fra professionismo e diletterantismo tradizionalmente intesi. Si tratta di un fenomeno complesso, non soltanto artistico ma anche, e forse soprattutto, socio-antropologico, che sta giustamente trattenendo l'attenzione di alcuni specialisti da diversi anni. Qui mi interessa solo per le sue ricadute più evidenti sulla questione dell'identità esplosa dell'attore.

Partirei da una domanda terra terra: quanti di coloro che operano come attori sulle scene odierne – non parlo del teatro “normale”, immobile e sempre uguale a se stesso – possono dirsi ed essere definiti professionisti nel senso stretto del termine, cioè di persone che vivono soltanto o principalmente con i proventi del loro lavoro di attori? Pochi, pochissimi, credo; nel migliore dei casi si tratta infatti di semi-professionisti, di professionisti part-time, anche se spesso dotati, preparati e tecnicamente impeccabili.

Ad averne il tempo, qui si tratterebbe di sfiorare, almeno, la questione della formazione odierna dell'attore di teatro, che spesso (e certo non da oggi) si svolge fuori e anche contro le scuole tradizionali, in un mercato selvaggio e floridissimo in cui c'è un po' di tutto e che ci mette di fronte ad alcuni paradossi prodotti dai frutti maturi della antipedagogia teatrale novecentesca. Questo processo è infatti partito da premesse di radicale contestazione della formazione tradizionale e dell'idea stessa di scuola di teatro, è partito insomma con l'obiettivo di “descolarizzare” il teatro, è poi passato per la decisiva teorizzazione dell'autopedagogia, ed è infine sfociato, oggi, in esiti contraddittori e, appunto, alquanto paradossali: come quello di una sorta di “scolarizzazione permanente”; una situazione – ha scritto molto bene Massimo Marino in una inchiesta apparsa su “Hystrio” – “in cui tutto è scuola, è attesa di realtà lontana da ogni contatto reale”<sup>4</sup>.

Naturalmente non sono mancate e non mancano importanti eccezioni, in particolare nella nostra regione<sup>5</sup>, ma la situazione complessiva è questa. Se a ciò aggiungiamo il dato ulteriore del “consumo attivo”, teorizzato da Piergiorgio Giacché (un fenomeno grazie al quale, e sono parole sue, il teatro viene a configurarsi come “un settore atipico di attività, in cui spesso consumatori e produttori sono gli stessi”)<sup>6</sup>, credo che cominceremo a farci un quadro più adeguato delle conseguenze odierne della corrosione in atto da tempo dei confini fra professionismo e non-professionismo e dei suoi riflessi sulla identità esplosa dell'attore.

di Osanai Kaoru: *teatro eurasiatico, teatrologia comparata e l'emisfero amatoriale*, in “Teatro e Storia”, n. 26, 2005, pp. 263-313.

<sup>4</sup> M. Marino, *Asini per scelta. La formazione teatrale fuori dalle scuole*, in “Hystrio”, n. 4, 2004, p. 27.

<sup>5</sup> Penso alle iniziative pedagogiche della Societas Raffaello Sanzio, dalla Scuola Teatrale della Discesa alla odierna Stoa, alla Scuola Pellegrina del Teatro Valdoca, alla Non-scuola del Teatro delle Albe, agli stessi progetti di formazione promossi dall'ERT, e che non a caso hanno trovato un punto di forza nei teatri appena citati (Valdoca e Albe).

<sup>6</sup> P. Giacché, *Il Teatro come 'attore' del terzo sistema*, in *In Compagnia. Materiali per la costruzione di un quadro di riferimento per lo sviluppo dell'occupazione degli operatori e degli artisti teatrali: il teatro come strumento di crescita sociale*, Modena, Stampa TEM, 1999.

## 2. Sintomi: l'eredità negata

Non vorrei che il discorso fatto fin qui diventasse, mio malgrado, una specie di diversivo per “indorare la pillola”, cioè per rivestire di neutralità scientifica, socio-antropologica nella fattispecie, la sensazione di insoddisfazione e di perplessità che mi suscita il pensiero della realtà dell'attore di teatro oggi.

E allora torniamo alla parola “crisi” e cerchiamo di enumerare, magari un po' disordinatamente, i suoi maggiori sintomi attuali, per conferire dei contenuti più precisi a questa sensazione di insoddisfazione e di perplessità. L'orizzonte di riferimento sarà quello del teatro italiano, ma credo che molte delle considerazioni già fatte e che seguiranno siano valide anche fuori dai nostri confini.

Prima, fondamentale perplessità: decenni di centralità dell'attore, sia a livello teorico che nelle pratiche sceniche (esiste un vasto consenso critico circa il fatto che il Novecento teatrale sia stato, sostanzialmente, il secolo dell'attore)<sup>7</sup>, non sembrano aver prodotto, a prima vista, dei risultati adeguati agli sforzi immensi, teorico-pratici appunto. Al riguardo, si ha l'impressione forte di uno squilibrio, di una sproporzione, se non di una vera e propria contraddizione. Come dire: la classica montagna che partorisce l'altrettanto classico topolino. (Particolarmente significativa risulta, da questo punto di vista, la vicenda dell'antropologia teatrale, al cui indiscutibile prestigio culturale sembra aver fatto riscontro un'incidenza pratica visibile molto modesta).

Questo discorso vale a maggior ragione, e più specificamente, per la questione già evocata della formazione dell'attore. Per decenni l'enfasi è stata posta a tutti i livelli e quasi ossessivamente (l'osservazione vuole essere anche autocritica) su pedagogia, laboratori, tecnica, training, esercizi etc. E oggi ci ritroviamo spesso a parlare, giustamente, dell'attore *di teatro*, insisto sulla qualificazione, come di una specie minacciata di estinzione. E non sono soltanto alcuni critici e teorici “catastrofisti” a sostenerlo ma quasi tutti i maestri del nuovo teatro italiano, per limitarsi a questo, e non da oggi.

Insomma, dopo decenni di attenzione quasi esclusiva alla formazione e alla scuola dell'attore come questione centrale del Novecento teatrale (di nuovo, basti citare, per tutti, i fondamentali contributi critico-storiografici di Fabrizio Cruciani: “La pedagogia dei grandi maestri ha antenne più profonde dei loro spettacoli. [...] Questo fonda il teatro, nel Novecento, sulla scuo-

<sup>7</sup> Cfr. i classici contributi di Fabrizio Cruciani, raccolti fra l'altro in *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Roma, Editori & Associati, 1995 (I ed., 1985); e ora, almeno, A. Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003; L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003; N. Savarese - C. Brunetto, *Training! Come l'attore libera se stesso*, Roma, Dino Audino Editore, 2005. In particolare, Savarese e Brunetto sottolineano così la contraddizione che sto evidenziando: “[...] se la centralità dell'attore è la conquista della nuova arte del teatro che si afferma nel XX secolo [...] allora perché la maggior parte degli attori stenta a trovare una pratica di addestramento alla base del suo mestiere?” (p. 9).

la, sulla pedagogia. [...] La pedagogia è il teatro del Novecento”<sup>8</sup>, questo problema ce lo ritroviamo ancora fra i piedi immutato e irrisolto, anzi aggravato, al di là della questione sociologica cui facevo riferimento in precedenza<sup>9</sup>.

Le lagnanze di un Carlo Cecchi negli anni Settanta (“L’attore, e la sua formazione, sono problemi fondamentali del teatro italiano, poiché non esistono tradizioni, non sono mai esistite scuole. [...] E oggi, esiste una scuola seria che affronti il problema tecnico e culturale del recitare?”)<sup>10</sup> si ritrovano quasi identiche nelle severe riflessioni di Leo de Berardinis vent’anni dopo<sup>11</sup>. Per non parlare, ovviamente delle opinioni drasticissime, *more solito*, di Carmelo Bene, il quale d’altronde non ha mai fatto mistero del suo “disprezzo” per l’attore italiano contemporaneo<sup>12</sup>.

Potremmo consolarci elencando un nutrito gruppo di attori notevoli e, in qualche caso, notevolissimi di cui la nostra scena ha disposto in un recente passato e nonostante tutto dispone ancora oggi (qualche nome ovviamente lo farò anch’io) e chiuderla così, magari sostenendo –non del tutto a torto, sia chiaro- che problemi in proposito ce ne sono sempre stati e che, quando Carmelo-Cecchi-Leo hanno cominciato, il quadro e il contesto erano sicuramente più grigi e depressi di oggi. Ma sarebbe consolatorio, appunto, e ci farebbe fare pochi passi avanti verso un più approfondito tentativo di comprensione della specificità dei problemi e delle difficoltà attuali.

