



PER ORA LABORA

Relazione di **Pergiorgio Giacchè**
per il Meeting del Cantiere delle Arti
sul tema del Lavoro dell'Attore

Modena – Biblioteca Delfini – 15 ottobre 2011



— WWW.CANTIEREARTI.COM —



Non chiamerò seminario né conferenza questo “assolo per una conversazione”: come da incarico porterò delle riflessioni e dei risultati di ricerca relativi al “Cantiere delle arti” e però, come da programma, proporrò essenzialmente un tema e i suoi problemi (il lavoro dell’attore) in attesa e in preparazione di un dibattito seminariale di là da venire... Non si può far tutto in un paio d’ore.

Ringrazio tutti i presenti e anche quegli assenti che mi hanno dato una mano rispondendo ai temari o discutendo con me nei mesi precedenti.

0. PROLOGO

Oltre ai soggetti partecipanti al Cantiere, ho chiesto contributi anche ad altri attori e artisti di teatro, al fine di costruire un contesto di informazioni e di problematiche più ampie sul tema e il problema del lavoro dell’attore. Fra i contatti e i contributi ricevuti, credo che una lettera di Silvia Pasello (attrice che da anni riflette sulla condizione attoriale fino a farne il nucleo della sua stessa ricerca artistica) possa funzionare da “prologo” alla mia relazione e a questo incontro: contiene in nuce ed esprime “in voce” quasi tutti gli elementi costitutivi del paradosso del lavoro dell’attore – quello che in programma ho chiamato “il lavoro e il suo doppio”.

Quando ho cominciato a lavorare in teatro non riuscivo ad accettare le condizioni che questo “lavoro” mi imponeva.

Mi riferisco alla vita, alle relazioni, alla costruzione di un profilo sociale che in qualche modo mi permettesse di sentirmi parte della società. E invece no. Non le capivo quelle condizioni, e soprattutto non sapevo che fossero condizioni, ritenevo che fossero situazioni di

passaggio, che un giorno, quando sarei diventata una professionista, tutto sarebbe cambiato, che quella sensazione di disagio con il mondo e con la vita si sarebbero dissolte, che avrei acquisito un senso di stabilità, che non mi sarei più sentita così precaria.

Allo stesso tempo avvertivo un’attrazione fortissima per questa vita “altra”, che sanciva in modo così chiaro il mio distacco dalle abitudini quotidiane e mi impediva di partecipare, integrandomi, alla vita degli altri, anche dei più prossimi.

Si è andato formando un senso di solitudine originario, il senso della mia presenza a questo mondo, che se pure comune a tutti gli esseri umani, è in qualche misura indivisibile.

Quella del teatro è proprio una comunità di solitari. Si è venuta a delineare così una mancanza che non si può colmare.

L’assiduità di tali sentimenti, coniugata alla perseveranza dell’esperienza, mi ha indotto ad osservare il fenomeno. Mi sono resa conto che ciò che credevo un momento di passaggio era una vera e propria condizione, e con grande fatica, ho cominciato ad accettarla, attraverso quella che Gurdjieff chiamerebbe la sofferenza volontaria.

Nei momenti di maggiore consapevolezza questo accettare mi appare come una resa nei confronti della necessità di comprendere ciò che è necessario.....Attore è un mestiere e un dovere a cui ci si deve arrendere (questo l'hai scritto tu Piero). Significa perdere molte illusioni dopo averle riconosciute come tali.

Oggi, quando ascolto le rivendicazioni dei "precari" mi tornano in mente i motivi della mia inutile protesta iniziale e non solo iniziale. Il guaio è che il mestiere dell'attore è precario per costituzione.

L'attore ha una identità sfuggente, è l'anti-identità, non è. Celebra la sua posizione di fronte al vuoto.

Che razza di mestiere è dunque questo? Si dice di sì all'abisso e alla vertigine ma ci si prepara per questo?

Bisognerebbe imparare a separare l'aspetto orizzontale da quello verticale, cosa piuttosto difficile. E proprio di questa difficoltà approfittano coloro che non riconoscono all'attore la

sua posizione sociale.(Ti diverti e vuoi anche essere pagato?)

Bisognerebbe, evangelicamente, essere lupo e colomba. In questo Carmelo Bene è stato davvero un maestro.

Senza questa capacità di discernimento il mestiere dell'attore può essere piuttosto pericoloso.

Non è soltanto per qualunque motivo che gli attori non si consorziano in sindacati, è anche perché sanno benissimo che il lavoro che svolgono non ha prezzo.

Anche quelli che non lo sanno.

Io non ho la percezione di essere andata in vacanza un solo giorno da più di trent'anni.

Come si stabilisce il prezzo?

Bisogna stabilire un prezzo.

E come fare perché il contesto sociale riconosca all'attore il suo diritto ad essere considerato anche come individuo socialmente utile?

SILVIA PASELLO, settembre 2011

1. PREMESSA SULLA PRECARIETA' E IL PRECARIATO

PER ORA LABORA è un gioco di parole che va sciolto: alla lettera parla per così dire da solo della situazione precaria e ingannevole del lavoro artistico e soprattutto attoriale ("per ora lavora, e poi si vedrà"); ma, capovolto e ripetuto, può significare anche "lavora ora per ora", nel senso che ci sono lavoratori che

lavorano anche quando non lavorano, ovvero quando non sono pagati, e sono le categorie più colpite e quasi destinate a forme di precariato quasi “naturali”.

Parlo di tutti quelli per i quali lo studio, la ricerca e la riflessione, l’accumulo di esperienze e di esperimenti è parte costitutiva ed essenziale della propria professione. In generale tutti devono continuare l’apprendimento e l’aggiornamento, ma ci sono lavori per i quali lo “studio” o le “prove” sono non un terreno preparatorio ma il momento effettivo del loro impegno, e il lavoro pagato o riconosciuto vale come la punta di un iceberg tanto vistosa quanto inessenziale: si tratta ovviamente degli artisti ma anche degli scienziati e – nelle più piccole ma più vaste dimensioni – degli attori e dei ricercatori (non a caso accumulati sia nella crisi costante che nella frustrazione perenne dal punto di vista del riconoscimento sociale ed economico – almeno fino al momento del successo comprovato o del posto fisso, raro per entrambe le categorie).

In altre parole, quando uno si mette in testa o in carriera di fare arte o scienza, non può fermare mai la sua ricerca; che sia pagato o no cambia poco, o forse cambia molto e talvolta in peggio: molti dei miei colleghi studiosi, trovato il posto fisso, non studiano più...

C’è una precisa scelta nel mio *latinorum*: “labora” vuole sottolineare la più sofisticata *elaborazione* al posto della dura *fatica*; è peraltro il verbo del “laboratorio” dove si mescola l’esperienza e l’artigianato, il fare e il sapere; e il teatro è appunto un laboratorio dove si svolge un’attività insieme *riflessiva* ed *espressiva*, da parte di intellettuali pragmatici o di operatori dell’intellettualità – in una sola parola e categoria, gli Attori – che non si vuole né si suole collocare fra i ruoli e i modi della conoscenza, del perseguimento della verità e dell’inseguimento della bellezza.

Ma nel titoletto benedettino, c’è un’altra sfumatura da sottolineare: il “*per orare*” in continuazione, il pregare qualcuno o il destino perché un lavoro fatto di occasioni (scritture o avventure autonome) non venga mai a mancare. O perché possa ogni volta ricominciare.

Soprattutto in teatro e nel suo mercato, dove è l’Offerta a dettare la legge: non c’è una vera Domanda in attesa, ma tutto funziona attraverso una incessante proposta verso un pubblico altrimenti distratto (“*se la proposta del teatro non ci fosse, qualcuno se ne accorgerebbe?*”, quasi tutti quelli che fanno o si occupano di teatro sono caduti nella tentazione di chiederselo).

