

MARIAPAOLA PIERINI

PER UNA CULTURA D'ATTORE  
Note sulla recitazione nel cinema italiano

*I problemi dietro al problema*

«C'è sempre un po' di diletterantismo, di nomadismo, di improvvisato nei nostri attori. Le elaborazioni minuziose, capillari, sono ignorate. L'intuizione può supplire in parte, ma non riesce mai a dare quella pastosità intensa di luci che dà la preparazione, il lavoro critico»<sup>1</sup>. Sono passati esattamente cent'anni da quando Gramsci recensiva lo spettacolo di un attore ormai dimenticato, Annibale Betrone, ma le sue parole ci offrono una suggestione e confermano la sensazione di vago sconforto che si prova di fronte alla qualità *instabile* delle prestazioni dei nostri attori e delle nostre attrici. È come se mancasse qualcosa – «la preparazione, il lavoro critico»? – e, restando alla produzione audiovisiva, è diventato ormai un luogo comune affermare che la maggioranza dei nostri attori non sono adeguati o abbastanza bravi, soprattutto se raffrontati agli stranieri – gli americani in particolare. C'è sempre e ancora «un po' di diletterantismo, di nomadismo, di improvvisato», nonostante sia trascorso un secolo dalle parole di Gramsci e molte cose siano cambiate. Lasciando momentaneamente da parte il discorso sul cinema a vocazione marcatamente autoriale o più sperimentale, e concentrandosi sulla produzione media e «di qualità»<sup>2</sup> degli ultimi vent'anni, il livello complessivo del cast

MARIAPAOLA PIERINI

appare spesso disuguale, disarmonico, poco coeso e messo insieme per logiche che non risultano legate strettamente alle esigenze del film e dei suoi personaggi. E se a supplire c'è l'intuizione di uno o di pochi, la sensazione che se ne ricava è che il comparto recitazione nel suo complesso non funzioni mai a pieno regime – come invece capita all'estero.

Tutti, o quasi, lo pensano, molti lo dicono – di rado pubblicamente – pochi lo scrivono. Nella pratica quotidiana dei discorsi sul cinema italiano, in cui si oscilla tra autodenigrazione ed esaltazione, la nota (spesso dolente) sugli attori è di norma un corollario. È significativo che degli attori nelle recensioni di solito si parli alla fine, perché ci sono cose più importanti di cui rammaricarsi o inorgogliersi. Come se non ne valesse la pena, perché i nostri attori “sono quello che sono” – salvo poi, di tanto in tanto, gridare al miracolo di fronte a performance esposte e tecnicamente padroneggiate, come nel caso recente di Luca Marinelli. Ma è davvero tutta colpa degli attori? Se effettivamente esiste una carenza che riguarda la qualità media della recitazione in una fetta considerevole della produzione audiovisiva italiana, perché non si allarga la prospettiva e si cerca di capire quali siano i problemi alle origini del problema? Da qui dovrebbe partire un discorso che superi il luogo comune, vuoi per smentirlo, vuoi per trovare una spiegazione che aiuti a aggirare l'impasse. Innanzitutto potrebbe essere utile cominciare proprio dagli attori, provando a mettere al centro, e non in coda, il discorso sulla recitazione.

*Problema 1: guardare gli attori*

Guardare il cinema dalla parte degli attori è un esercizio utile ma non semplice. Forse non è un caso che una storia della recitazione cinematografica non sia ancora stata scritta, benché gli attori e le star abbiamo occupato una parte consistente delle pubblicazioni più o meno specialistiche. Di rado si esula dall'eccezionalità del singolo – restando alla contemporaneità pensiamo per esempio a Toni Servillo, l'“eccezione” a cui è stato giustamente dedicato un numero consistente di studi<sup>3</sup> – per concentrarsi invece su tendenze, orientamenti più ampi, influenze,

## PER UNA CULTURA D'ATTORE

eredità, tradizioni, contaminazioni; di rado si è tentato di guardare alla recitazione dei nostri attori in relazione alle norme, alle tensioni di un campo culturale più ampio qual è quello della produzione audiovisiva. Ma su questo torneremo più avanti. Esiste un problema a monte, che riguarda l'oggetto stesso di cui ci stiamo occupando. La recitazione nel film è da sempre *un problema*, e l'attore «una presenza ingombrante»<sup>4</sup> e sfuggente al tempo stesso, che ha messo in difficoltà sia chi il cinema lo fa, sia chi si occupa di capire come il cinema funzioni. Gli attori sono una variabile imprevedibile, fanno qualcosa di inafferrabile, di non quantificabile con precisione né tantomeno di classificabile attraverso parametri unanimemente condivisi. Se, come ha scritto Richard Dyer, «la performance è quello che l'attore fa oltre alle azioni/funzioni che interpreta nell'intreccio e le battute che deve dire. Performance è *come* viene fatta l'azione/funzione, *come* sono dette le battute»<sup>5</sup>, il problema e la difficoltà stanno proprio nel definire, descrivere, leggere quel *come*. Infatti, «la recitazione cinematografica sembra trasparente e refrattaria all'analisi. [...] Anche se la maggior parte di noi pensa di saper distinguere una buona interpretazione da una pessima, pochi sono in grado di spiegare che cosa faccia esattamente un attore per creare una performance; ci convince o non ci convince»<sup>6</sup>.