Vorrei citare, in proposito, i contributi di uno studioso sicuramente non-apocalittico, riguardo alla questione che sto trattando, e che per giunta rappresenta sicuramente uno dei nostri maggiori storici dell’attore. Parlo di Claudio Meldolesi. Le sue ipotesi storiografiche sull’attore-artista come acquisizione preziosa e durevole del Novecento (con esemplificazioni che associano Eleonora Duse e Artaud, Julian Beck e Bene e Leo) sono solide e convincenti (vedi, in particolare, l’articolo su “Teatro e storia”, 18, 1996, di

<sup>8</sup> F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, cit., pp. 237 e 270.

<sup>9</sup> Osserva Sergio Colomba (*La costruzione del nuovo attore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. III: *Avanguardie e utopie del teatro: Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 1047): “Di fatto non esistono iniziative pedagogiche, formali o sostanziali, durante i vent’anni della cosiddetta avanguardia italiana”.

<sup>10</sup> Cfr. “Quaderni di Teatro”, n. 2, 1978 (*Teatro e attore*), p. 69.

<sup>11</sup> Vedi, ad esempio, gli scritti d’intervento pubblicati in “Culture Teatrali”, n. 2/3, 2000, e in particolare il fondamentale *Teatro e sperimentazione*, del 1995, articolo che andrebbe letto e commentato parola per parola.

<sup>12</sup> Vedi, da ultimo, l’*Autografia di un ritratto*, premessa all’edizione Bompiani della sua opera completa, p. XXV. Molto interessanti risultano pure alcune riflessioni di Luca Ronconi: ribadendo la necessità doverosa di “un serio e scrupoloso apprendistato” per chi voglia intraprendere “il mestiere dell’attore”, ed esprimendosi per l’ennesima volta contro “una perniciosa pedagogia attoriale dell’ingenuità e della pseudo-‘verità’”, Ronconi osserva come il compito di una buona formazione sia innanzitutto quello di “fornire ad un giovane gli strumenti tecnici per durare”; in effetti – prosegue – “i giovani attori oggi sono [...] destinati ad essere liquidati con la stessa rapidità e la stessa indifferenza con cui si fa carta straccia del quotidiano del giorno prima” (“Hystrio”, n. 4, 2004, cit., p. 13: si tratta del testo della lezione dottorale tenuta in occasione del conferimento della laurea honoris causa in Dams all’Università di Bologna, il 29 aprile 1999).

cui basterebbe citare il titolo efficacemente riassuntivo: *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*). Attisani le ha riprese nel già citato volume *L'invenzione del teatro*<sup>13</sup> anche se, per parte sua, preferisce parlare di attore del teatro di poesia, insomma di attore-poeta (sulla scorta di Bene e de Berardinis).

Tuttavia, mi pare che la prospettiva di Meldolesi da sola non basti ad affrontare adeguatamente la questione attore oggi, se non in un modo che rischierebbe di diventare evasivo e rassicurante, consolatorio ancora una volta. Trovo infatti che dalle sue posizioni traspaia un ottimismo eccessivo riguardo alla questione delicata e cruciale della *trasmissione* della straordinaria eredità novecentesca: da Duse e Artaud a oggi, insomma<sup>14</sup>.

Questo ottimismo non lo rinvento, invece, nelle posizioni recenti di altri due eminenti storici dell'attore italiano, oltretutto provenienti dalla stessa scuola di Meldolesi, come Ferdinando Taviani e Mirella Schino. Le loro posizioni, in effetti, mi sembrano tutte all'insegna della problematicità se non dell'impossibilità della trasmissione. Per entrambi, il punto di partenza è la discussione su cosa sia stata la regia nel Novecento, l'intenzione comune è quella di voler fare spazio a una regia "altra", un "resto" difficilmente definibile e dai contorni bui, caratterizzato dall'eresia, dalla trasgressione, dalla follia e dall'eccesso. Così facendo, essi finiscono per colpire al cuore l'ideologia della pedagogia e della trasmissione e, di conseguenza, la figura stessa del maestro-padre. Scrive Taviani:

A causa di questo resto [la regia "altra", appunto] i cosiddetti "padri" della regia non possono essere in alcun modo considerati padri. Perché hanno scritto, detto, insegnato tanto, ma le cose più importanti sembra se le siano tenute per sé, come se non avessero avuto il tempo per trasmetterle. E forse, invece, non se le tennero per niente, per il semplice fatto che non le possedevano e ne erano posseduti. Padri, comunque, che hanno cancellato, nei figli, le pretese dei figli. Maestri che hanno fatto tabula rasa dei supposti diritti degli allievi. Che han passato loro ricette immangiabili o l'ineffabile peso dell'eredità non trasmessa. Ai

<sup>13</sup> Ivi, p. 208.

<sup>14</sup> C. Meldolesi (*Questo strano teatro...*, cit., p. 15) parla esplicitamente di "una continuità post-Duse" come "continuità di maestri", che si sarebbe inverte in "una 'catena' di attori-artisti", e comunque di "attori-non-solo-interpreti" (ne elenca una trentina), più florida in Italia che altrove, perché "più degli altri paesi europei il nostro ha trovato negli attori i testimoni dello squilibrio di civiltà in cui viviamo". Cosicché egli può giungere a chiedersi, nella stessa pagina: "Anche i primi attori artisti, la Duse e Petrolini, Benassi, Eduardo, sono, come Bene e Leo, nostri contemporanei?". Vanno tuttavia osservate due cose, a proposito dell'ottimismo di Meldolesi: la prima riguarda il fatto che lo scritto al quale mi sto riferendo è di dieci anni fa (1996), cioè appartiene a un momento in cui forse erano meno evidenti di oggi certi sintomi di crisi e di discontinuità rispetto al Novecento dei Maestri; in secondo luogo, anche in quello scritto non mancano notazioni relative e segni di difficoltà: si parla, ad esempio, di "una sordità reciproca fra vecchi e nuovi gruppi", si denuncia "un vuoto di analisi" e si chiude su interrogativi non del tutto retorici come il seguente: "Ma è davvero finito, con l'Avanguardia, anche il Movimento del Nuovo Teatro?" (p. 22).

“figli” che chiedevano un uovo, han passato scorpioni, come nell’antica parabola<sup>15</sup>.

Queste notevoli osservazioni (basti, per tutte, quella relativa all’“ineffabile peso dell’eredità non trasmessa”) sono state suggerite-stimolate a Taviani dalla lettura accoppiata di due libri importanti sulla regia, apparsi negli ultimi anni in Italia: quello di Franco Ruffini su *Stanislavskij. Dal lavoro dell’attore al lavoro su di sé* e quello di Mirella Schino su *La nascita della regia teatrale* (entrambi Laterza, 2003). È in particolare la Schino ad azzardare esplicitamente il rovesciamento del paradigma ottimistico della trasmissione, definendo i padri fondatori della regia moderna, da Stanislavskij a Kantor, dei “veri e potenti anti-padri” (p. VII); rovesciamento che consente a Taviani un’altra immagine a effetto delle sue: “sembrano caposcuola e sono lupi solitari” (ivi, p. 14)<sup>16</sup>.

E se stesse proprio qui, in questo paradosso di padri/anti-padri e di una eredità negata, una chiave importante per gettare nuova luce sulla crisi attuale?

Chiudiamo la parentesi e torniamo all’oggi, con un’altra serie di perplessità e di insoddisfazioni.

### 3. “Ceci n’est pas un acteur”<sup>17</sup>

A proposito di maestri e di Età d’oro (o di “anni felici”, per citare la bella autobiografia di Sandro Lombardi)<sup>18</sup>, la domanda utile non è comunque: dove sono i maestri *d’antan*, cioè dove sono i Carmelo Bene, i Leo de Berar-

<sup>15</sup> F. Taviani, *Discutere regia*, in “Prima Fila”, giugno 2004, pp. 13-14.