In Teatro (e in Arte) la Domanda del pubblico la si registra a posteriori: è in realtà una Risposta, il cui succedere (“successo”) provoca la meraviglia e la gratitudine degli stessi attori che infatti “ringraziano”; mentre il suo eventuale incremento e consolidamento fa diventare giustamente “orgogliosi” gli organizzatori che producono e promuovono teatro.

Messo così, il mercato teatrale sembrerebbe funzionare come un “modo a rovescio” : spesso si comincia dalla pubblicità che anticipa la merce e dalla merce che precede il lavoro, e inevitabilmente i lavoratori-attori che questa merce la inventano (“la *creano* dal nulla”) si trovano in fondo alla gerarchia ergonomica e di conseguenza economica di questo sistema prima commerciale e poi produttivo.

Così, gli attori spesso non sono assunti prima, ma “scritturati” dopo che l’operazione pubblicitaria e finanziaria è stata fatta, dopo che l’opera è stata programmata e talvolta anche concepita a grandi linee.

L’attore è l’ultima ruota di un carro di Tespi che si muove economicamente a rovescio.

Ma guai se non c’è questa ruota: il carro non potrebbe muoversi.

Ma poi è così importante chi ci si mette a fare da ruota? Più una ruota diventa “l’ultima” e meno sembra essenziale scegliere bene o selezionare il migliore per coprire questo incarico. Infine, decretato il successo di una domanda, l’offerta può anche essere meno curata e meno ambiziosa di quanto la logica e la mistica dell’Arte vorrebbe.

Sembra un caso anomalo o arcaico, quello del teatro ma non è così. Nella attuale “società dello spettacolo” sono molti i settori e sono tutti i consumi che funzionano così. Direi che il teatro è arrivato per ultimo in questo sistema al contrario. E perfino fatica a trovare un suo posto: è un fatto su cui si è tutti d’accordo ma nessuno riflette quello della non perfetta coincidenza tra leggi e logiche di mercato e leggi e logiche del teatro (o dell’arte o della cultura o della scienza): in particolare ci si può adeguare al mercato ma non si sarà mai totalmente compatibili con i suoi conti e riscontri; ci si può truccare da consumi, ma non si sarà mai intercambiabili o biodegradabili dentro il “supermercato” in cui tutte le merci e gli uomini sembrano dover vivere.

A questa paradossale e perfino involontaria “disobbedienza”, si deve l’ansiosa ricerca di una sistemazione e di una giustificazione delle attività artistiche e culturali nel panorama complesso delle attività economicamente valide e socialmente proficue. In effetti *primum vivere*, e così il sogno e il progetto di tutti gli *operatori* della cultura e dell’arte (molti hanno cominciato da tempo a chiamarsi così) diventa quello di collocare le loro “attività” fra i “beni culturali” (aspirando a una considerazione o a una pubblicità che le valorizzi alla stregua del monumento d’arte), ovvero di giustificarle come “servizi” (rivendicando una utilità sociale tanto varia quanto volatile, nei terreni della pedagogia, della terapia, della sociabilità...).

Ma l’attività artistica – se intesa come ricerca, studio, sfida e perfino relazione, educazione, elevazione – ha molte sue parti (soprattutto quelle sommerse dell’iceberg) che non sono compatibili con sistemazioni e trasferimenti funzionali. La gratuità, l’ambiguità, la stessa relazionalità che produce o induce, non sono valori accettabili o accertabili da una società e da una cultura che ha fatto del mercato il suo metro e il suo fine. La sua collocazione fra i beni o i servizi è necessariamente *precaria*, se è vero che perfino il suo prodotto finale e spettacolare non è misurabile con i criteri della Quantità. L’attività artistica (e non da sola) appartiene o ambisce ad appartenere al terreno (o meglio al cielo) della Qualità, che a sua volta non è riassumibile nello slogan materialista della “qualità della vita”, perché diventerebbe di nuovo un insieme di che di servizi e consumi, di beni e patrimoni, di misure e di conti che “debbono tornare”.

Sulla “Qualità come altra dimensione”, uno scritto di Peter Brook è semplice e illuminante: fa innanzitutto riflettere sul fatto che è la Qualità (l’intuizione qualitativa e non il ragionamento razionale) a dettare gli atteggiamenti e le decisioni principali della vita (*apprezziamo le persone, reagiamo alla loro presenza,*

percepriamo i loro sentimenti, ammiriamo le loro abilità, condanniamo le loro azioni – che si tratti di cucina, di politica, d’arte o d’amore – riferendoci inconsciamente a gerarchie e categorie implicite...). Brook spiega poi che “la qualità ha delle leggi esatte” – dice Brook – leggi che la musica, l’arte e infine il teatro si danno il compito di cercare e sperimentare.

Ma questo è un discorso “alto” che ci porterebbe lontano – pardon vicino al teatro come *arte della vita* e non solo come *spettacolo dal vivo*. Tornando nel terreno del lavoro però, non si può dimenticare questa ‘alta’ o ‘altra’ dimensione, almeno per quanto essa complica o addirittura nega l’equazione fra il teatro e il suo mercato, tra il lavoro e il suo servizio, tra il senso e la sua funzione.

No, in Arte e in Teatro i conti “non tornano”, ma “se ne vanno”: trattasi di uno spreco di energia governato da una legge antieconomica, “nella migliore delle ipotesi”. Le ricadute funzionali - economiche, politiche, culturali - certo esistono e sono importanti, solo che non sono i traguardi dell’arte ma appena i suoi contatti col terreno: sono i punti di appiglio di ogni artista o attore nella scalata verso un’altezza senza fine, una meta senza vetta, una gloria intima senza prezzo. E spesso senza lode.

Non è certo questa Altezza il segno distintivo di tutti quelli che fanno teatro, dell’esercito sovrabbondante dei creativi ovvero di tutte le loro proliferanti espressioni, ma resta pur sempre il metro che ispira e sostiene l’arte nella nostra cultura e storia, ed è dunque il sogno a cui aspira ogni artista o attore che voglia e che infine si confermi tale.

Ma si conferma, come? Per quali prove? Con quali meriti? Con quali approvazioni?

La critica, il pubblico, il successo, il guadagno, sono tutte misure approssimative, che non danno certezze o sicurezze di valore, ma sono tuttavia le uniche che abbiamo. Bisogna essere coscienti che queste misure sono dunque indispensabili ma che non sono sufficienti: dunque sono misure non si devono *chiudere* (come si fa con i conti) ma viceversa *aprire* verso ciò che le contraddice e le supera (sia pure qualche volta, sia pure raramente).

Dall’altra bisogna ammettere che la precarietà è inevitabile e perfino costitutiva dell’arte e dell’artista. Lo sforzo è fare in modo che la *precarietà* del successo e l’incertezza del valore non si traduca in *precaricato* del lavoro, in sfruttamento o inganno sul piano economico e culturale. O almeno non immediatamente, non sempre: non con la furbizia di chi si approfitta della quantità per imbrigliare o per imbrogliare la qualità.

Dall’altra parte, questa “precarietà qualitativa” fa da alibi a tutti noi, attori o spettatori che siamo, artisti autentici o creativi generici: ciascuno di noi sente vera e intima la propria “qualità” e può rifugiarsi dentro quanto vuole, ma quando decide di uscire allo scoperto, di mettersi alla prova, di “andare in scena”, allora il contatto fra qualità e quantità, fra cielo e terreno, fra palcoscenico e platea è obbligatorio e decisivo.

La vera precarietà o la doppia precarietà del teatro – più che di tutte le altre arti – sta in questa sua scelta di cadere a terra, di accadere cioè e di incontrare: di essere *evento* e *relazione*. Di doversi collocare essere a metà fra le *artes* e i *mores*. Di essere arte individuale e spettacolo sociale, si può dire. Di scendere nella realtà e battersi dentro la realtà e la società così com’è.

NON SI PUO' dunque evitare la PRECARIETA' che è condizione creativa, ma nemmeno si può annullare il PRECARIATO come condizione lavorativa. In parte tale precariato quantitativo è perfino affine e conseguente alla precarietà qualitativa.