Non c'è bisogno di addentrarsi nell'ambito della teoria per capire che l'attore che lavora davanti a un obiettivo – a differenza di quanto accade in teatro – è sottoposto a una serie di mediazioni e possibili manipolazioni che rendono ardua la lettura della performance, la piena comprensione di quale sia il suo reale e autonomo apporto. Tipologia di inquadratura, montaggio, e più in generale le scelte tecnico-stilistiche della regia, si frappongono tra ciò che l'attore ha fatto sul set e ciò che noi vediamo riprodotto. Questo ha favorito l'insorgere di un altro luogo comune, avvalorato da molte dichiarazioni degli stessi attori, ovvero che chi recita in teatro è il padrone, colui che in ultima istanza ha il compito di portare in scena lo spettacolo, mentre al cinema è una rotella dell'ingranaggio, perché il suo agire è mediato e inevitabilmente sottoposto a esigenze e scelte

MARIAPAOLA PIERINI

altrui. Gassman, tra gli interpreti più “ibridi” del nostro panorama, affermava che in teatro è l'attore a prendere l'iniziativa, mentre nel cinema «deve sapere diventare un oggetto, un oggetto vivente. In cinema, non c'è dubbio, senza diventare del tutto atoni, bisogna però acquisire una certa passività [...]. Bisogna lasciar fare alla macchina, ed è una tecnica difficile e misteriosa, nel senso che il lavoro cinematografico è ancora più segreto e misterioso di quello teatrale»<sup>7</sup>. Da un lato l'insondabile mistero, l'alchimia tra attore e macchina da presa, dall'altro l'idea che la recitazione cinematografica implichi una posizione passiva o si ottenga addirittura di riflesso (gli anglosassoni parlano di *received acting*<sup>8</sup>): considerazioni non certo prive di fondamento, che hanno però influenzato e condizionato lo sviluppo di una riflessione sulla recitazione cinematografica, facendo degli attori per lungo tempo (dopo la fioritura teorica degli anni venti) i grandi assenti nelle teorie del cinema. La critica, da par suo, ha finito per comportarsi all'incirca nello stesso modo. Di fronte alla difficoltà di leggere la recitazione, e di valutarla attraverso parametri condivisi<sup>9</sup>, ha di fatto taciuto o si è limitata a “essere più o meno convinta” della performance di un attore, senza addentrarsi nella disamina del perché.

Ma le cose sono cambiate, da un po' di tempo a questa parte, almeno nell'ambito degli studi di settore, a partire dal fondamentale volume di James Naremore, *Acting in the Cinema*, uscito nel 1988 e purtroppo mai tradotto in Italia. Ci si è gradualmente resi conto che una riflessione sull'attore e un'analisi della recitazione cinematografica (stili, tecniche, approcci, influenze, nonché relazioni tra performance e generi, evoluzioni tecnologiche, contesti produttivi) sono non solo possibili ma anche estremamente fertili. Non è questa la sede per una panoramica dei molti contributi, principalmente accademici, che hanno riportato l'attore al centro del discorso<sup>10</sup> – anche se molto resta da fare, in particolare sull'ambito del cinema italiano – e ci limitiamo a registrare che la riscoperta dell'attore come oggetto di studio e di analisi ha portato con sé più o meno indirettamente l'assunzione di un punto di vista che riconosce (o potrebbe farlo) la recitazione cinematografica come un oriz-

## PER UNA CULTURA D'ATTORE

zonte di specifici saperi, tecniche, tradizioni, in cui si esercitano delle scelte, in cui si stabiliscono delle relazioni, in cui operano tensioni di natura composita (culturali, economiche, sociali, mediatiche).

*Problema 2: cultura e politica d'attore*

Se dunque oggi disponiamo, almeno sulla carta, della possibilità di guardare il cinema dalla parte degli attori in virtù di una maggiore consapevolezza del loro ruolo e di alcuni strumenti che ci possono aiutare a leggere la recitazione e a capirne il funzionamento, nel nostro paese questo bagaglio sembra non dialogare con la pratica effettiva, con la critica che recensisce, con chi il cinema lo fa, lo pensa, lo finanzia, e con gli attori stessi. Una situazione di stallo, in cui l'attore continua a essere una figura ingombrante ma sfuggente, e la recitazione una faccenda un po' misteriosa e, quindi, sostanzialmente trascurata. Questo porta ad esempio Elio Germano a dire: «Non posso svolgere il mio lavoro come vorrei. La percentuale di lavoro che posso fare è bassissima nel contesto di un film»<sup>11</sup>; gli fa eco Claudio Santamaria, all'indomani del David di Donatello, che afferma: «All'estero gli attori sono tenuti in grandissima considerazione e sono messi in condizione di lavorare al meglio»<sup>12</sup>. Entrambi giustamente riconducono il problema al fattore economico, rilevando un dato ovvio ma troppo spesso omesso – e non a caso – nei rari discorsi dedicati agli attori. I budget inevitabilmente incidono sulle condizioni di lavoro, costringendo nella maggior parte dei casi a tempi molto compressi. E così «la preparazione e il lavoro critico» di cui diceva Gramsci sono resi ardui dalle condizioni materiali in cui gli attori si trovano a operare, con effetti abbastanza prevedibili sul piano della recitazione. Ci si rifugia nel già noto, il che vuol dire non solo ricorrere a stilemi logori e abusati, ma anche non rischiare, con registi e produttori che con strategie poco lungimiranti (e con la complicità di un sistema che premia economicamente i già premiati<sup>13</sup>) attingono a un parco attori ridotto, all'incirca sempre lo stesso da più di dieci anni a questa parte: Mastandrea, Castellitto, Buy, Golino, Accorsi, Favino, Germano, Rohrwacher, Battiston, ecc. L'ef-