<sup>16</sup> Del resto, come ricorda opportunamente Maria Ines Aliverti (in un contributo ancora inedito sull’attore per *Encyclomedia-Il Novecento*, Milano, Motta, 2006), quella dell’attore novecentesco è stata anche una vicenda tragica, dannata, segnata dalla sconfitta, dalla sofferenza, dalla malattia, dalla morte: quasi che si trattasse di pagare un prezzo, una specie di contrappasso, per avere osato troppo, per aver violato dei limiti, per l’ambizione luciferina di arrivare a scrutare là dove, forse, non era permesso. E parla di “attori-Icari”: Duse, Artaud, Cieslak, Beck; e potremmo aggiungere: De Berardinis, Bene, Neiwiller; in buona sostanza, molti di coloro con i quali Meldolesi costruisce la sua catena di attori-artisti. Che potremmo chiamare quindi, senza esagerare, anche *attori-martiri*: l’immagine, come sappiamo, è una delle più celebri fra quelle proposte da Artaud ne *Il Teatro e il suo doppio*; meno noto è, invece, che anche Leo de Berardinis fosse arrivato a servirsene in quello che costituisce forse il suo ultimo intervento (in occasione della laurea honoris causa in Dams conferitagli il 4 maggio 2001 all’Università di Bologna), a poche settimane dal tragico incidente che l’avrebbe sottratto per sempre al lavoro e al teatro. In quella occasione Leo osservò, fra l’altro, che nella situazione attuale, dove anche “il cosiddetto mercato libero è truccato”, “un artista che vuole seguire la propria vocazione deve avere le caratteristiche del santo, dell’eroe o del martire” (*Teatro e libertà. Per un laboratorio permanente di ricerca teatrale*, “Teatro e Storia”, n. 23, 2001, p. 405).

<sup>17</sup> Cfr. R. Castellucci, “Ceci n’est pas un acteur”, *considerazioni sull’attore in Giulio Cesare*, “Art’ò”, n. 0, 1998 (ora in *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Milano, Ubulibri, 2001, pp. 219 sgg.). Va ricordato che nel secondo atto del *Giulio Cesare* della Raffaello Sanzio (1997), dopo la morte di Cassio, dall’alto calava una nuvola nera recante, appunto, la scritta magruttiana “Ceci n’est pas un acteur” (ivi, p. 220).

<sup>18</sup> S. Lombardi, *Gli anni felici*, Milano, Garzanti, 2004.

dinis, i Julian Beck, i Cieslak che ci mancano (i “maestri impossibili”, li chiama, in un precedente contributo, Lombardi<sup>19</sup> – in sintonia, mi pare, con Taviani-Schino). La domanda giusta, a ben vedere, non è neppure: dove sono i loro eredi o allievi (che in certi casi, ad ogni buon conto, esistono fortunatamente: per esempio, nel caso di Leo, maestro non abbastanza apprezzato e rimpianto dal teatro italiano). Per tentare di aggredire davvero il problema, la domanda, a questo punto, non può che essere più radicale: semplicemente, dov’è l’attore, chi è l’attore oggi, sulle nuove scene italiane?

Ora, se la domanda giusta è questa, la risposta – almeno in prima battuta – non può non inclinare al pessimismo. Se guardiamo ai settori di punta del nuovissimo teatro italiano (la cosiddetta Terza ondata o Generazione Novanta ed epigoni), l’impressione è che di attore (inteso novecentescamente come soggetto creatore, autonomia espressiva, presenza scenica significativa) ce ne sia ben poco; e quando c’è, per quel poco che c’è, gioca a nascondersi o ad essere nascosto, a negarsi o ad essere negato, come attore. Mi spiego meglio: in scena vediamo certamente degli esseri umani in carne ed ossa, dei corpi, ma raramente li vediamo agire pienamente come attori, vale a dire come soggetti creativi, presenze sceniche espressive. Se agiscono, il loro è perlopiù un agire passivo, da un lato, e autoriflessivo, letterale, dall’altro, da performer insomma (nel senso artistico-visivo del termine) piuttosto che da attore.

Non a caso, già nel titolo di un testo del 1994, Romeo Castellucci avvertiva: “Attore’: il nome non è esatto”, facendo seguire una notevole ridefinizione della funzione dell’essere umano in scena: “L’attore non è colui che fa, ma colui che riceve. [...] L’attore non è colui che agisce, ma colui che viene agito dal palco; colui che sa ricondursi e ridursi in palco. [...] Il soma-attore si configura come una pura entità passiva”<sup>20</sup>; e in un testo del 1997: “L’attore, ma solo come corpo, è aprioristicamente il corpo stesso del teatro”<sup>21</sup>.

Non a caso, nel nuovo lessico dei gruppi di punta della Terza Ondata, a cominciare da quello della Raffaello Sanzio (che, pur appartenendo alla seconda generazione, sta per più versi attivamente alle origini del fenomeno, almeno in Italia), il termine “attore” è sempre più sostituito da altri, come “immagine” o “figura”. E in effetti, l’uso degli “attori” in questi spettacoli è assimilabile a quello di *immagini* poste sullo stesso piano degli altri mezzi visivi della scena, oggetti, accessori etc., e non a caso perfettamente intercambiabili, spesso, con le immagini virtuali-digitali. Oppure sono figure sonore, *voci* – ma non attori, nel senso che ho appena chiarito.

È sintomatico il modo in cui le produzioni sceniche di molti dei gruppi più in vista degli ultimi anni (da Motus a Fanny & Alexander, da Teatrino

<sup>19</sup> Lombardi si riferiva, per la precisione, a Carmelo Bene: “Un maestro impossibile, naturalmente: come tutti i veri maestri: i quali non hanno fortunatamente da insegnare niente (né cataloghi di trucchi né repertori di tecniche né decaloghi di allenamenti né sistemi di approccio) e dai quali non si può fortunatamente imparare niente” (*Per Carmelo Bene*, in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d’ombra, 1995, p. 73).

<sup>20</sup> R. Castellucci, “Attore’: il nome non è esatto, in *Epoepa della polvere*, cit., pp. 81-82.

<sup>21</sup> Ivi, p. 89.



Clandestino a Masque, oltre alla capofila Raffaello Sanzio) spesso saltino a piè pari l'attore come soggetto creatore e come presenza espressiva (come corpo-mente, se si vuole), divaricandosi fra *spettacoli-immagine*, da un lato, cioè spettacoli visuali, multimediali, o figurali, in cui l'attore, quando c'è, è appunto figura-icona (spesso nascosta o seminascosta, come nel ciclo su Nabokov di Fanny & Alexander o in certi lavori di Motus) o puro corpo-soma (terminologia di Romeo Castellucci) e, dall'altro lato, *concerti*, dove l'attore è quasi esclusivamente voce (penso ancora a certi eventi del Progetto Nabokov o a molte performance della Societas Raffaello Sanzio e della Valdoca).

Se esemplifico con Raffaello Sanzio e con Fanny & Alexander (o con la Valdoca)<sup>22</sup> è perché risulti subito chiaro che non sto stigmatizzando un fenomeno deteriore e non sto, in ogni caso, emettendo dei giudizi di valore. Non ho alcuna difficoltà ad ammettere che sono un fan di questi gruppi, anche se a volte, come in tutti gli amori, si può andare incontro a qualche delusione. Quello che sto tentando è di constatare un fenomeno, una tendenza, cogliere dei segnali o magari solo dei sintomi di un futuro che potrebbe aprire su scenari radicalmente diversi da quelli novecenteschi.

Conosco alcune possibili obiezioni. Mi si potrebbe rispondere che gli esempi che ho fatto (ed altri che potrei aggiungere: Accademia degli Artefatti, etc.) rappresentano solo *un settore* del nuovo teatro attuale. Soprattutto mi si potrebbe obiettare che, in fondo, si tratta spesso di *suiveurs*, epigoni (seppur inconsapevoli) del teatro-immagine e della post-avanguardia degli anni Sessanta-Settanta (Ricci, Nanni, Perlini, Carrozzone, Gaia Scienza, Falso Movimento). Naturalmente, c'è del vero in queste obiezioni. Ma io credo che il fenomeno che sto additando, per quanto in effetti limitato quantitativamente, abbia un rilievo artistico-culturale forte e che, soprattutto, non lo si possa spiegare solo così, con la testa rivolta interamente al passato: a mio parere, esso ci costringe a gettare lo sguardo oltre l'orizzonte davanti a noi,