Tutti in fondo pensiamo che certe difficoltà e incertezze siano necessarie come alimentazioni, indispensabili come prove e auspicabili come sfide. Ma questo *precariato* – quando e per quanto è necessario – dovrebbe qualificare e non squalificare la scelta e la vita di un attore, e non dovrebbe arrivare a minacciare la sua esistenza e peggio avvilire la sua intelligenza.

E' delicato il compito della "politica culturale", tanto più difficile quanto meno si diventa sensibili e competenti dal punto di vista estetico ed etico. Certamente in primis i "politici" ma infine l'insensibilità e l'incompetenza riguarda tutti, così come tutti dovrebbero "fare politica culturale"; certo poi esiste chi ha una responsabilità e un potere preciso: quindi, chi fa le leggi e distribuisce i finanziamenti, chi fa la mediazione e la raccolta dei fondi, chi progetta e promuove la pubblicità che anticipa la merce e precede il lavoro, deve darsi più chiarezza d'analisi e cominciare ad avere obiettivi concreti più precisi.

Compito della politica è rimuovere per quanto è possibile gli ostacoli e liberare al massimo i valori. Infine la politica è *l'arte del possibile*, ci dicevano a scuola. Non serve a rendere possibile quello che è già reale, ma quello che ancora non è avvenuto. Non è soltanto la ricerca di un compromesso ma anche del cambiamento. Se non serve a rendere possibile quello che ancora non lo è, che "arte" è?

E perché mai il pubblico dovrebbe applaudirla? A teatro non la passerebbero liscia i politici, ecco perché lo considerano e lo proteggono poco.

2. IL "CANTIERE DELLE ARTI" E LA VUOTA CENTRALITA' DELL'ATTORE

Il mio incarico nel "Cantiere delle arti" suona burocratico e sibillino: "analisi documentale", un'osservazione *non partecipante* (tradotto in antropologia), ovvero tradotto a modo mio un *accompagnamento critico* di un'operazione di formazione artistica e di avvio al lavoro denominata "Cantiere delle arti" (con particolare e personale attenzione rivolta alle proposte "teatrali" di questo Cantiere).

Non si tratta – nei miei intendimenti e nelle mie possibilità – di fornire giudizi sul "punto di arrivo" del Cantiere, ma piuttosto valutazioni utili sulla sua possibilità di essere "punto di partenza" per nuovi orientamenti e soluzioni di politica del lavoro artistico e culturale.

Per prima cosa va detto che i "documenti da analizzare" non sono molti e sono insufficienti per condurre una interlocuzione efficace o anche solo per descrivere l'operazione nella sua concretezza e nella sua ambizione. Quelli "ufficiali" sono al solito schematici e ovviamente pieni di giustificazioni e proponimenti tortuosamente obbedienti alla ricerca di strade di finanziamento e di ottemperanza giuridica e di sollecitazione politica. Documenti che semmai andrebbero vagliati con competenze istituzionali o politiche

che non ho. Altra documentazione molto più interessante è quella costituita dai curricula degli allievi partecipanti al Cantiere ovvero anche quella “orale” o “registrata” delle riunioni seminariali tenutesi fin qui.

Era però necessario e obbligatorio, per attendere al mio compito, integrare la documentazione con osservazioni e inchieste (qualche contatto diretto e invio di “temari” - non sempre ritornati al mittente – verso i protagonisti docenti e discenti del Cantiere). Oggetto delle domande e cuore della documentazione globale (e anche ufficiale), le caratteristiche rivendicate come originali ovvero costitutive della proposta del Cantiere: in sintesi, le due “novità” sulle quali lo stesso Cantiere basa la sua operatività.

La questione principale che è anche la definizione del “Cantiere” è quella di un *percorso di professionalizzazione* come superamento dei corsi di formazione.

L’evoluzione non è nuova, si tratta di fare un passo avanti e uno indietro rispetto ai corsi di formazione propriamente detti (e spesso impropriamente condotti): il passo avanti aggiunge allo studio la prova, e alla prova il lavoro (una formale “scrittura” che a spettacolo prodotto, impegna gli allievi-artisti per il periodo e le piazze in cui lo spettacolo viene allestito; il passo indietro consiste più esattamente nella scelta di “segnare il passo” rispetto a un vero e proprio contratto di lavoro, prolungando ma anche sfruttando una condizione di apprendistato (e il relativo risparmio), che è accettata contrattualmente da soggetti in realtà selezionati a dei livelli alti di professionalità; tale condizione o riduzione all’apprendistato va ripagata con una quota di apprendimento-perfezionamento che deve avere a questo punto un valore “aggiunto” straordinario, rispetto ai numerosi altri stages e incontri e corsi ordinari già frequentati dagli artisti-allievi (o comunque frequentabili nel sovrabbondante panorama dell’offerta pedagogica in campo artistico e teatrale).

La seconda novità di questo “Cantiere delle arti” sta nell’accostare e incrociare – sia pure in momenti e impegni che restano collaterali se non marginali – tre “percorsi” autonomi di professionalizzazione relativi ad altrettante diverse forme d’arte e figure di artisti. Forme e figure distinte, ma non eccessivamente distanti se è vero (e per quanto è vero) che il “teatro” è il loro luogo di lavoro. Se è vero infine che lo “spettacolo dal vivo” è la definizione ministeriale e il contenitore reale delle loro attività.

Attori, musicisti, cantanti sono le tre categorie chiamate in causa e messe in prova e al lavoro nel Cantiere; attori di teatro, musicisti d’orchestra, cantanti lirici i cui “percorsi” sono gestiti da enti diversi e fra loro alleati e coordinati.

Fra le tre figure e professioni, l’attore di teatro è quello che conosco meglio o forse soltanto quello che studio di più.

L’Attore è anche la figura più fluida e in molti sensi più vuota: dal punto di vista dei saperi certi e dei lavori fissi, delle tecniche solide e degli obiettivi concreti della sua arte, dell’appartenenza a generi e linguaggi più solidi, del riconoscimento della sua abilità e competenza... (“*l’attore non sa fare nulla infine, e non ha nulla da imparare e molto o tutto da disapprendere*” Carmelo Bene).

L’accostamento o il paragone (a cui ci costringe il “Cantiere”) con il cantante d’opera o con il musicista strumentista d’orchestra rende ancora più evidente la sua *volatilità* e la sua *vacuità*.

Che siano due virtù? Alcuni ma davvero pochi grandi attori lo dimostrano – e, quando accade, lo dimostrano per tutti.

Certo è che sono comunque delle *qualità* essenziali e centrali per tutti gli altri “mestieri” dello spettacolo dal vivo.

L’attore di teatro è intanto l’abitante ordinario della scena, anzi è la figura più fragile che la incarna, mentre altre figure più solide (cantante, musicista) la calcano e la usano.

L’attore la “scena” la propone e la proietta in ogni luogo e modo: in strada e dentro le situazioni della vita quotidiana, perfino senza interromperle ma solo animandole. L’attore ha il *tempo sospeso* e lo *spazio vuoto* della Scena come *dimensioni* e non come *condizioni* della sua arte: l’uno e l’altro sono i suoi presupposti professionali prima ancora di cominciare a esibirsi: sono “regole del suo gioco” prima ancora di dimostrare se e come sa giocare.

Anche il musicista o il cantante potrebbero “fare spazio e silenzio”, incantare ed attrarre il pubblico superando le barriere del reale, guadagnare lo spazio vuoto e imporre il tempo sospeso che è condizione sia dell’esibizione che della fruizione della loro arte. Ma la loro specificità per così dire tecnica e tecnologica normalmente si insedia in una scena preconstituita; anche loro cioè usano lo stesso “campo da gioco”, ma il loro non è propriamente il loro “gioco” quello che genera immediatamente e convenzionalmente il campo.