MARIAPAOLA PIERINI

fetto, inevitabile, è quello di un'«omologazione iconografica e psicologica» che, come Roy Menarini ben rileva, ha accumulato il cinema medio d'autore degli anni zero, il quale evidentemente «viene definito anche dai volti, dai corpi, dai gesti, dalla grana delle voci e delle dizioni, oltre che dagli ambienti, dagli spazi e dai racconti»<sup>14</sup>. È un cinema dei «soliti noti»<sup>15</sup>, che perdura anche nel nuovo decennio. È chiaro, anche se raramente messo in evidenza, che all'origine di queste modalità di produzione (e quindi di uso, abuso e logoramento degli interpreti), dell'alto tasso di prevedibilità che caratterizza le scelte di casting e la recitazione, ci sia una generale sottovalutazione del ruolo cruciale, e non accessorio, della qualità della recitazione nella resa complessiva di un film. Infatti, nel nostro paese, a differenza per esempio di Francia, Gran Bretagna e ovviamente Stati Uniti, non esiste – o meglio non esiste più – una cultura d'attore. Se all'estero questi sono tenuti in grande considerazione è anche perché sono vive e attive solide tradizioni, e scuole altrettanto solide e autorevoli – pensiamo a istituzioni come la Comédie française, i Conservatoires, la Royal Academy e la London Academy of Music and Dramatic Art, le Drama School americane, come per esempio la Julliard o Yale; al banco di prova rappresentato da Shakespeare, da Racine o Corneille, e alla capillare diffusione delle pratiche stanislavskijane. Da questo (e molto altro) deriva una generale e condivisa percezione – delle istituzioni, degli addetti ai lavori, della critica, del pubblico e degli stessi attori – che la recitazione sia un'arte e soprattutto un mestiere antico, forse eccentrico, che si fonda però, da secoli, innanzitutto su studio, applicazione, esercizio, rigore, fatica, concentrazione, consapevolezza e – perché no? – lavoro critico. E se le scuole inevitabilmente tendono a progettare attori disciplinati e quindi a irreggimentare, normalizzare, smussare, è pur vero che è da lì che si deve iniziare per garantirsi non solo una qualità media di partenza ma anche per allevare attori che ambiscano ad alzare la media. E per poter fare davvero conto sugli attori come appunto è nel caso delle produzioni straniere.

In Italia le cose non sono in apparenza così diverse – una tradizione c'è, e le scuole non mancano (ma su questo torneremo) –

## PER UNA CULTURA D'ATTORE

eppure oggi l'attore italiano non è inserito in un tessuto culturale analogo. Non esiste condivisa percezione della recitazione come vero e proprio mestiere né, tantomeno, come arte, e gli attori sembrano destare interesse e ammirazione da questo punto di vista solamente quando ci sono in ballo premi o festival. La tradizione (che è composita, ricchissima, attraversa secoli, regioni, dialetti, mescola alto e basso, ed è zeppa di possibili modelli) ha smesso di rappresentare uno stimolo, un riferimento, un termine di paragone ma, soprattutto, un agente di reazione; le scuole, se hanno un'autorevolezza, è sempre più sbiadita, ed è riconosciuta da una ristretta cerchia di persone. E gli stessi attori – con poche eccezioni – sembrano partecipare anch'essi del diffuso disinteresse verso il mestiere, la sua storia, finendo per costruire la propria identità più su una logica di sopravvivenza che su studio, fatica, rigore, conoscenze... Non può quindi stupire che l'attenzione e la cura rivolte a tutto ciò che concorre alla resa qualitativa delle performance siano scarse, così come scarso è il riconoscimento della funzione cruciale che svolgono le professioni che ruotano intorno all'attore; come per esempio gli agenti ma anche e soprattutto gli insegnanti di recitazione, i casting director, i coach. Mestieri semi-sommersi (ricoperti da persone che spesso hanno profili molto differenti) ma che nei fatti fungono da raccordo tra il mondo degli attori e i film che vengono prodotti. Il casting director, ad esempio, solo di recente è diventato un ruolo a cui viene assegnato un premio, e per ora esclusivamente ai Nastri d'argento.