<sup>22</sup> La questione dell'attore nel lavoro del Teatro Valdoca meriterebbe un discorso a parte, che non è possibile fare in questa occasione. A prima vista, in questo gruppo (benemerito esponente della seconda ondata del nuovo teatro italiano, a cui vanno riconosciuti il coraggio e l'originalità di una coerenza più che ventennale a un'idea di teatro orfico-misterico) l'attore risulta meno emarginato-ridimensionato rispetto agli altri casi che sto menzionando nel testo. Si potrebbe anzi, per certi versi, attribuirgli un ribadimento tipicamente novecentesco della centralità attoriale. E tuttavia questa centralità passa attraverso una forte, quasi assoluta cessione di autonomia e di soggettività da parte dell'attore allo spettacolo e, prima ancora, al regista e pedagogo, nella fattispecie a Cesare Ronconi. Interessante, in tal senso, può essere il riferimento ad alcune riflessioni teoriche di Ronconi, che qui cerco di riassumere brevemente: compito della regia è quello di riportare l'attore "a un luogo di allineamento totale con le proprie energie", cioè a una condizione di comunicazione totale (nel gruppo), in maniera tale che "in genere l'attore non ricorda più nulla, viene esattamente allineato col presente, è totalmente nel tempo dell'azione, non ha scorie di memorie, né di pensiero" (pp. 7-8). Questo permetterebbe all'attore di trasformarsi in qualcosa d'altro, di irricognoscibile, una "maschera di Dio", un "oracolo", che allude a un altrove, che svela e congiunge, magari solo per momenti, l'assente al presente (cfr. C. Ronconi, *Parsifal: l'attore re, demente e savio, puro e folle*, in "Prove di Drammaturgia", n. 2, 2003, pp. 6-9 [si tratta della trascrizione di un incontro-lezione tenuto al Centro La Soffitta di Bologna, nel gennaio del 2003]).

in quanto spia di un sommovimento più vasto e più profondo, non soltanto generazionale ma epocale. Postnovecentesco, appunto.

#### 4. Oltre, contro il Novecento teatrale

Non da oggi vado dicendo che è in atto, da tempo, nel campo delle arti dello spettacolo vivente, qualcosa che assomiglia a una vera e propria *frattura epistemologica* nel modo di pensare-fare teatro da parte delle ultime generazioni. Una frattura epistemologica in cui certo giocano un ruolo non secondario le innovazioni tecnologiche, dalla multimedialità all'ipermedialità, con l'irruzione del digitale e dei new media, ma il cui fulcro riguarda la mentalità, o comunque la cultura e l'immaginario. È una frattura che, ad esempio, permette di servirsi di nuovo di un termine quasi obsoleto come "rappresentazione", risemantizzandolo in modo del tutto originale rispetto a secoli se non millenni di cultura teatrale, mediante l'espunzione, dal lessama, di quasi ogni tratto drammatico-espressivo-finzionale e il suo ancoraggio a una problematica essenzialmente artistico-visiva, con al centro concetti-chiave come "immagine" e "figura", appunto.

Da questo punto di vista, sia il programma che il progetto teorico della Biennale di Teatro, tenutasi a Venezia nel settembre del 2005 per le cure di Romeo Castellucci, acquistano un valore paradigmatico, quasi da manifesto: e se ne veda un'accurata presentazione sul n. 18 della rivista "Art'ò".

Il direttore Gianni Manzella, esordisce parlando in proposito, e all'interno di un veloce accostamento tra Castellucci e Luca Ronconi, del "senso e [del] ruolo della rappresentazione nel mondo attuale. Quale lo statuto dell'immagine *rappresentata* in una società che dell'immagine ha fatto il proprio canone e la propria strategia". Agnese Doria e Enrico Pitozzi (p. 7), introducendo le schede della manifestazione veneziana, scrivono:

Attorno ad alcune questioni fondamentali che interessano da vicino la scena contemporanea, come lo statuto e la funzione dell'immagine o la natura della rappresentazione, prende corpo *Pompei-Il romanzo della cenere* di cui presentiamo alcuni materiali. Il teatro, nelle esperienze che andiamo a delineare, torna ad acquisire la sua *potenza* originaria, una dimensione plastico-visiva che colloca la scena in un movimento trasversale in grado di connettere sia le arti che le diverse discipline in un tracciato di elaborazione comune e mutevole. La riduzione e, in alcuni casi, il totale annullamento dell'aspetto diegetico del teatro è il punto di partenza di un pensiero visivo in cui il recupero della dimensione *figurale* costituisce l'avvio [...].

Più avanti, a p. 19, presentando la sezione Seminari e conferenze e spiegando i criteri di scelta dei conferenzieri, si afferma:

Se da un lato la funzione inscritta in questa edizione della Biennale è quella di far emergere pratiche sceniche radicali che interrogano il linguaggio teatrale dalle fondamenta, riscrivendone le strategie e la visione d'insieme, dall'altro gli

studiosi e i filosofi sono interessati, con altri strumenti, ad uno stesso campo d'indagine, inerente la forza emblematica della figura e la carica dell'immagine.

Negli anni scorsi mi è accaduto di parlare spesso del rifiuto dei padri-maestri da parte dei teatranti delle ultime generazioni, cioè di un'orfananza scelta piuttosto che subita, che ha spesso portato semmai a eleggersi dei nonni o, meglio ancora, degli antenati nei decenni della grande riforma d'inizio Novecento<sup>23</sup>. Il rovesciamento proposto ora da studiosi come Schino e Taviani (quei padri fondatori furono in realtà degli "anti-padri", dei "lupi solitari", che non lasciarono eredità facilmente fruibili ma semmai doni avvelenati) ci consente di vedere anche questa faccenda dell'orfananza e del rifiuto dei Padri in maniera diversa. Ma in ogni caso tutto ciò, entro certi limiti, è normale e fisiologico. Ogni generazione ha bisogno di rifiutare i padri, di ucciderli simbolicamente, e di ricominciare da capo<sup>24</sup>. È già accaduto a ritmi abbastanza regolari nel corso del Novecento. Ma, appunto, *entro certi limiti*. E oggi, insisto, credo sia in atto qualcosa di più grosso e di più profondo, qualcosa che assomiglia appunto a una frattura epistemologica, a un cambiamento epocale.

D'altro canto, da tempo parlo (non da solo) di un teatro postnovecentesco che ha avuto le sue date di inizio nel 1984-5, grazie a due eventi di grande portata simbolica come la chiusura definitiva del Teatr Laboratorium in Polonia e, soprattutto, la scomparsa di uno dei profeti del Nuovo Teatro: Julian Beck<sup>25</sup>. Questa proposta ha, fra l'altro, il vantaggio di permetterci di ripensare il controverso decennio degli Ottanta, sicuramente oggetto di una certa sottovalutazione se non proprio di una "rimozione storiografica", come ha denunciato Gerardo Guccini<sup>26</sup>.

Una delle tante spie della frattura epistemologica di cui parlo sta in una assoluta perdita di centralità della tradizione dei Maestri, dei registi-pedagoghi, circostanza che, da fisiologico rifiuto generazionale dei padri, si estremizza ormai in un rigetto della cultura teatrale tout court, traducendosi nella quasi totale espulsione di riferimenti alle grandi elaborazioni novecentesche nelle dichiarazioni e negli scritti dei gruppi e degli artisti teatrali delle ultime generazioni.

Se si leggono scritti, interviste, dichiarazioni di registi ed altri esponenti di questi gruppi (da Raffaello Sanzio a Motus, da Valdoca a Masque, da Teatrino Clandestino a Fanny & Alexander), se li si ascolta parlare, molto difficilmente li si sentirà o leggerà citare maestri di teatro, registi e teorici della cultura teatrale del Novecento, con la sola, parziale eccezione di Artaud e Bene (vedi, ad esempio, il già citato *Epopèa della polvere*, libro comunque

<sup>23</sup> Cfr. ad esempio, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000; in particolare, *l'Introduzione*.

<sup>24</sup> Cfr. anche S. Lombardi, *Gli anni felici*, cit., pp. 113-4.

<sup>25</sup> Cfr. *In cerca dell'attore*, cit. e la premessa al n. 2/3 (2000) di "Culture Teatrali" dedicato ai *Quarant'anni del Nuovo Teatro italiano*.

<sup>26</sup> G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in "Culture Teatrali", n. 2/3, cit., pp. 11-26.

straordinario, ma soprattutto *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, a cura di R. Molinari e C. Ventrucchi, uscito nel 2000, presso Ubulibri). I loro riferimenti sono di solito a filosofi, poeti, narratori, scienziati, magari a registi di cinema ma molto raramente ai maestri del Novecento teatrale e alla loro cultura (sintomatica, ad esempio, è l'espunzione quasi generalizzata dal loro orizzonte problematico e concettuale dell'antropologia teatrale, che costituisce sicuramente, comunque poi la si voglia valutare, il frutto più maturo delle teoresi novecentesche sul teatro d'attore e sull'attore di teatro). Senza ombra di provocatorietà esplicita, con quel candore disarmante che gli è proprio, Romeo Castellucci ha potuto allestire una nutrita serie di incontri nella sua Biennale teatrale facendo ricorso quasi soltanto a teorici dell'immagine e della rappresentazione (visiva).