L’attore invece ha questa “dimensione” e “convenzione” dalla sua, proprio perché “viene dal gioco e al gioco sempre ritorna” la sua discutibile, fragile, impotente “arte della finzione”, sempre in contaminazione e in compromissione con il mondo reale.

La linea di demarcazione fra finzione e realtà non è davvero tracciabile ma solo rintracciabile, e con difficoltà tanto più crescenti quanto più il teatro sfida sia il mondo che se stesso. Quanto più il teatro di repertorio si sposta o si trasforma in teatro di ricerca.

Forse è anzi proprio questa confusione fra finzione e realtà il migliore indicatore se non la più esatta definizione dell’odierno “teatro di ricerca”, e del suo “attore”.

Passando allo spettacolo ovvero alla sua opera è da ricordare come il teatro si fondi e infine affondi in una *relazione* (“povera”, diceva Grotowski, ovvero essenziale), ma ancora di più la sua differenza oggi sempre più visibile e vistosa è quella di uno spettacolo-opera che resta un *processo* e che dunque non riesce a diventare un *prodotto* in senso pieno e chiuso.

Non c’è spettacolo teatrale oggi (al confronto con i generi confezionati massmediologici dello spettacolo contemporaneo) che non ci proponga – perfino involontariamente – una fruizione instabile che oscilla fra il “prodotto” e il “processo”. Non c’è attore che non si imponga al personaggio, scrittura scenica che non sia più evidente della trama e più importante della storia, messaggero che non divenga più ingombrante di un messaggio, e che diventa equivoco e ambiguo malgrado tutte le “peggiori” intenzioni dell’autore.

Non c’è teatro che non combatta dentro e contro il suo stesso spettacolo.

Questo l'attore lo sa e lo sconta. E, se intelligente, lo sfrutta.

E' diverso e distante il mondo dell'Opera e della Musica per gli "attori" che la cantano e la suonano. Sono attori della musica, vivono al suo interno prima ancora di andare in un teatro. E' la musica di scena, ed è lei che la genera o la dissolve, e per quanto grandi e autonomi interpreti, i musicisti e i cantanti sono strumenti del suo spettacolo.

In teatro era così o almeno è parso per qualche secolo che ambisse a una situazione comparabile: ancora oggi, quelli che difendono la supremazia della letteratura drammatica sulla scrittura scenica e sull'arte attoriale, lo sostengono. Non voglio discettare su questo ma scegliere: il teatro contemporaneo di ricerca ha fatto da tempo la sua scelta, privilegiando il corpo e l'azione, il suono e la visione, rispetto al "testo" inteso come contenuto da veicolare...

Nel quadro di questo teatro, ogni artista di teatro (autore, regista, tecnico) si fa in qualche modo "attore" e infine è l'attore l'artista dello spettacolo, quello che ha il proprio corpo come mezzo e come fine della sua arte.

E' davvero simile a un atleta, anche se "del cuore" (Antonin Artaud) e anche se la sua gara non sempre raggiunge un record è pur sempre una sfida di sé a se stesso.

Passando allora alla questione della formazione e al contesto del Cantiere delle arti e dei suoi percorsi di professionalizzazione, l'attore lo ritengo centrale, proprio perché è il minimo comune massimo delle professioni spettacolari.

Può darsi non "sappia fare" nulla, malgrado i suoi corsi infiniti di formazione. Ogni volta ricomincia daccapo fidandosi di una crescita più naturale che culturale, più basata sull'esperienza che sulla competenza. Ogni corso o prova o lavoro non lo certifica mai come adeguato, e soltanto l'età e il successo lo libera dall'epiteto di apprendista, ma lui non finirà mai di apprendere e di perdere via via quello che ha appreso (il "disapprendere" di cui parla Bene).

L'attore allora per il mio lavoro di analisi viene prima e viene dopo. Inquadra nella sua indefinitezza la maggiore definizione degli altri mestieri che nel cantiere sono associati. Fa loro da limite ma anche da modello: limite di abilità ma anche modello di libertà.

Aggiunge la vanità del gioco alla verità dell'arte, portandola – quando ci riesce – più in alto e in altro, cioè più vera e sempre o quasi sempre meno "bella", meno "perfetta", meno "professionale".

L'identità e la libertà primaria dell'attore teatrale partecipa infine delle altre professioni del cantante lirico o del musicista orchestrale: sono anche loro "attori" prima di essere posseduti o traslati nel corpo complessivo dell'orchestra o nel suono dell'opera.

Questa condizione è centrale e vuota: c'è attorialità in tutti noi e in tutti i mestieri, tanto più quando ci si pone davanti a una crescita, a una creazione, a una sfida. A una *performance*!

Così – per obbedire al confronto fra le tre professioni del Cantiere – c’è un attore nel cantante lirico e nel musicista d’orchestra, mentre un attore può e magari deve saper cantare e suonare, ma sempre come un attore e dentro al suo atto e attimo. Si tratta di abilità e linguaggi di complemento e di completamento di un’arte spuria che – malgrado la sua operatività generosa e diffusa – si concentra e implode in se stesso. (“Fuor dell’opera, semmai, si è capolavoro!” Carmelo Bene).

Ma cosa c’è nel vuoto, al centro del vuoto di questa condizione?

Ho pensato e provato anche da solo, malgrado non sia un attore, con qualche intuizione forzata, qualche identificazione maldestra. Ma ho più spesso interrogato e ascoltato, spiato e atteso, da amici attori che si interrogano con ostinazione e purezza su una faccenda su cui molti altri attori preferiscono glissare, e dimenticare. Cito quindi un breve brano estratto da un dialogo composto da due artisti di teatro (inviatomi per email, come contributo alla mia ricerca). Ve lo propongo anonimo, per ora e per via della leggerezza di questa occasione di incontro. Non siamo in un seminario, altrimenti avrei chiamato gli autori...

Perché fai teatro?

Perché è vuoto.

Vuoto e basta?

Il vuoto non è un vuoto fisico. E’ difficile cogliere la particolare qualità di vuoto dentro il teatro. Per riconoscerlo bisogna vederlo dentro. Per vederlo bisogna esserlo. Questo svuotamento è ciò che genera spazio.

Parliamo di un “altro” spazio, uno spazio sottile.

(...)

Si tratta di un vuoto come condizione per l’atto creativo.

Possiamo dire che questa condizione è sempre presente in potenza.

E’ uno stato per cui “tutto può accadere in scena”.

Questo “tutto può accadere” non è esauribile.

Il teatro è in un infinito.

L’infinito è l’unica figura del tempo in teatro. Si crede di trattare con un’arte iscritta nella durata, per motivi funzionali. Ma questo è l’involucro strutturale del teatro (che è importante soprattutto per chi ha deciso di fare “spettacoli” che sono oggetti). Bisogna assolutamente comprendere il respiro della durata, perché il tempo diventa un materiale importantissimo, anche se non l’unico, dell’azione.

Così come il vuoto apre a un altro spazio, così la fine apre a un altro tempo.

E’ perché il teatro finisce, che è infinito. Si tratta di un’Apocalisse senza Dio.

E' ciò che gli uomini fanno in teatro, pongono fine al tempo. (...)

3. IL TEMARIO DEGLI ATTORI

Ho inviato dei “temari” agli attori dei due percorsi professionali per attori teatrali gestiti dall’ERT, all’interno del Cantiere delle arti: quello gestito dalla Valdoca e diretto da Cesare Ronconi che ha inserito il “percorso” all’interno della produzione del suo spettacolo “Caino”, e quello – ancora in corso – relativo all’allestimento di “Karamazov” e diretto da Cesar Brie.

Hanno risposto tutti e sedici (otto attori di *Caino* e otto di *Karamazov*).