Cultura d'attore significa anche, inevitabilmente, politica d'attore, e quindi attenzione e sostegno mirati alla formazione e alla tutela della categoria<sup>16</sup>, e in senso più ampio alla conoscenza e valorizzazione di saperi, di un patrimonio, di una ricca tradizione nonché delle nuove tendenze. Termini forse abusati nei discorsi e nel chiacchiericcio sulle politiche culturali, ma che molto di rado vengono associati al tema della recitazione in Italia. È significativo che in un sistema in cronica sofferenza e alla ricerca di strategie che lo possano risollevare, non si pensi mai a investire economicamente e culturalmente su chi sta di fronte all'obiettivo. Se a registi e sceneggiatori è molto più agevole rico-

MARIAPAOLA PIERINI

noscere sia il mestiere sia eventualmente l'arte – il cinema d'autore – e quindi prevedere sostegni alle opere prime, allo sviluppo dei soggetti, ben poco si dice o si pensa invece sul versante degli attori.

*Problema 3: peculiarità italiane*

È evidente che questo scenario è l'esito della concatenazione di molti eventi e di molti fattori, che mi limito a richiamare in modo sintetico. Bisogna ricercare nella storia dello spettacolo e del cinema italiano del secolo scorso alcune delle cause dell'attuale stato delle cose. Il Novecento è stato il secolo del tramonto del grande attore (questo il titolo di un celebre libro di Silvio d'Amico<sup>17</sup>), dell'esaurirsi di quella tradizione che poneva al centro dello spettacolo l'espressione del singolo e che si fondava su «un assetto che si era riprodotto per generazioni»<sup>18</sup>, attraverso le famiglie d'arte e la gavetta. La frattura, la fine del «teatro all'antica italiana», per dirla con Sergio Tofano<sup>19</sup>, si compie di fatto negli anni trenta, in cui nascono le due scuole nazionali e pubbliche (l'Accademia d'Arte Drammatica e il Centro Sperimentale di Cinematografia), che sottraggono la formazione dell'attore al mestiere e all'esperienza acquisita sul campo, perseguendo un'ottica di progettazione di maestranze *funzionali*<sup>20</sup> a un sistema che tende verso una razionalizzazione e, quindi, sul versante degli attori, a un livellamento, a una medietà istituzionalmente perseguita. L'attore, privato delle sue radici, deve diventare una rotella di un ingranaggio il cui funzionamento è appannaggio pressoché esclusivo del regista. Se nella compartimentazione istituzionale stabilita negli anni del regime cinema e teatro seguono strade parallele (e modelli formativi differenti<sup>21</sup>), nella pratica però gli scambi sono frequenti; e dal dopoguerra sino a oggi, l'ibridazione dei percorsi ci indica quanto la questione dell'attore, per essere compresa, debba tenere conto di un'osmosi che è, non solo in Italia, molto importante. Ma è il cinema, nel nostro discorso, a creare un'altra cesura fondamentale, nel dopoguerra, lavorando in direzione oppositiva, per reazione, alla logica dell'attore progettato e funzionale. Vuoi con l'ideologia dell'«attore preso dalla strada» (e con il recluta-

## PER UNA CULTURA D'ATTORE

mento attraverso concorsi di bellezza di attrici che non sono ancora tali), vuoi con la rivalutazione di forme e tradizioni popolari come la rivista, si è tentato di immettere nuova linfa, nuovi corpi, nuovi volti – poggiandosi da un lato sull'assenza di mestiere, sulla verginità e, dall'altro, esattamente sull'opposto, sull'esperienza, spesso maturata a contatto con il pubblico. La famosa «legge dell'amalgama» di cui parla André Bazin<sup>22</sup>, intesa in senso lato – come compresenza tra professionisti e «attori occasionali» – è stata, e in fondo tuttora è, un grande snodo, e una possibile chiave di lettura di molte delle questioni che affrontiamo qui. Benché nella pratica il Neorealismo abbia ambiguamente adottato non professionisti (pensiamo per esempio al problematico uso del doppiaggio e ovviamente all'assenza della presa diretta), ha certo contribuito nel suo complesso a ridefinire il problema dell'attore. E quindi – procedendo per generalizzazioni rischiose – potremmo guardare alla storia del cinema italiano dal dopoguerra fino agli anni settanta circa come a un terreno in cui hanno convissuto idee e pratiche di recitazione molto diverse e contraddittorie. Non professionisti, attori di grande mestiere a riempire le file dei caratteristi, attori e attrici (e dive-divi, spesso doppiati – pensiamo a Claudia Cardinale) nelle mani del regista o dell'autore, e grandi maschere, ovvero i protagonisti della commedia all'italiana, che si fanno portatori ciascuno a suo modo – e grazie alla forte complicità con la regia e la sceneggiatura – di un protagonismo della recitazione in una chiave peculiare di gioco<sup>23</sup>, capace di impastare comico e tragico, agendo al contempo dentro e fuori il personaggio. E se pensiamo a *I soliti ignoti* (M. Monicelli, 1958), film fondativo proprio della commedia all'italiana, vediamo emblematicamente tutte queste diverse tipologie riunite insieme.