E va aggiunto che sta nascendo una nuova, agguerrita generazione di critici che, sia pure con qualche ovvio distinguo, sostanzialmente tende a condividere questa idea di una tabula rasa, di un azzeramento rispetto alla cultura del Novecento teatrale. L'ultimo quaderno di "Idioma, Clima, Crono" (n. IX, 2004), rivista di grande formato della Raffaello Sanzio, che ha accompagnato l'avventura della *Tragedia Endogonidia*, propone sei serratissime esgesi di sei ferratissimi nuovi teorici<sup>27</sup> e costituisce una notevole dimostrazione di come si possa parlare in maniera adeguata di un evento sicuramente centrale nella scena di questi anni, come *Tragedia Endogonidia*, tagliando fuori quasi completamente il lessico, le nozioni, i concetti chiave di secoli di teoria teatrale, Novecento compreso: attore, recitazione, finzione, azione drammatica, personaggio, drammaturgia etc.<sup>28</sup>

È male tutto ciò? Assolutamente no, o meglio, non necessariamente. In ogni caso, non è questo il punto di vista da cui mi sto ponendo. Ma si tratta – ripeto – di un sintomo vistoso e come tale va interpretato. Significa che si è chiusa una stagione, durata almeno 35-40 anni, durante la quale una cosa del genere sarebbe stata quasi impossibile, addirittura impensabile.

Ma forse, risalendo indietro di un secolo fino agli antenati, a pensarci bene, gli scritti dei padri fondatori del Novecento teatrale erano, mutatis mutandis, dello stesso tenore: abbondavano anch'essi di riferimenti extrateatra-

<sup>27</sup> Lucia Amara, Adele Cacciagrano, Piersandra Di Matteo, Tihana Maravic, Enrico Pitozzi, Annalisa Sacchi: tutti laureati con me al Dams di Bologna e legati al Dottorato in Discipline Teatrali e Cinematografiche di questa Università.

<sup>28</sup> In relazione alla questione che qui si sta sfiorando, delle discontinuità metodologiche, concettuali e linguistiche esibite dall'ultima generazione della critica teatrale, si veda il manifesto dei Critici impuri (Prato, 2003) di cui si dà ampiamente conto in M. Marino, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carocci, 2004 (il manifesto è stato redatto da sette giovani critici: Fabio Acca, Carla Romana Antolini, Andrea Lissoni, Andrea Nanni, Barnaba Ponchielli, Rodolfo Sacchetti, Cristina Ventrucchi). Al di là dei rischi evidenti di deriva soggettivistica, e di riedizioni postmoderne del wildiano *Critic as artist*, mi sembrano importanti, e sintomatici, gli accenni contenuti in questo testo alla "transdisciplinarietà", a "una forma critica lamellare, intuitiva e analitica allo stesso tempo", alla "frantumazione" particolare (p. 36), così come la presa d'atto "che siamo, con grande probabilità, fuori da una dialettica della modernità scandita da innovazione e suo consolidamento in tradizione" (p. 154).

li, esterni, interdisciplinari. Nel loro caso, si trattava infatti di fondare un'arte teatrale che ancora non esisteva, una teoria che non esisteva, una tradizione e una cultura che ancora non esistevano. Nulla di strano, allora, che lo si facesse attingendo i propri riferimenti teorici fondamentali soprattutto da altri campi artistici e intellettuali: filosofici, scientifici, tecnici, artistico-visivi, letterari. Si pensi all'importanza di certi filosofi (Schopenhauer, Taine) per la fondativa teoresi di Appia, della psicologia di fine Ottocento e del romanzo per il "sistema" di Stanislavskij, della riflessologia russa, della teoria delle emozioni di W. James e del taylorismo per Mejerchol'd, etc. La stessa cosa del resto fa, esemplarmente, Ejzenštejn per la teoria del cinema.

Quello che vorrei tentare di fare, adesso, è mettere in rapporto questo azzeramento della tradizione del Novecento teatrale, centrata sull'attore, con ciò che ho appunto chiamato la crisi odierna dell'attore di teatro, come crisi di presenza, di centralità.

Il parallelismo con i padri fondatori della regia serve a ribadire il mio punto di vista: non è per niente escluso, anzi è probabile, che quanto oggi percepiamo come crisi preluda, anzi stia già muovendo verso una rifondazione teatrale su basi culturali-teoriche completamente diverse, di cui per ora cogliamo confusamente soltanto le prime incerte, contraddittorie avvisaglie. Ciò che spesso si è tentati di prendere frettolosamente per carenze, inadeguatezze, incapacità, forse rappresenta invece la manifestazione, ancora confusa appunto, del rifiuto della cultura e dell'arte dell'attore novecentesco e il tentativo di ripensarla su basi completamente differenti. Non troppo diversamente, tra fine Ottocento e inizi del nuovo secolo, furono tutto sommato pochissimi quelli disposti a dare credito agli esperimenti di un Craig o di un Appia, che infatti lavorarono quasi niente nei teatri, per non parlare naturalmente di Artaud. Un'altra affinità possibile viene suggerita dalle immagini suggestive con cui Schino sintetizza le creazioni teatrali dei fondatori della regia, concepite come composizioni organiche di corpi, super-organismi:

È così che [...] mi salta agli occhi una immagine essenziale della regia allo stato nascente [...] in cui il lavoro del regista faceva sì che l'intero palcoscenico prendesse vita come un corpo unico e i diversi individui si scomponessero in frammenti per ricomporsi nei tentacoli di un super-organismo, in cui ogni singolo individuo sembrava esplodere e al tempo stesso dilatarsi nella molteplicità di parti indipendenti e orchestrate. [...] incredibili sinfonie di corpi e ossa, di voci, luci e parole<sup>29</sup>.

In effetti queste immagini, più che agli spettacoli degli albori della regia, mi fanno pensare proprio agli attuali spettacoli post-novecenteschi: *super-registici*, quindi, più che *post-registici*, sotto molti aspetti.

<sup>29</sup> M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, cit., pp. 164-165.

Leggendo dall'esterno e con il massimo di obiettività possibile questi fenomeni, queste tendenze in atto, che ipotesi possiamo azzardare? Perché una dose di azzardo è inevitabile, soprattutto in casi del genere.

Meldolesi ci ha insegnato a leggere la storia dell'attore occidentale sottraendone la vicenda alla dittatura apparentemente insuperabile dell'effimero e della contingenza, e valorizzando il tempo braudeliano della *longue durée*. Tenendo a mente questa lezione, mi viene da dire che i sintomi che sto affastellando fanno pensare al configurarsi di un nuovo ecosistema teatrale, una nuova "microsocietà", che ha pochissimi rapporti con quello che denominiamo Novecento teatrale (o tradizione dei registi-pedagoghi o "Nuovo Teatro"), e tanto meno ne ha con "la storia di tre secoli e più" che secondo Meldolesi fu la microsocietà degli attori fra XVII e XIX secolo.

Una nuova cultura teatrale sta cercando di costruirsi su basi completamente differenti, mediante una rottura secca, e ostentata, con quella novecentesca, che aveva al suo centro l'attore come artista-uomo, soggettività creatrice e autonomia espressiva.

In fondo è troppo presto per dire se tutto ciò porterà veramente da qualche parte e produrrà davvero cambiamenti duraturi. Tuttavia, azzardo per azzardo, credo che valga la pena di pensare questa fase postnovecentesca non come l'appendice o il degrado di una tradizione gloriosa ma come un *nuovo cominciamento*, un nuovo inizio, cioè come qualcosa di analogo alle due altre grandi fratture della nostra storia teatrale (e non soltanto teatrale): quella rinascimentale, fra '400 e '500, e quella di fine Ottocento, legata alle avanguardie storiche e alla nascita della regia.

Se le ipotesi che sto avanzando hanno una qualche plausibilità, anche solo minima, allora ciò confermerebbe quanto ho cercato di dire e ripetere in precedenza: e cioè come una certa emarginazione, fattuale e teorica, dell'attore in molto teatro delle ultime generazioni non sia né casuale né episodica ma dipenda, appunto, da questa fuoriuscita in atto dalla cultura teatrale novecentesca, tutta imperniata sull'attore.