Le domande del “temario” da me proposto (allegato in Appendice) riguardavano tre aspetti interconnessi: uno *culturale* di riflessione e valutazione sulla esperienza artistica del cantiere, uno *economico* relativo al trattamento ricevuto e al suo rapporto con l’investimento fatto, e uno per così dire *politico*, di valutazioni sul rapporto con lo stato e il mercato (assistenza o concorrenza), con una domanda per così dire di “attualità” sull’occupazione del Teatro Valle. Infine, ho cercato di far esprimere gli attori sulla questione di fondo del “lavoro e il suo doppio” ovvero del rapporto tra Lavoro e sua preparazione, o anche dello Studio e sua necessità, chiedendo loro in quale relazione vedevano e vivevano il *tempo libero* e il *tempo occupato*.

Mi ha colpito e stupito – a parte la generosità e l’originalità di molti contributi – la profondità e la lucidità di tutti gli intervistati e di tutte le loro risposte: ho constatato e voglio segnalare la grande consapevolezza della propria condizione (motivazione, obiettivi, metodi) e della attuale situazione (sistema teatrale, politica culturale): una coscienza da professionista, che accetta ma insieme critica “lo stato di cose presenti”, che non si nasconde dietro mitologie e ideologie dell’arte ma nemmeno si fa atterrare o aggirare dalle maniere e manovre di una logica economica e politica che si è solidificata in sistema e che – nei loro confronti – è dominante anche quando è benevolente.

Il giudizio complessivo che si estrae dai “temari” nei confronti del Cantiere delle arti è chiaro e per di più unanime.

Se avevo ricordato le due qualità-novità della proposta del Cantiere, si può affermare che le risposte ai temari nel loro complesso (e senza eccezioni o dissensi) premiano la scelta del “percorso di professionalizzazione” riconoscendone differenze di metodo e di merito (rispetto ad altri corsi e stages e percorsi formativi), mentre bocciano non la proposta ma la realizzazione del confronto e contatto tra i tre percorsi del Cantiere: a loro avviso c’è stato un investimento insufficiente e non funzionale, mentre l’idea di un rapporto e di uno scambio fra le tre proposizioni (e le tre professioni) andrebbe ancora sostenuta ma certo indovinando forme e modi di accostamento e verifica differenti.

Si tratta di giudizi che si possono far propri, sia quello positivo che quello critico, anche alla luce delle altre testimonianze raccolte, nonché valutando le oggettive difficoltà di tempi e modi e mezzi ancora non sufficienti a realizzare un effettivo rapporto fra le tre esperienze e i tre enti che le hanno condotte.

Il punto principale è tuttavia quello relativo al funzionamento e all'obiettivo del Cantiere delle arti che, per quanto riguarda i due laboratori teatrali dell'ERT, è stato "all'unanimità" certificato e apprezzato. Tutti gli intervistati (in questo caso tutti gli allievi-attori, avendo tutti risposto) hanno riconosciuto, se non esaltato, il livello qualitativo del lavoro artistico svolto, apprezzando – al di là dei metodi e delle esperienze differenti nei due "gruppi" o dei due "laboratori" – il "passo in avanti" strutturale di essere inseriti in una produzione. I più giovani dichiarano di aver attraversato un "rito di passaggio" dallo studio al lavoro, ma anche quelli con solide esperienze professionali alle spalle, riconoscono di aver fatto un decisivo salto professionale, equivalente – aggiungo io – a "un passaggio dal lavoro al Lavoro"(maiuscolo).

Ferma restando la *precarietà* sostanziale del loro mestiere, l'esperienza del Cantiere si dimostra dunque decisiva per contrastare un *precaricato* stagnante e fatalista, con moduli e modelli in grado di renderlo dinamico e aperto a un futuro più solido, spostando l'asse dalla *formazione* alla *professionalizzazione* (intesa come perfezionamento, ma per una volta "in corso d'opera" ovvero dentro un effettivo "lavoro in corso").

COME E PERCHE' questa scelta funziona e perché dà effettive garanzie?

La produzione dell'ERT è vera e non è un saggio di fine d'anno scolastico; la tournée che la conclude, sancisce la sua regolarità e necessità (interna ai piani di lavoro dell'ente, che peraltro si impegna in una adeguata promozione dei due spettacoli). Il Cantiere è dunque per l'ERT un percorso straordinario inserito in un impegno ordinario, e proprio questo rende sostanziale sia il riconoscimento del mestiere che l'impegno di lavoro degli allievi-attori coinvolti.

Alcuni di loro sono integrati – in qualche modo in funzione di "coro" – nel quadro di un'opera – *Caino* della Valdoca – che vede altri protagonisti (che sono poi anch'essi "docenti" durante il loro "percorso"). Altri invece – quelli che recitano in *Karamazov* di Cesar Brie – sono chiamati a interpretare, insieme ai loro "maestri", ruoli protagonisti nell'opera da allestire. Le produzioni dell'ERT sono appunto due, e due sono anche i "cantieri" messi in funzione: nel primo, una vicenda pedagogica si mette in parallelo ma anche in interazione e alimentazione con il processo produttivo di uno spettacolo già progettato come lavoro di una compagnia preformata; nel secondo, si parte dalla costituzione di un "gruppo di lavoro" quasi integralmente formato dagli allievi-attori, posto alla base del processo creativo e produttivo dello spettacolo. Nel primo caso c'è stata una distinzione e quindi una combinazione fra momenti di stages formativo e l'esperienza di un processo produttivo, mentre nel secondo caso la pedagogia è integralmente assorbita dalla creazione e costruzione dello spettacolo.

Questo riassunto certamente riferisce in modo sbrigativo i metodi e le forme delle due diverse "vie" pedagogico-produttive, ma vuole solo sottolineare che non c'è una "ricetta" unica né un "metodo" migliore in questi "percorsi di professionalizzazione" così strettamente legati alla produzione. Ci sono invece molti diversi modi di far "percorrere" l'esperienza formativa e produttiva a degli allievi-attori: forse uno per ogni

diverso “maestro” o forse uno per ogni diverso “spettacolo” da produrre. Questo apre – anche per il futuro – un ventaglio di varie possibilità combinatorie e di vari esperimenti di professionalizzazione, equivalenti ad ulteriori garanzie e speranze per una scommessa come quella del “Cantiere delle arti”.

In primis però – segnalano gli stessi temari degli attori – resta essenziale che il “percorso” sia guidato da una figura centrale credibile e responsabile (ovvero da un *ensemble* organico altrettanto credibile), che possa per davvero sostenere il ruolo di “maestro” ovvero di “autore” del percorso stesso. Si tratta di una guida artistica prima ancora che pedagogica, visto che i temari segnalano la ricchezza e la complessità di una esperienza artistica condivisa, prima e più delle quantità o qualità “apprese” da questo o da quel “docente”. La “guida artistica” è dunque il contrario di una “libera docenza”: per gli “attori-allievi” il vero passaggio formativo avviene davvero ‘dal lavoro al lavoro,’ come se in un solo progetto si avvertisse di passare dall’apprendistato alla professione.

Perché questa “guida” sia autorevole, non bastano le sue già approvate e confermate competenze ed esperienze: occorre anche che il percorso di professionalizzazione sia inserito in uno spettacolo che sia la vera e principale produzione dell’artista o della compagnia che gestisce il percorso e intanto firma e vive la sua “opera”. In altri termini, non funzionerebbe allo stesso modo un progetto spettacolare pensato e progettato “per gli allievi”, qualcosa di simile a un “saggio di fine corso” ovvero una sorta di “spettacolo minore” o di sperimentazione pedagogica. E’ invece durante il parto di uno spettacolo in cui il soggetto-docente ha investito se stesso come artista-autore che si può nascere o rinascere “attori” in senso pieno. Professionisti per il “ruolo” a loro attribuito dall’opera e nell’opera, prima ancora che per lo “studio” in cui si sono applicati ovvero per il livello formativo acquisito.

E’ così che il “lavoro” (inteso sia come attività che come opera) assorbe al suo interno lo studio, così com’è chiaro per tutti – anche per i docenti – che lo “studio” soltanto dentro il lavoro diventa davvero incessante e irrefrenabile.