Quella stagione ha lasciato però un'eredità ingombrante e problematica: perché se da un lato ha riportato al centro il singolo attore-divo e la sua bravura *ex lege*, dall'altro ha contribuito gradualmente ad affievolire l'interesse e il peso di tutti gli altri, professionisti e occasionali. Fuori dal comparto della commedia e del comico (dove si è delineata la figura dell'attore-regista, soprattutto nella versione del cinema dei comici che per-

MARIAPAOLA PIERINI

dura fino ad oggi), è progressivamente cresciuta una sorta di disaffezione, di sfiducia verso la recitazione, di cui ancora sentiamo il peso. Fatta salva ovviamente qualche eccezione, come per esempio quella di Gian Maria Volonté, che è stato tra i pochi attori italiani, in ambito cinematografico, a saper dare rilievo al proprio lavoro sulla recitazione e sul personaggio, riaggiornando e confrontandosi criticamente proprio con la tradizione grand'attorica.

La crisi degli anni ottanta, la fine dei felici sodalizi tra registi-produttori e della stagione più fertile del cinema d'autore, ha significato un graduale riconfigurarsi dell'idea dell'attore *funzionale*, aggiornata però ai nuovi tempi e ai nuovi assetti. Un attore intercambiabile, che ha una formazione alle spalle, un diploma, una tecnica – o che, al contrario, può non avere alcuna, o provenire dalla televisione – a cui viene chiesta una prestazione media (e quindi spesso mediocre). Nessuno sembra però farci troppo caso, anche perché l'orizzonte di attesa e l'investimento culturale sulla recitazione si sono gradualmente esauriti: gli attori del passato infatti non hanno saputo o voluto “fare scuola” (a parte Gassman con la sua Bottega), e lo stesso si può dire dei registi che sapevano dirigerli. La qualità, l'inventiva, l'originalità, sono fattori secondari, e le possibili deviazioni dalla norma, gli approcci inusuali al personaggio – così come la peculiare via italiana che ha sempre guardato con sospetto all'immedesimazione a tutti i costi e alla “sofferenza dell'attore” – sono sempre più ardui da perseguire. Non è un caso che, nella riconfigurazione degli assetti produttivi che si definirà nitidamente negli anni duemila, «i due motori» del cinema italiano siano diventati gli autori che immaginano e creano e i produttori che intuiscono, verificano, mettono insieme i soldi, mentre «le fondamenta del film sono lo script»<sup>24</sup>. Gli attori sono finiti in una zona grigia, dove hanno scarsa possibilità di incidenza: alcuni si sono arenati nelle secche della retorica antidivistica<sup>25</sup>, molti subiscono più o meno passivamente lo stato delle cose. E quindi, poiché degli attori comunque non si può fare a meno, si finisce per puntare sui soliti nomi, in una logica aggiornata di tipizzazione e di ripetizione con

## PER UNA CULTURA D'ATTORE

varianti. E se tra questi non mancano certo degli attori di valore – penso a Mastandrea, Germano, Ragonese, Serraiocco e al già citato Marinelli – a dominare è però uno stile convenzionale, che sembra accontentare un po' tutti (attori, registi, produttori), improntato a un naturalismo blando, con sfumature nevrotico-psicologizzate o ironico-brillanti. D'altronde, la versione aggiornata della “sceneggiatura di ferro” è spesso un copione zeppo di luoghi comuni, di battute didascaliche e poco credibili, di ridondanze tra azioni e parole. Non c'è tempo, né volontà o capacità (il problema della cultura d'attore cui si accennava sopra) di lavorare affinché le battute sulla pagina (buone o scarse che siano) possano diventare azione, relazione, scambio, conflitto, affinché accada *qualcosa* mentre si recita. L'attore, privato della sua funzione propulsiva, di uno spazio di gioco e di invenzione, pare agire nel vuoto, perché è come se si ritrovasse senza memoria, senza storia, senza peso: sussurra o strepita, ma è sempre un po' sfiatato, come sfiatata e senza idee è una fetta consistente della produzione italiana. Non c'è qui lo spazio per una disamina approfondita dei singoli casi, né di alcuni orientamenti significativi (nel bene e nel male) quali il rinnovato successo del cast corale<sup>26</sup> (da *Romanzo criminale* a *Perfetti sconosciuti*) e degli attori che decidono di passare dietro la macchina da presa (Rossi Stuart, Rubini, Lo Cascio, Golino, Alhauque, Morante e altri)<sup>27</sup> ma quello sinteticamente delineato è un quadro che perdura sino a oggi. La *nuova funzionalità* non esclude che molti dei nostri attori e delle nostre attrici siano dotati, capaci di inventiva, specie nei ruoli con declinazioni da caratteristi, o in forti tipizzazioni. La buona performance però sembra spesso frutto di una felice congiuntura, o del caso, più che un risultato perseguito con nitore e consapevolezza fin dall'inizio, dalle fondamenta.