In altre parole è un po' come se l'attore di teatro oggi fosse doppiamente minacciato: dall'esterno del campo teatrale (cinema, TV, nuovi media), e questo è ben noto, e forse fin troppo ripetuto, e nello stesso tempo dall'interno. E se la prima aggressione appare oggi la più virulenta e dannosa, è la seconda che in un futuro anche prossimo potrebbe provocare i sommovimenti maggiori. Con la complicità delle nuove tecnologie, ovviamente, e insomma dello spirito del tempo.

##### **5. L'attore post-novecentesco: alcune forme della trasmutazione in corso**

Mi scuso per il tono deliberatamente apocalittico e forse anche, involontariamente, un po' nostalgico che ha assunto il mio discorso. Tenterò di riportarlo a maggiore sobrietà e misura nell'ultima parte, dove cercherò di

svolgere delle considerazioni che serviranno a integrare dialetticamente le riflessioni svolte fino a questo punto, proponendo delle conclusioni che non potranno non essere del tutto provvisorie e aperte.

A tale proposito, conviene tornare al punto di partenza, alla parola da cui siamo partiti, “crisi”, per cercare di declinarla – secondo quanto emerso fin qui – nei termini non di un semplice declino-degrado quanto piuttosto in quelli, più complessi, di una trasmutazione polimorfica.

Mentre con la frattura epistemologica del nuovo teatro post-novecentesco si stanno creando probabilmente le premesse per una rifondazione-rinascita completamente nuova, *oggi è di sicuro in atto una trasmutazione della identità-funzione dell'attore*. Questa trasmutazione mi sembra operare con grande vitalità, anche se con esiti diseguali, soprattutto ai margini, sui bordi del campo delle “performing arts”, in un dialogo fertile tra le forme embrionali della rifondazione post-novecentesca e gli elementi più vivi delle diverse tradizioni del nuovo emerse nel corso del secolo appena trascorso, fra l'avanguardia e il popolare giustamente individuati da Meldolesi come il doppio orizzonte del nuovo attore contemporaneo. È sui bordi, sugli “edge-points” di cui parla Thomas Richards<sup>30</sup>, che l'attore post-novecentesco, trasmutando e rigenerandosi, sembra in grado di recuperare una vitalità insospettata e di proporre nuove identità possibili: polimorfiche, mutanti, continuamente soggette a ridefinizioni. Provvisorie ma efficaci.

A questo punto posso stilare poco più di un elenco, tuttavia indicativo – spero – delle tendenze più significative in atto, per quanto riguarda l'attore:

- attore performer
- attore narratore
- attore sociale
- attore meticcio

Sono tipologie (non normative ma fenomenologiche, che inoltre distinguono *modalità attoriali* e non generi di attori) da aggiungere ovviamente a quelle esaminate sopra, e denominabili attore-figura (o attore-soma)<sup>31</sup> e attore virtuale (o digitale).

La differenza dove sta? Sta appunto nel fatto che mentre nell'attore-figura, o nell'attore digitale, mi sembra di poter cogliere un rigetto pressoché totale dell'identità-funzionalità attoriale definitasi nel corso del Novecento (per ripetermi ancora una volta, attore come corpo-mente, soggetto creatore e presenza espressiva), nel caso delle quattro tipologie (post-novecentesche) che proporrò adesso, questa identità-funzionalità novecentesca è oggetto non di un rifiuto ma, appunto, di una trasmutazione. Detto altrimenti, in questi casi, l'attore post-novecentesco non recide completamente un legame di continuità sia pure problematica con l'eredità novecentesca anche se la riformula, la trasmuta appunto, su basi originali e spesso del tutto inedite.

<sup>30</sup> T. Richards, *Il punto-limite della performance*, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2000, (1997, ed. inglese).

<sup>31</sup> O anche “attore fantasma” (Teatrino Clandestino), o “automa-video” (Masque Teatro).

**1) L'attore performer.** È una delle iatture del lessico critico corrente quella di dover designare con uno stesso termine, "performer", due identità e operatività artistico-teatrali profondamente diverse. Da un lato, come sappiamo, si chiama "performer" il protagonista di quel genere a metà strada fra arti visive e teatro che è la *performance* (erede dell'happening, degli events e del theatre of mixed media degli anni Sessanta). Come ho già notato in precedenza, i termini "performance" e "performer", in questa accezione, stanno prendendo sempre più spazio anche in campo teatrale, andando a indicare una delle forme tipiche della scena post-novecentesca, caratterizzata dalla evacuazione più o meno radicale dei principali coefficienti della teatralità novecentesca, a cominciare dall'attore-creatore. (In questo senso, "performer" può essere un buon sinonimo di quell'attore-figura, come anti-attore, di cui si diceva prima, a proposito della Societas Raffaello Sanzio e della Generazione Novanta).

Ma di "performance" e di "performer", come sappiamo, si parla nel lavoro teatrale degli ultimi decenni anche in maniera del tutto diversa, per riferirsi agli esiti estremi della straordinaria avventura teatrale e post-teatrale di Grotowski, e in particolare della sua ricerca sull'attore, iniziata con il Teatro povero, negli anni Sessanta, e culminata con l'Arte come veicolo, dagli anni Ottanta fino al 1999, momento della sua scomparsa. Qui con "performer", e poi forse più precisamente con "doer" o "attuante", si designa il lavoro dell'attore oltre, dopo, senza lo spettacolo, sostanzialmente, il *lavoro su di sé* e gli effetti che esso produce su chi lo conduce, in termini di esperienza di trasformazioni energetiche o, se si preferisce, di cambiamenti di stati di coscienza e di modi di percezione.

Si tratta dell'oggetto complesso e affascinante della ricerca che Grotowski ha sviluppato nel Workcenter di Pontedera a partire dal 1986 (ma già imposta in California), con la messa a punto di *Action* (in varie versioni), con il perfezionamento dell'esercizio *Motions*, e che oggi prosegue sotto la guida dei due nuovi leaders del centro toscano, Thomas Richards e Mario Biagini, suoi allievi ed eredi. I risultati degli ultimi anni, in particolare quelli legati al progetto europeo triennale da poco conclusosi, "Tracing Roads Across", mostrano quanto fossero fallaci le impressioni di una definitiva secessione dell'Arte come veicolo dal teatro e quindi dell'attuante dall'attore: *The Twin: the Action in Creation*, e soprattutto quello che ormai è proposto come un vero e proprio evento teatrale, *Dies Irae* (derivato da un *opus* liminale, *One Breath Left*), non segnano un ritorno puro e semplice allo spettacolo, come una specie di pentimento o di resipiscenza, ma costituiscono appunto un esempio straordinariamente interessante, e gravido di futuro, di trasmutazione post-novecentesca dello spettacolo teatrale e dell'identità-funzione dell'attore.

**2) L'attore-narratore.** In una mappa immaginaria, probabilmente questa seconda tipologia di attore post-novecentesco si situerebbe sul bordo opposto rispetto al performer-attuante. Intanto va detto subito che l'attore-



narratore non coincide affatto con l'attore solista o monologante. A distinguerli nettamente sta il differente rapporto fra scrittura e oralità e le differenti priorità fra l'una e l'altra. L'attore solista, o monologante, è in genere ancora un attore di testo (attore-che-legge o che-recita-un-testo, potremmo anche chiamarlo). L'attore-narratore, invece, lavora sull'oralità e quindi sull'improvvisazione, anche quando si basa su un testo preesistente, attraverso una riappropriazione dell'"arte dei raccontatori di tradizione orale"<sup>32</sup>; egli, d'altro canto, "esibis[ce] scenicamente un'identità non sostituita"<sup>33</sup>; tratto, questo secondo, che oltre a distanziarlo dall'attore monologante, lo distingue anche da uno dei suoi indiscutibili "padri nobili" novecenteschi, e cioè Dario Fo. I nomi dei nostri maggiori attori-narratori li conosciamo tutti: da Marco Paolini a Marco Baliani, da Laura Curino a Davide Enia, a Mimmo Cuticchio, Mario Perrotta e tanti altri ancora. Ma è soprattutto su uno di essi che vorrei soffermarmi brevemente, Ascanio Celestini, perché a mio parere egli incarna in maniera peculiare ed esemplare insieme i due tratti distintivi dell'attore-narratore che ho appena enunciato; in più, nel suo inusuale ma indubbiamente efficacissimo modo di porsi come attore, racchiude altri importanti elementi di trasmutazione. Partiamo da alcune sue dichiarazioni:

Oggi per me lo spettacolo è qualcosa che deve coincidere con la persona stessa. Lo spettacolo è il corpo stesso dell'attore. Il corpo, la voce, il pensiero, l'immaginario... insomma l'identità che si pone davanti allo spettatore. [...]  
Tutto quello che faccio in teatro è improvvisato. Improvviso il mio spettacolo così come una persona qualunque improvvisa nel raccontare ciò che ha mangiato a pranzo. [...] È l'immagine il mio testo, non le parole. L'improvvisazione si basa sulle immagini<sup>34</sup>.