E’ la scoperta della ruota? Sì, ma nelle condizioni attuali e negli equivoci in cui la politica culturale si dibatte e ci strapazza, non è facile rimettere questa ruota al suo posto.

Questioni di stanziamenti e di assessorati, di leggi e di investimenti, di confusioni fra la preparazione di un tecnico specializzato e le più nebulose tecniche dell’arte, fanno sì che spingere un corso di formazione verso un “percorso di professionalizzazione” diventa un traguardo politico e un escamotage burocratico non facile. Dall’altra, le attese e le garanzie dei regolari corsi di formazione e percorsi di informazione – tot ore per diventare idraulico e tot per diventare chirurgo – fanno parte della cultura attuale e spesso anche di quella dei candidati attori.

Ma invece, tornando a sedici attori del Cantiere e ai loro temari, la diversità del loro “percorso” è stata compresa e approvata. La scommessa – sia quella del Cantiere che la loro personale – è stata dunque vinta. Ma a leggere con attenzione le loro risposte – e va davvero sottolineato – non c’è da parte degli allievi-attori nessuna ingenuità o acquiescenza: c’è *riconoscimento* ma non *riconoscenza* rispetto a questo *passo in avanti* del “Cantiere”.

All'interno di questo primo passo – alcuni fanno notare – potrebbero essere perfezionate molte cose e migliorate le condizioni ad esempio economiche; alla luce di questo primo passo potrebbero anche essere rivisitate e riorganizzate le logiche e le spese della Formazione, non solo quella artistica.

4. RISULTATI QUANTITATIVI E INDICAZIONI QUALITATIVE

Su questo, le risposte dei temari danno un contributo sia in termini di analisi che di proposta. Interrogare i soggetti principali significa aprire l'analisi alla qualità e non solo fare bilanci quantitativi circa l'ingresso – scarso – nel mondo del lavoro. Nel lavoro (come a teatro) si entra e ahimè si esce con una frequenza che non è ancora flessibilità ideale ma precariato disordinato e sfruttato.

Darò qualche risultato, trattando i temari come se fossero questionari o sondaggi.

Sacrificherò parte della loro profondità e originalità, ma quelli che sono presenti e vogliono poi intervenire a completare o dissentire possono farlo.

Siamo qui per questo.

A. I TEMPI DI LAVORO DEL CANTIERE sono anche i tempi che l'attesa del lavoro e le sue pause si mangiano. Se il tempo effettivo del lavoro è di 5 mesi si arriva così a un periodo doppio di 10 mesi, al quale andrebbe aggiunto il tempo dilatato della tournée (che è poi segnalato da tutti come il momento di lavoro più importante e atteso, la prova del loro inserimento professionale nel mercato).

Si arriva così a dover considerare un anno e mezzo in cui l'esperienza del Cantiere la fa da padrona. Ma "padrona" quanto?

Il temario chiede se negli intervalli del Cantiere qualcuno di loro ha potuto fare altri "lavori" o seguire altri "stages" o preparare e iniziare altri "progetti" in proprio o con altre formazioni e i risultati sono stati sorprendenti:

- 10 su 16 si erano presi il tempo e avuto l'occasione di fare altri lavori, sia pure piccoli impegni talvolta non pagati, ma comunque testimonianze di autonome motivazioni e risorse e relazioni professionali che evidentemente il Cantiere non ha interrotto;
- contemporaneamente 8 su 16 (il 50%) hanno dichiarato di aver dovuto rinunciare a lavori remunerati (in qualche caso anche di cinema e tv);
- meno forte è stata l'esigenza o la tentazione di seguire altri stages formativi, sebbene ancora il 50% ammetta di averne seguito almeno uno, nelle pause e nelle vacanze del lavoro del Cantiere (ma qui i due gruppi sono divisi, nel senso che quasi tutti gli allievi attori del *Karamazov* hanno espresso un rifiuto netto verso la frequentazione di altri corsi durante il Cantiere, al contrario della maggioranza di quelli del *Caino* – si potrebbe tentare di interpretare questa divaricazione sulla base di due elementi, quello della presenza di

danzatori più abbondante nel cast del *Caino* e quello della diversa metodologia di lavoro e del ruolo di gruppo protagonista nel cast del *Karamazov*);

- infine sono molti – ancora 10 su 16 – quelli che dichiarano di aver potuto e voluto progettare e iniziare “lavori in proprio” o con il gruppo di appartenenza originario ovvero anche con l’aiuto e la collaborazione di altri allievi conosciuti nel Cantiere.

B. IL RAPPORTO TRA TRATTAMENTO ECONOMICO E INVESTIMENTO ARTISTICO è nettamente a favore di quest’ultimo: la valutazione della qualità artistica dell’esperienza del Cantiere cioè, è talmente alta da giustificare qualunque sacrificio.

Non che il “sacrificio” sia poi ritenuto così oneroso, ma in ogni caso la bontà dell’investimento viene segnalata da tutti gli attori-allievi che – all’unanimità – dichiarano di essere disposti a ripetere l’esperienza (anche “mille volte”, dice un attore).

Che “il gioco vale la candela” è chiaro, ma allo stesso tempo appare chiaro che lo squilibrio fra trattamento economico e investimento artistico non è ritenuto né enorme né fuori dalla norma o dalle attese. Molti riconoscono intanto che “i patti erano chiari” fin dall’inizio; alcuni addirittura sottolineano che la prima differenza tra questo “percorso” e altri “corsi” sta proprio nel fatto che non bisogna pagare l’iscrizione (e ricordiamo che la formazione – soprattutto se gestita da privati – normalmente “si vende” e spesso poi delude i partecipanti).

La maggioranza sottolinea altresì che i mezzi e i servizi messi a disposizione (ospitalità, facilitazioni, attenzioni) sono stati sufficienti e soddisfacenti; nel caso del cast del *Karamazov* infine viene da tutti gli attori-allievi segnalata la “borsa” di sostegno imprevista (e conquistata) che ha coperto in parte le spese del periodo più intenso di prove dello spettacolo, nel momento in cui si trattava di passare decisamente dall’esperienza dell’apprendimento all’esperimento di lavoro effettivo; infine molti ricordano che a spettacolo allestito, sia pure con paghe minime, la tournée viene valutata dall’ente produttore come lavoro effettivo (e questo traguardo – rispetto ad altre esperienze – è ancora una volta ritenuto straordinario).

Tutto questo non toglie nulla alla consapevolezza di dover compensare con il proprio “investimento” alla sostanza di un oggettivamente magro “trattamento”. Alcuni segnalano – sia pure senza polemica – una situazione economica *ingiusta* e con ogni probabilità *eterna*, sulla quale conviene ancora riflettere e per la quale è auspicabile che si cerchino modi e mezzi ulteriori: se cioè –alla luce del suo successo almeno parziale- il Cantiere delle arti intende perfezionare la sua offerta e consolidare la sua differenza (tra “percorso di professionalizzazione” e “corso di formazione”), ha interesse e urgenza a far propria la questione del “lavoro dell’attore” fino in fondo.

C’è una logica interiorizzata da tutti gli organizzatori teatrali (e non solo) di sfruttamento mascherato da investimento: una “legge” non scritta eppure indelebile che riguarda il lavoro artistico e culturale e che non vale soltanto per “gli inizi di carriera”, ma che dura per tutta la vita di una grande parte del “personale impiegato”. Una logica che rischia di far diventare l’intermittenza e la precarietà del lavoro un obiettivo, anziché una giustificabile condizione di partenza. Una logica che, tra l’altro, favorisce la vocazione artistica di coloro che hanno mezzi economici adeguati per resistere e insistere: cioè per superare i tempi morti e attendere selezioni lente e accettare situazioni contrattuali incerte.