*Problema 4: la formazione*

Benché sia difficile definire e codificare in che cosa consista il sapere di un attore, dal Novecento si è tenacemente perseguita l'idea che quest'ultimo si possa formare e forgiare, in teatro come al cinema. Idea portata avanti per oltre un secolo, e che oggi, in

MARIAPAOLA PIERINI

particolare nell'ambito dell'audiovisivo, sembra diventata un'urgenza, a dispetto di un settore in cronica sofferenza. In Italia, infatti, assistiamo a un proliferare indiscriminato di offerta formativa per l'attore, in particolare per il cinema e la televisione. E se esiste un problema che riguarda la qualità media degli attori italiani, questo è da mettere in relazione con uno scenario confuso, nebuloso, diseguale, dove a fianco delle istituzioni più antiche e consolidate sono cresciute innumerevoli scuole, corsi, workshop. Il fenomeno è stato al centro di una recente inchiesta del "Corriere della sera", significativamente intitolata *La giungla delle scuole*<sup>28</sup>, che punta il dito sulla assenza di regolamentazione, di attestazioni di qualità condivise, strategie di orientamento per i giovani aspiranti professionisti, in particolare gli attori (considerati una categoria particolarmente a rischio, per la natura stessa del lavoro che compiono). La situazione è per certi versi paradossale, innanzitutto perché l'Italia è diventato un paese in cui si formano molti attori cinematografici e se ne impiegano pochi, in cui la formazione per il cinema e per il teatro tendono a restare due ambiti separati perché si continua a pensare che gli attori di cinema siano attori diversi da quelli teatrali, perseguendo un'idea continuamente smentita dai fatti e dalla storia. Se così è, bisognerebbe quindi riflettere innanzitutto su *come* si insegna a recitare, e su quali siano, se ci sono, i modelli e gli approcci che vengono proposti. E quindi anche considerare la forte influenza, nonché degli effetti spesso deleteri sui nostri attori delle tecniche di importazione come il Metodo e le pratiche di origine stanislavskijana – presenti in quasi tutte le proposte formative per il cinema, anche perché sono le uniche etichette riconosciute e riconoscibili (come non pensare alla geniale parodia di *Boris* e di Stanis La Rochelle?); e ancora, non sottovalutare il condizionamento che il doppiaggio ha esercitato sulla percezione del lavoro degli attori al cinema, nonché su certe abitudini e posture della voce che li portano a recitare in un italiano fasullo, ad atteggiarsi come se parlassero in inglese – anche perché sono gli stessi i copioni a essere infarciti di calchi tipici del "doppiaggese"<sup>29</sup>, di «dannatamente», «fottuto», «qual è il tuo problema» e così via.

## PER UNA CULTURA D'ATTORE

Benché le scuole più serie e consolidate, di teatro e di cinema (e tra queste bisogna ricordare la Scuola d'Arte Cinematografica Gian Maria Volonté, fondata tra gli altri da un attore, Valerio Mastandrea) stiano rispondendo a questa situazione con proposte formative più articolate e meno esterofile dal punto di vista degli approcci, più sensibili agli scambi e alle ibridazioni, in cui l'attore è messo in relazione con gli altri comparti, e con il proprio auspicato futuro professionale, il proliferare delle scuole e dei corsi di recitazione cinematografica è un fatto inquietante e in controtendenza rispetto allo stato dell'arte della produzione italiana. Per un dato puramente numerico di reali possibilità di impiego, ma anche e soprattutto dal punto di vista di orientamenti stilistici ed espressivi (che paiono difficilmente riconducibili a un preciso percorso formativo) e delle conseguenti strategie di reclutamento. Nonostante la proliferazione delle scuole, gli attori che lavorano nel nostro cinema infatti hanno provenienze le più disparate, e spesso non hanno alle spalle percorsi di formazione specificatamente cinematografici<sup>30</sup>. Il teatro e le scuole di teatro, e poi la televisione, il web, lo *street casting* in senso lato, e anche esperienze di teatro-sociale<sup>31</sup>, sono le altre vie d'accesso alla professione. Da un punto di vista del reclutamento e più complessivamente delle scelte, le molte (troppe) scuole quindi funzionano solo in parte: forniscono un visto d'accesso, un'attestazione utile ma non sempre sufficiente per essere presi in considerazione dalle agenzie. Come è noto, il provino sancisce chi farà il film, diploma o meno.

Il fatto che gli attori abbiano provenienze disparate non è di per sé un male, e da certi punti di vista rappresenta anche una grande ricchezza, una peculiarità del cinema italiano e forse un'eredità lontana della sua storia. È forse anche una reazione alla *nuova funzionalità* – connessa inevitabilmente sia con le scuole che sono rimaste per troppo tempo luoghi appartati, immobili, sia con la formazione “professionalizzante” dei corsi più o meno sommersi o con quella in pillole dei molti workshop. Nell'uno come nell'altro caso, in fondo, si è continuato a pensare agli attori e alla recitazione in una logica di mero rifornimento, e non a coltivare invece un'idea più ambiziosa di attore

MARIAPAOLA PIERINI

in cui tecnica, rigore, consapevolezza, conoscenze e riferimenti – teatrali, cinematografici, italiani stranieri, passati e presenti – possano concorrere a fare di lui un motore e non una rotella dell'ingranaggio.

*Problema 5: la direzione degli attori*

La consuetudine di cercare gli attori fuori dalle scuole e dai percorsi tradizionali chiama in causa un altro problema, la direzione: un fattore molto rilevante nella resa della recitazione che resta però quasi sempre sottotraccia, se non addirittura rimosso<sup>32</sup>. Da un lato, anche in questo caso, esiste una difficoltà oggettiva nel definire natura, confini e pratiche di quella che si configura soprattutto come una relazione intima tra persone, che precede, sta a monte di ciò che poi vediamo sullo schermo<sup>33</sup>; dall'altro è indubbio che esista una reale e concreta sottovalutazione del fatto che tra i vari compiti del regista cinematografico ci sia anche quello di lavorare con gli attori. Chi arriva a dirigere un film, o è un attore egli stesso, e quindi presumibilmente conosce il funzionamento del comparto recitazione, oppure, come è nella maggior parte dei casi, non ha mai avuto realmente occasione di guidare il lavoro degli interpreti. Se poi il cast è una compagine mista, come spesso accade da noi, la faccenda si complica ulteriormente.