Cerchiamo di analizzare le peculiarità attoriali di Celestini attraverso il raffronto di alcuni sguardi critici non superficiali.

Guccini, dopo aver esordito sottolineando le già ricordate differenze fra l'attore-che-legge e l'attore-narratore, che lavora sulla "rigenerazione orale del racconto", osserva: "Le sue capacità performative sono articolatissime ma non in senso attoriale"; per aggiungere poi che il "meccanismo genetico per eccellenza" del teatro di Ascanio Celestini consiste nell'"interazione fra la 'memoria della mente' e la 'memoria del corpo'"<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> G. Di Palma, *Un testimone dell'apocalisse. Tradizione e invenzione nella fabulazione di Ascanio Celestini*, in *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, (a cura di A. Porcheddu), Udine, Il Principe Costante, 2005, p. 87.

<sup>33</sup> G. Guccini, *Teatro e narrazione: nuova frontiera del dramma*, in *Il Novecento. Un secolo di cultura: Italia e Ungheria*, (a cura di I. Fried e E. Baratono), Budapest, ELTE TKF, 2002, p. 219.

<sup>34</sup> A. Celestini, *A che cosa serve la memoria*, in *L'invenzione della memoria...*, cit., pp. 21-42 (corsivi miei).

<sup>35</sup> G. Guccini, *Poetiche e rituali di Ascanio Celestini*, in *L'invenzione della memoria...*, cit., pp. 54, 83.

Guido Di Palma<sup>36</sup> esordisce ipotizzando che “la performance di Ascanio assomigli più a quella di un musicista che a quella di un attore”, per poi porre una domanda interessante:

Perché, pur ispirandosi alla cultura popolare, nei suoi spettacoli sembra comportarsi come se rifiutasse la manipolazione della relazione con il pubblico in funzione della narrazione, manipolazione che è l'aspetto più specifico dell'arte dei raccontatori di tradizione orale.

Poi, dopo aver insistito anche lui sulla netta differenza fra raccontatore e attore monologante, passa ad analizzare la “recitazione” (fra virgolette, non a caso) di Celestini ed enumera: “gestualità [...] ridotta quasi a zero”; “orchestrazione delle risorse vocali drasticamente ridotta”; “azzerramento dei mezzi espressivi”, in forza del quale “la performance di Celestini richiede una condizione più vicina all'ascolto che alla visione”; per concludere ribadendo l'importanza delle immagini (cosa che lo avvicinerrebbe, a suo parere, a Fo e a Eduardo): “Per Ascanio recitare è raccontare l'immagine che ha davanti agli occhi”, giocando sul “fecondo paradosso” di una “narrazione domestica” in pubblico.

Con una prospettiva apparentemente molto diversa, Annalisa Canfora<sup>37</sup> invece definisce Celestini “attore straordinariamente complesso”, il quale “possiede straordinari mezzi d'attore grazie ai quali padroneggia la scena con esemplare maestria”; e su queste premesse può giungere sino a farne una sorta di antidoto all'odierno dilagare degli atteggiamenti anti-attoriali, su quelle scene “dove l'uomo è visto come uno strumento tra gli strumenti, al pari di una sedia o di un gioco di luci”. Celestini, invece,

sceglie la strada opposta: ridà centralità all'uomo-attore, rifiutando ogni supporto tecnico, scenografico, estetico. Con Ascanio Celestini è la tecnica scenica e personale dell'attore che costruisce e struttura l'atto teatrale (p. 179).

In conclusione, secondo la giovane studiosa, che nella sua analisi si giova anche di nozioni dell'antropologia teatrale, il percorso artistico di Celestini, centrato sull'essenzialità e sulla vocazione solistica, metterebbe in luce l'“acquisizione di una tecnica attoriale sempre più perfezionata” (p. 181).

Cosa dimostrano le discrepanze fra questi diversi sguardi critici su Celestini attore? Che il tratto nuovo, di trasmutazione post-novecentesca, dell'attorialità di Celestini, e – sia pure in maniera meno marcata – anche degli altri attori-narratori, sta nella personalissima sintesi di elementi stilistici, mezzi espressivi e modalità di interazione che egli realizza, attingendo ad ambiti e tradizioni fra loro distantissime, che svariano dai raccontatori po-

<sup>36</sup> G. Di Palma, *Un testimone dell'apocalisse...*, cit., p. 86. Le citazioni seguenti appartengono sempre a questo testo, pp. 87-98.

<sup>37</sup> A. Canfora, *Il gesto assente*, in *L'invenzione della memoria...*, cit., p. 178

polari al teatro di ricerca (non si dimentichi il suo apprendistato con Perla Peragallo)<sup>38</sup>.

**3) L'attore sociale.** Per questo terzo tipo, vorrei partire da un'immagine recente, di lancinante, emblematica bellezza: un microcefalo sordomuto sessantenne, che è stato rinchiuso per quarant'anni in un manicomio criminale, oggi diventato a suo modo un divo del teatro di questi anni, gioca in scena a rinviarsi un pallone con un celebrato attore del nostro teatro di regia, che ha lavorato con i più importanti registi italiani, da Strehler a Ronconi a Castri. Si tratta, come avrete già indovinato tutti, di Bobò e di Umberto Orsini, protagonisti, assieme a molti altri, dello spettacolo di Pippo Delbono *L'urlo*.

Questo è, per me, un folgorante geroglifico del teatro e dell'attore post-novecenteschi, l'immagine simbolica di una delle trasmutazioni che sto cercando di identificare.

Per attore sociale, o delle diversità, intendo quello che opera nei teatri sociali o teatri delle diversità, cioè in quei teatri attivi nell'ambito del disagio e della emarginazione. E penso sia al non-attore, appunto, cioè al disagiato, al diversamente abile, al carcerato, all'immigrato etc., sia a quanti, attori e registi di professione o comunque professionalmente qualificati, scelgono di operare in queste realtà, mostrando fra l'altro – contro pregiudizi fortemente radicati – come efficacia sociale e qualità artistica possano essere strettamente collegate, e rinforzarsi l'un l'altra.

Anche in questo caso, i nomi principali (per l'Italia, almeno) li conosciamo tutti. Oltre alla già citata Compagnia Pippo Delbono, menzionerei almeno Il Teatro della Fortezza, guidato da Armando Punzo, Enzo Toma, da qualche anno regista per La Casa dei Risvegli "Luca De Nigris" di Bologna, Lenz Rifrazioni di Parma, il Teatro Nucleo di Ferrara.

L'attore sociale, come una delle trasmutazioni odierne dell'attore novecentesco, non ci ricorda soltanto l'incredibile incisività socio-antropologica delle tecniche teatrali (o meglio, del teatro primario) ma si fa anche alfiere di provocatorie proposte di nuove forme di arte e di bellezza, costringendoci a vederle anche là dove la pigrizia, il conformismo e la paura ci impediscono troppo spesso di riconoscerle: nel diverso, nell'altro da noi, nell'altrove. In questo modo, l'attore sociale attua un inedito, portentoso rilancio del teatro come pratica dell'alterità.

<sup>38</sup> Non soltanto in rapporto all'attorialità di Celestini, ma più in generale per l'attore narratore in quanto tale, è da tenere presente l'osservazione recente di Guccini, secondo il quale "i narratori degli anni Novanta convertono in strumenti dell'invenzione orale gli esercizi preparatori dell'attore novecentesco" (*La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino Editore, 2005, p. 15). Questo volume, corredato da una ricca bibliografia, costituisce sicuramente il reference-book sul teatro-narrazione in Italia. Fra i contributi recenti, vorrei segnalare almeno la monografia di Silvia Bottiroli su Baliani, definito "attore narrante" (*Marco Baliani*, Civitella in Val di Chiana [Ar], Zona, 2005).

4) **L'attore meticcio.** Con quello che chiamo "attore meticcio" siamo dentro un'altra delle facce della trasmutazione attoriale in corso. Avrei potuto ricorrere a denominazioni più usuali, come attore multietnico o interculturale. Ma ho preferito il qualificativo "meticcio", perché mi consente di condensare meglio quelli che per me rappresentano i tratti distintivi di questo quarto tipo (è appena il caso di precisare che i quattro tipi, o forme, di cui sto parlando, non stanno in esclusione tra loro e quindi capita che uno stesso attore post-novecentesco possa mescolare nel suo lavoro più d'uno di essi).