Dai temari, unendo due risposte in una, estraggo una complessiva e matura considerazione riassuntiva e rappresentativa, se non dei pareri di tutti gli intervistati, certo della condizione che tutti loro hanno vissuto: *nel Cantiere in quanto corso di formazione il trattamento economico è stato giusto, ma non sufficiente per vivere... perché prevede che una persona abbia risparmiato abbastanza da potersi permettere un anno quasi completamente privo di guadagni.*

Si dirà che sul fronte dell'investimento e dei suoi risultati positivi vale anche un "aumento della visibilità" dell'artista e "prospettive di migliore contrattualità" per il futuro; oltre alle relazioni che si hanno automaticamente con un ente produttore importante e alle occasioni di incontro e di scambio nell'ambiente professionale frequentato.

Il temario chiede conto anche di queste possibilità, ma gli allievi-attori non sembrano illudersi su questi "vantaggi", pur senza negare che ogni esperienza di alta qualità (come quella del Cantiere) comporta contatti e conoscenze utili e non disdegnando quelli formali ma anche sostanziali con l'ERT che produce gli spettacoli a cui loro partecipano. In particolare, se la *maggiore visibilità* è per la maggioranza un vantaggio evidente, nessuno si immagina di aumentare la propria *potenzialità contrattuale* futura.

Si può e si deve peraltro contestare – in sede di interpretazione e riflessione sui dati – anche la certezza diffusa di aumentata *visibilità* da parte di attori che – qualunque sia il ruolo ricoperto nello spettacolo – hanno sempre meno spazio e rilievo agli occhi della critica e del pubblico (e perfino degli stessi produttori): sono sempre meno i riconoscitori o scopritori di "talenti", mentre l'attuale logica pubblicitaria e commerciale anche in ambiente teatrale impone la selezione e la glorificazione del nome del regista-autore, perfino oscurando i nomi degli attori protagonisti (se non hanno già acquisito una fama da "valore aggiunto"). Basta osservare il programma di sala di uno spettacolo o peggio il depliant di un festival per registrare gli ordini di grandezza e il rilievo dato agli attori (specie de debuttanti), spesso meno sottolineati di chi ricopre ruoli tecnici. E pensare che nel teatro tradizionale per anni gli attori si battevano per il rilievo dato al proprio nome "in locandina"!...

C. QUESTIONI DI POLITICA DELL'ARTE E PER L'ARTE DELL'ATTORE sono state sollecitate dal temario al fine di raccogliere sia opinioni soggettive che informazioni oggettive.

Dallo spoglio delle risposte – previa una scontata ma giustificata denuncia della disattenzione e della inadeguatezza della politica circa tutto il settore dell'arte e della cultura (che, tra parentesi, rischia di diventare un *leit motif* tanto ricorrente quanto sempre meno incidente, a cui si è ormai fatta l'abitudine e di cui dunque poi ci si disinteressa) – emergono consapevolezza e prese di posizione precise, ma anche proposte o richieste interessanti che potrebbero anche aiutare e indirizzare "riforme" ragionevoli e necessarie (sempre che rinasca almeno l'intenzione di riformare e magari per una volta migliorare il "sistema teatrale" nel nostro Paese).

In breve sintesi, i risultati di questa parte del temario sono:

1. L'attore non è considerato fra le professioni, esiste sulla carta di identità ma non nel panorama sociale e tanto meno in un albo professionale.

2. Andrebbe tutelato come lavoratore, ad esempio alzando le paghe minime.
3. La soluzione indicata o sognata dalla maggioranza è quella di un dispositivo di “sussidio di disoccupazione” sulla stregua della legge francese (in parte decaduta) sulla intermittenza dei lavoratori dello spettacolo.
4. Sul piano dell’orientamento generale, la maggioranza si esprime a vantaggio di un sistema misto fra Mercato (però trasparente) e Protezione (meglio di assistenza): le forme pure di mercato o di assistenzialismo sono apprezzate solo da uno su 16.
5. Molti segnalano e lamentano l’assenza di una qualunque valutazione o riconoscimento dei “diplomi” rilasciati da scuole o accademie istituzionali: nessun “titolo di studio” fa titolo, con il risultato che i curricula vengono stimati più per la quantità e la durata di corsi qualunque di formazione, che non per la qualità apparentemente inoppugnabile di scuole d’arte attoriale sostenute da enti nazionali o regionali.
6. Alcuni infine auspicano che siano riconosciuti agli attori almeno qualche minimo privilegio (come quello di non pagare il biglietto a teatro), mentre non sono pochi quelli che segnalano e rivendicano una maggiore disponibilità di servizi e soprattutto di “spazi” – anche se non di teatri – per il periodo di prove e del primitivo allestimento di uno spettacolo.

Questo elenco di segnalazioni e proposte non dà ragione delle più articolate argomentazioni e riflessioni raccolte dai temari, e può sembrare che trasmetta una somma di desideri eccessivi e di dati ovvii. Ma non è così, se è vero che da tempo il teatro oscilla dentro un sistema di “mercato protetto” che non è mai stato analizzato né migliorato fin qui; e se è vero che la questione dei sussidi di disoccupazione per lavori intermittenti – “alla francese” – non ha fin qui avuto alternative strutturali utili: utili non tanto a dare garanzie ai “lavoratori” (che comunque non andrebbero trascurate) quanto a fornire continuità alla stessa professione e produzione scenica e artistica, che sembra essere contemporaneamente e ambiguamente tollerata e incoraggiata, ma sul destino della quale nessun serio interesse culturale sembra avere mai animato l’istituzione politica.

La Questione della “politica culturale” prima ancora di essere disattesa ha anche subito il torto di essere affrontata e discussa sempre nella sua generica complessità: i diversi settori o generi in cui viene suddivisa possono avere alterne fortune (che sempre il mercato decide) e non hanno diritto a una considerazione specifica, non tutti e non sempre. In particolare – oltre alla decisa subalternità delle *attività* (che poi sono le produzioni attuali di cultura) ai *beni* (che costituiscono invece l’invidiabile patrimonio da cui deriverebbero “sicuri” profitti turistici) – quell’insieme di proposizioni e realtà che vanno sotto il nome di “teatro di prosa” sono tacitamente considerate il peggiore investimento possibile, sia dall’economia che dalla politica.

Quanto poi la generica opinione sulla sua bassa classifica sia vera o verificabile non importa. Quello che è grave è che questa convinzione copre e scusa totalmente l’assenza di una qualunque autentica valutazione culturale e critica relativa al settore o al fenomeno teatrale. Paradossalmente è la ostinata motivazione che incrementa il numero degli “attori” (più del riscontro degli spettatori) a tenere in vita questa arte, ma questo dato non ha alcun rilievo né effetto “politico culturale” se non quello di ampliare spesso in modo disordinato o casuale il capitolo della “formazione”.

E per approfondire la questione della formazione dell'attore conviene ricordare (e il Cantiere ne offre l'ulteriore ennesima prova) che questa funziona soltanto per accumulo a approfondimento di "esperienze" lavorative. L'arte del teatro è arte della vita, in qualche modo. Il suo operatore o attore peraltro ha, grazie a questo bagaglio di esperienze, una insolita longevità, visto che la sua "crescita qualitativa" può perfino sfidare la vecchiaia: è davvero uno strano tipo di "atleta" quello "del cuore", diverso anche dagli altri mestieri e arti della scena (cantanti e musicisti, ma soprattutto danzatori, per fare esempi).

La conseguenza è che invece di corsi formativi, l'inserimento nel lavoro – remunerato o meno – è basilare per la crescita professionale dell'attore e per il teatro in generale; contemporaneamente è anche vero che tanto l'Attore quanto il Teatro non danno affatto garanzie di successo (e di profitto) nemmeno a se stessi: chiedono continui investimenti "a perdere" per poter far sperare in un raccolto qualitativo e innovativo interessante. Investimenti culturali, prima che economici e politici, visto che la ricerca e la sperimentazione teatrale ha bisogno di un credito aperto e di una autonomia assoluta se si vuole sperare in risultati qualitativi interessanti.