Nei casi peggiori, specie quando la scelta degli interpreti è vincolata da fattori esterni o da effetti di trascinamento (come nel caso di personaggi televisivi), e quando i registi non hanno particolare interesse o capacità nel scegliere e guidare gli attori, il livello delle performance si abbassa vertiginosamente. Professionisti e non, esordienti ed esperti, abbandonati a se stessi, finiscono per assomigliarsi, senza però diventare mai un gruppo. E per dire battute fuori tempo, spesso stonate, molto spesso sussurrate.

Nei casi migliori, quando i registi hanno consapevolezza e mezzi per lavorare con gli attori, li scelgono con cura, dedicano loro del tempo, la qualità media ovviamente sale. Gli esordienti posso brillare e un professionista navigato può rivelare sotto la loro direzione qualità sino a quel momento inespresse. Il regi-

## PER UNA CULTURA D'ATTORE

sta che sa dirigere gli attori non è solo quello che impartisce indicazioni specifiche, che dice loro come devono recitare, ma è anche e soprattutto colui che crea le condizioni affinché la recitazione *accada*, affinché le battute della sceneggiatura prendano vita, e i personaggi con loro. Che si tratti di approcci maieutici (a volte coadiuvati dai coach) o di sodalizi felici in cui attore/i e regista perseguono obiettivi comuni – e si considerano quindi reciprocamente indispensabili per poter fare ciò che intendono fare –, questi sono gli esempi che permettono alla recitazione di respirare, e di mostrare che i nostri attori sono capaci di uscire dai cliché, di cimentarsi con prove tecnicamente ardue e con soluzioni stilistiche fuori dalla media.

Ci sono infine i casi particolari, rappresentati da quella porzione di film spesso marchiati con l'orrenda etichetta di “difficili”, in cui il lavoro sul campo, di taglio documentaristico, di unisce a volte a forme di rappresentazione più sperimentali. Qui la ricerca dell'attore è *reale*, e coincide con una scelta che è estetica e umana insieme, e chiama in causa necessariamente i non professionisti. In questi casi, il regista, che spesso ricorre a figure che forse è limitante definire coach, affronta e cerca di risolvere il problema di che cosa voglia dire far agire davanti all'obiettivo persone che non lo hanno mai fatto<sup>34</sup>. I percorsi di avvicinamento al set possono essere lunghi e faticosi, ma non assomigliano certo a corsi di recitazione. Si tratta di un territorio di confine tra finzione e documentario, in cui molto spesso sono impiegati bambini o adolescenti, ma che nel nostro discorso possono fungere da esempio di come, talvolta, il problema dell'attore e della sua direzione ritrovino una nuova centralità, diventando un terreno di sperimentazione e di invenzione.

*Molti altri problemi*

Ho cercato di offrire una visione panoramica evitando di entrare nel merito dei singoli casi, scegliendo di procedere per macro-problemi. In questo quadro mancano intenzionalmente quasi tutti i nomi e, se non di rado, i riferimenti precisi ai film. Mancano gli esempi negativi e anche molte felici eccezioni. E mancano i raccordi, ovvero vecchi e nuovi problemi che par-

MARIAPAOLA PIERINI

tecipano di un quadro assai complesso. Mi limito a elencarli alla rinfusa: la questione della lingua e dei dialetti, il ruolo sempre più forte che esercita la produzione televisiva negli orientamenti non solo delle carriere degli attori, ma della pratica della recitazione, lo scambio sempre più debole o ambiguo con la ricerca teatrale, le differenze spesso molto marcate tra i generi e tra i ruoli, e il rapporto del divismo nostrano (e pure le logiche contrattuali, le strategie promozionali) con la recitazione. E molto altro. L'intento è stato di riassumere i termini della questione, proponendo alcuni elementi che possano contribuire a un cambio di prospettiva nel discorso diffuso sulla qualità della recitazione nel nostro paese, per tentare di sottrarre i giudizi al luogo comune e ai generici picchi di sdegno o di esaltazione. Si tratta quindi di guardare al cinema *anche* dalla parte degli attori, e contemporaneamente, tenere conto che gli attori non stanno in uno spazio separato, ma partecipano delle tensioni e degli orientamenti più generali del campo entro cui agiscono. Penso però che sia anche importante non dimenticare né chi sono e né che cosa fanno: sono stati e soprattutto dovrebbero continuare a essere, come diceva Orson Welles, delle «persone poco raccomandabili, come la volpe in *Pinocchio*»<sup>35</sup>; la recitazione è stata, e dovrebbe continuare a essere, un mestiere ruvido, un'arte sottile e pericolosa. Ce lo ricorda Mamet, in uno scritto rivolto proprio agli attori: «Recitare non è una professione distinta. Un tempo gli attori venivano seppelliti ai crocicchi, con un paletto nel cuore. Gli spettatori erano così scossi dalle loro performance che ne temevano i fantasmi. Che complimento meraviglioso. Altro che ammissioni all'università o recensioni favorevoli, a quei tempi gli attori sapevano scuotere il pubblico al punto che questo si crucciava per il destino della loro anima. Ecco qualcosa a cui ambire, a mio parere»<sup>36</sup>.