L'attore meticcio, infatti, non è soltanto, o principalmente, quello che lavora in situazioni multietniche o interculturali, cioè insieme ad attori di culture, lingue, civiltà differenti (come negli esempi classici, e pionieristici, del Cict di Brook o del Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine o, da noi, del Teatro delle Albe di Ravenna, con il meticcio fra romagnoli e senegalesi, sin dalla seconda metà degli anni Ottanta). Nella mia accezione, l'attore meticcio è soprattutto colui che lavora artisticamente, teatralmente, sulla propria interculturalità-multietnicità, e cioè sulle identità plurime e sui dislivelli di cultura *interni* al soggetto, a ognuno di noi, che sono anzi costitutivi di ciò che chiamiamo "io", "soggetto", "individuo", "persona" (Arthur Rimbaud: "Io è un altro").

Da questo punto di vista, gli attori storici delle Albe, da Ermanna Montanari a Luigi Dadina, costituiscono esemplari attori-meticci non solo, e non tanto, per la loro lunga collaborazione con i senegalesi ma perché, anche grazie a questo incontro, sono stati capaci gradualmente di arrivare a fare i conti, artisticamente, con la propria alterità personale, rimossa, dimenticata, sconosciuta (ciò che in anni passati è stata definita, un po' enfaticamente, "riscoperta delle proprie radici"): il dialetto romagnolo, la tradizione dei raccontatori popolari, i *fuler*, etc.

Un altro campione esemplare di questo attore-meticcio è sicuramente il già ricordato Ascanio Celestini, il cui lavoro sui racconti di tradizione orale del Centro-sud italiano è anche un lavoro sull'identità contadina e sul mondo magico in cui egli si è trovato ancora, in qualche modo, immerso per appartenenza familiare (si pensi al padre e soprattutto alla mitica nonna, raccontatrice e strega).

Oppure (in maniera del tutto diversa) Danio Manfredini, da Oliviero Ponte di Pino definito suggestivamente "Il guerriero monaco del teatro italiano": per le inconfondibili contaminazioni interartistiche del suo percorso (danza, pittura, poesia) ma soprattutto per quel suo modo, nello stesso tempo impavido e indifeso, di affrontare poeticamente il viaggio nell'alterità, a cominciare dalla propria diversità e vulnerabilità, mediante un duro lavoro su di sé<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Cfr. O. Ponte di Pino, *Prefazione: Il monaco guerriero del teatro italiano*, in L. Manghi, *Piuma di piombo. Il teatro di Danio Manfredini*, Udine, Il Principe Costante, 2003. Osserva Ponte di Pino: "Per lui il lavoro dell'attore è un duro esercizio di autodisciplina e un percorso di conoscenza. Una tecnica e un'etica" (p. 7). E, poco più avanti, egli mette in luce come in Man-

Un altro, straordinario attore-meticcio è Pippo Delbono: il suo lavoro con i diversi, gli emarginati, i folli, si basa, anche e soprattutto, sul fare i conti, faticosamente, dolorosamente, con la propria diversità-marginalità-follia, su di una sua rabbiosa e al tempo stesso gioiosa rivendicazione contro la società oppressiva e perbenista. E naturalmente di meticcio più propriamente artistico si può parlare per la sua contaminazione continua di alto e basso, rozzo e sublime, colto e consumistico-degradato: canzonette e Pasolini, Ginsberg e Raffaella Carrà, la TV e Pina Bausch, l'Oriente e l'avanspettacolo o il circo.

Tuttavia, come artista eponimo dell'attore meticcio, vorrei proporre Momi Ovidia (musicista, etnologo, cantante, attore, autore, regista), che ha costruito negli anni la sua proposta artistica, e in specie attoriale, attraverso un continuo, ininterrotto dialogo fra i dislivelli della propria complessa e composita identità culturale e professionale (slava, ebraica, europea, italiana, popolare e d'avanguardia); in un continuo e ininterrotto movimento fra Est e Ovest, come nella profetica esortazione di Goethe nel *Divan Occidentale-Orientale*.

## 6. Nuove polis, nuove comunità d'ascolto: attori e spettatori

Ho parlato poco dello spettatore nel corso della mia relazione. Ma, in realtà, lo spettatore non può non essere fondamentale in ogni discorso serio sull'attore. Se è vero che, per molti aspetti, l'arte dell'attore di teatro appare oggi come un'arte minacciata, a rischio di estinzione addirittura, questo dipende anche dal fatto che l'arte dello spettatore teatrale è pure essa minacciata, e a rischio di estinzione. Per tante ragioni, molte delle quali, le principali, sono le stesse in un caso e nell'altro.

Un maestro come Leo de Berardinis è stato fra coloro che hanno insistito di più sull'indispensabile apporto di un *pubblico non indifferenziato* in ogni tentativo serio di dar vita a un teatro inteso non come spettacolo o rappresentazione ma come evento:

L'evento teatrale – spiega in *Teatro e sperimentazione* – è un processo che si svolge in uno spazio-tempo reale in cui tutti sono partecipi, sia attori che spettatori. Lo spettacolo è una rappresentazione in cui il pubblico è spettatore passivo e, molto spesso, l'attore è un esecutore, altrettanto passivo, dell'autore o del regista<sup>40</sup>.

Dietro a queste parole c'è un'idea alta e antica (originaria) insieme del teatro: teatro inteso come “mezzo di conoscenza”, come “tecnica conoscitiva

fredini convivano, in apparenza inconciliabili, due linee opposte e portate entrambe fino in fondo: l'informalità dell'urlo, dell'espressività immediata, viscerale, da un lato, e, dall'altro, l'astrattezza della ricerca formale iper-rigorosa, della stilizzazione e della codificazione (p. 12).

<sup>40</sup> L. de Berardinis, *Teatro e sperimentazione* (1995), in *Scritti d'intervento*, in “Culture Teatrali”, n. 2/3, cit., p. 56.

dell'incontro", scrive Leo altrove (*King Lear n. 1*); "arte primordiale di conoscenza collettiva, di orrore e di gioia dell'essere"<sup>41</sup>; teatro come "uno spazio unificato che contamina attori e spettatori per sperimentare in un tempo compresso ed extraquotidiano la vita"<sup>42</sup>.

È chiaro che, in questa visione, il pubblico, lo spettatore non può non essere l'"altro polo essenziale perché il teatro avvenga"<sup>43</sup>, tuttavia in una chiara distinzione dei ruoli. "Ci si può esprimere anche ascoltando", amava ripetere Leo; e sarebbe ammonimento da meditare a fondo in epoche come la nostra, dominate da confuse manie di protagonismo, da forme abnormi e manipolate di soggettività estetica e di voglia di partecipazione a ogni costo, all'insegna del "tutti attori!", "tutti artisti!" (a questo proposito, Leo metteva in guardia "da un malinteso concetto di democrazia, per cui si è confuso il diritto di esprimersi con il dovere di sapersi esprimere")<sup>44</sup>.

Il tema del teatro come luogo e strumento propizio alla progettazione della *nuova polis*, cioè di nuove e provvisorie comunità, stava molto a cuore a Leo ma mi sembra che sia un tema trasversale che può collegare oggi artisti di teatro anche molto distanti fra loro, e in particolare rappresentare uno dei possibili *traits-d'union* fra le diverse modalità attoriali post-novecentesche individuate in precedenza, anche quelle maggiormente caratterizzate dal rigetto e dalla discontinuità rispetto alla cultura teatrale del Novecento. È, ad esempio, un tema molto caro a Romeo Castellucci, nella sua ricerca sul tragico contemporaneo, come ad un artista da lui lontanissimo quale Ascanio Celestini. Ma anche per la Valdoca costituisce da sempre una questione centrale; così come anche per altri gruppi significativi della Terza Ondata, in particolare per Masque Teatro.

<sup>41</sup> L. de Berardinis, *Aprire un teatro* (1995), in *Scritti d'intervento*, cit., p. 59.

<sup>42</sup> L. de Berardinis, *Lavoriamo insieme!* (1997), in *Scritti d'intervento*, cit., p. 63.

<sup>43</sup> L. de Berardinis, *Per un teatro nazionale di ricerca*, in "Culture Teatrali", n. 1, 1999, p. 153.

<sup>44</sup> L. de Berardinis, *Teatro e sperimentazione*, cit., p. 58.