In APPENDICE al tema "politico", una domanda relativa alla "occupazione" del Teatro Valle di Roma non poteva non far parte del temario, al fine anche di valutare quanto le "azioni politiche" esplicite potevano essere conosciute e condivise dagli allievi-attori del Cantiere.

La protesta e la proposta – ancora in fieri – del Teatro Valle rappresenta infatti una rara (e perfino "prima") iniziativa di contestazione ma anche di impegno politico diretto, che sta avendo una lunga durata e una certa attenzione; ha ricevuto una pubblicità non trascurabile ed ha raccolto contributi e consensi notevoli fra gli artisti di teatro (e non solo).

Gli attori intervistati nella loro maggioranza sembrano invece voler marcare una distanza: ci si dichiara in generale soddisfatti e perfino meravigliati da questa "lotta", ma allo stesso tempo non sembra si voglia riconoscere all'occupazione del Valle quella "rappresentanza generale" degli attori giovani di teatro, che a livello della pubblica opinione invece sbrigativamente le si attribuisce. Le risposte su questo punto sono particolarmente sintetiche, esprimono insieme rispetto ma anche riserbo, mentre molti colgono l'occasione per fare critiche e autocritiche agli attori e al teatro nel suo insieme.

In sintesi, su 16 attori, 2 non rispondono e altri 2 si dichiarano (diplomaticamente) disinformati. Le dichiarazioni a favore o le posizioni di sostegno alla "lotta" sono soltanto 3, mentre i rimanenti 9 (più del 50%) dimostrano in vario modo il loro scetticismo, distanza e perfino contrarietà.

Nelle risposte più articolate si leggono autocritiche e si manifestano delusioni (di vecchia data) sulla categoria degli attori e sulla società del teatro in generale, e – dato interessante e non trascurabile – i più "informati" accennano a valutazioni sugli occupanti che arrivano a sospettarli di "sfogo autoreferenziale", "gruppo chiuso", e impotenza o inconcludenza propositiva; come se la preoccupazione di costruirsi un'immagine stia avvenendo a detrimento di un lavoro di ricerca e di creazione teatrale che – avendo a disposizione un teatro – potrebbe (e secondo uno, dovrebbe) essere immediatamente attivato.

D. TEMPO OCCUPATO E TEMPO LIBERO sono per l'attore davvero distinguibili?

Molte sono le testimonianze della loro confusa unitarietà, così come era nelle nostre ipotesi. Si potrebbe dire – e viene infatti detto nei temari – che un artista non ha mai tempo libero e al contempo non distingue mai un proprio tempo occupato, talmente è assorbito e identificato nella propria scelta professionale.

Sembrerebbe che nessun mestiere come l'attore sia identitario, proprio mentre o perché la condizione scelta è priva di una solida e sociale identità.

Più dettagliatamente, tutti gli intervistati in modi diversi e con diversi approfondimenti, sottolineano come tutto il loro tempo venga speso direttamente o rubato involontariamente dagli impegni e studi e relazioni che riguardano il (o che infine rientrano nel) loro mestiere. Tutti aggiungono anche che gli interessi e le curiosità, gli hobbies e le distrazioni che appartengono logicamente “tempo libero” finiscono – nel caso dell'attore – per mettersi al “servizio” della loro crescita professionale.

Certamente alcuni intervistati hanno una vita familiare autonoma, così come molti dichiarano di aver fatto o star facendo lavori o “lavoretti” per garantirsi la sopravvivenza (anch'essi, quando possibile, scelti in ambiti culturali o commerciali in qualche modo affini). Alcuni, i più giovani, vivono da attori la stessa dimensione del tempo e dell'impegno studentesco (in cui la separazione fra lavoro e svago non ha lo stesso segno che ha nello stato adulto); altri, i più “stagionati” anche come attori, non mancano infine di segnalare una effettiva e dolorosa differenza tra “tempo disoccupato” e “tempo occupato”. In particolare qualcuno sottolinea come “un anno di disoccupazione” più che in altre professioni comporta sia la tentazione della rinuncia definitiva al proprio mestiere sia un complesso di colpa ingeneroso ma inevitabile, come se la disoccupazione equivalesse a un fallimento accertato, malgrado si abbiano avute conferme e gratifiche in altri momenti della vita artistica.

Nel caso dell'attore, si può dire davvero – con Eduardo – che “gli esami non finiscono mai” ma nel modo più drastico e meno riparabile di altre professioni.

Non c'è modo di evitare questi inconvenienti e le relative complicazioni: si vuole soltanto tenerle presenti per completare un quadro esistenziale particolare e difforme; e non per prendersi cura dei casi specifici ma per analizzarli come dimostrazioni di una “regola” che sta alla base della condizione attoriale e infine di ogni vocazione artistica. Questa fragilità e insieme questa integralità dell'esperienza è un elemento su cui va applicata una riflessione più attenta. Inoltre, nel momento delle proposte formative e delle scelte di politica culturale, va anche affrontata con qualche intervento efficace, non tanto per garantire l'occupazione ma per sostenere il senso di una professione il cui prestigio culturale e la cui funzione sociale non possono essere dimenticati e non messi a profitto (anche economico!).

La scelta di aprire “percorsi di professionalizzazione” che riguardino anche gli attori teatrali va altrimenti lasciata cadere, se non può né vuole essere incisiva sul piano della rivalutazione e dello sfruttamento del mestiere dell'attore.

E. IN CONCLUSIONE propongo una nota di Ettore Petrolini – scritta nel 1936, dunque in anni davvero sospetti – dalla quale si evince che la figura dell'attore è da tempo svalutata o “sfortunata”.

E' un testo che segnala in modo divertente il ruolo di "ultima ruota del carro" (ruota che "gira" nello stesso modo da molti, troppi anni), proprio nel Paese il cui teatro è stato da sempre "teatro d'attore"; nello stesso tempo, Petrolini ci ricorda che – se il teatro nel suo insieme sembra essere trascurato e trascurabile – sono molti quelli che ci lavorano attorno e ci mangiano sopra (me compreso), e che dunque il rapporto tra Società ed Economia e Teatro non è affatto (né ieri né oggi) inesistente o inconsistente.

Non ci sono trincee, non ci sono muraglie attorno al teatro...

Qui strada libera. E che strada! Che cosa non si può diventare nel teatro?

Innanzitutto: giornalista... poi critico... e infine commediografo. Inoltre scenografo, mago delle luci, scemotecnico, tecnico dei suoni, direttore artistico, regista, maestro di recitazione, amante della generica, marito della prima donna, storico del teatro, rievocatore della Commedia dell'Arte, agente, amministratore, impresario... e finalmente anche attore!

Quest'ultimo però è quello che conta di meno di tutti; nel teatro, se qualche volta sa recitare, non ha mai voce in capitolo; è così meschinello e mal compreso!... Pensa al nome più in grande sul manifesto, al camerino più bello... vagheggia il nome in ditta... quando non sogna addirittura una compagnia per proprio conto... magari di avanspettacolo.

Ma è sfortunato... gli manca il capitalista!

E mentre allatta questa sua personalità che non esiste, gli altri sopra elencati lavorano a tutto spiano nel teatro e per il teatro; e ne parlano come se il teatro fosse il pane per la nazione!

E così organizzano commemorazioni, congressi, promuovono istituzioni che dovrebbero affrontare e risolvere problemi nuovi, trovano miglioramenti e progressi.

E sono loro che, per svolgere sì vasto programma e per portare – si capisce, col tempo – il teatro a nuovo splendore – si dice sempre così – in mezzo a tutte queste innumerevoli trovate hanno messo fuori anche l'invenzione della crisi, onde aver sempre materia di occuparsi e parlar di teatro.

Mamma mia, quanti sono... e quanti siamo pochi noi artisti a lavorare per mandare avanti tutte queste ostriche attaccate al teatro.

(E. Petrolini, *Un po' per celia e un po' per non morire...*, Roma, Signorelli, 1936, pp. 55-56)

PIERGIORGIO GIACCHE'