<sup>1</sup> A. Gramsci, La Satira e il Parini *di Ferrari al Carignano* («Avanti!», 21 ottobre 1917), in *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino, 1954, p. 301.

## PER UNA CULTURA D'ATTORE

<sup>2</sup> Non ci occuperemo quindi del cinema più sperimentale e ibridato con il documentario (penso a Frammartino o Marcello) né del cinema più schiettamente comico legato alla figura del singolo e del gruppo di comici (per esempio Siani, Zalone e i cosiddetti cinepappone). Per quanto riguarda la definizione di “cinema di qualità” si veda *Italian Quality Cinema. Institution, Taste, Cultural Legitimation*, ed. by C. Bioni, D. Hipkins, P. Noto, in «Comunicazioni Sociali», n. 3, September-December 2016.

<sup>3</sup> Si vedano: E. Magrelli (a cura di), *Toni Servillo. L'attore in più*, Salento Books, Nardò 2011; M. Guerra, *DirActor's Cut: Toni Servillo, la materia del film e il cinema italiano contemporaneo*, in «Arabeschi», a. 1, gennaio-giugno 2013; R. De Gaetano (a cura di), *Toni Servillo. Oltre l'attore*, Donzelli, Roma, 2015; A. Barsotti, *Il teatro di Toni Servillo. Con Dialogo*, Titivillus, Corazzano (Pi) 2016. Si veda anche T. Servillo, G. Capitta, *Interpretazione e creatività*, Laterza, Roma-Bari, 2008.

<sup>4</sup> Cfr. F. Pitassio, *Ombre silenziose. Teoria dell'attore cinematografico degli anni Venti*, Campanotto Editore, Pasian di Prato, 2002.

<sup>5</sup> R. Dyer, *Star*, Kaplan, Torino 2003 (1979), p. 164.

<sup>6</sup> P. Robertson Wojcik (ed. by), *Movie Acting. The Film Reader*, Routledge, New York-London 2004, pp. 1-2 [trad. mia].

<sup>7</sup> Vittorio Gassman cit. in Deriu, *Vittorio Gassman. L'ultimo matatore*, Marsilio, Venezia, 1999, p. 27.

<sup>8</sup> «Una performance in cui la rappresentazione dei personaggi non deriva dalle azioni, dal talento, dallo sforzo degli attori, bensì dai costumi, dal trucco, dalle luci, dalle inquadrature, dal montaggio, dal suono, dalle scelte fatte da altri membri della produzione», C. Baron, S.M. Carnicke, *Reframing Film Performance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2011, p. 12 [trad. mia].

<sup>9</sup> A questo proposito rimandiamo al nostro *Il silenzio sull'attore. Riflessioni e suggerimenti per una critica della recitazione*, in «Segno-cinema», n. 145, maggio-giugno 2007, pp. 14-17.

<sup>10</sup> Tralascio per ragioni di spazio di menzionare i numerosi studi monografici e i saggi pubblicati negli ultimi anni in Italia, e mi limito a ricordare i principali contributi di taglio panoramico. Sul versante teorico: F. Pitassio, *Attore/Divo*, Il Castoro, Milano 2003; sugli orientamenti stilistici e gli approcci alla recitazione: C. Jandelli, *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Venezia, Marsilio 2010 e C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori*, Marsilio, Venezia 2007. Sulle declinazioni del problema dell'attore in relazione al divismo: J. Reich,

MARIAPAOLA PIERINI

C. O'Rawe, *I divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli, Roma 2015 e il dossier sullo stardom italiano curato da G. Carluccio e A. Minuz in «Bianco e nero», n. 581, gennaio-aprile 2015.

<sup>11</sup> Un 'antidivo' contro i padroni. Elio Germano in conversazione con Fabrizio Tassi e Giacomo Russo Spena, in «MicroMega», 9/2014, p. 41.

<sup>12</sup> Non solo Jeeg Robot. Claudio Santamaria in conversazione con Giacomo Russo Spena, in «MicroMega», 9/2016, p. 110.

<sup>13</sup> A questo proposito, e in particolare al ruolo dell'attore in alla relazione al sistema di finanziamento e i premi, si veda il saggio di Claudio Bisoni, "Non faccio questo mestiere per mettermi sul mercato come una merce". Note sull'attore cinematografico italiano e il suo contributo al cinema di interesse culturale, in «Comunicazioni sociali», n. 3, 2016, cit., pp. 426-436.

<sup>14</sup> R. Menarini, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema italiano 2001-2010*, Le Mani, Recco 2010, pp. 45-6.

<sup>15</sup> Si veda a questo proposito *Attori e attrici: Sempre solo i soliti noti?*, dossier monografico di «8 ½. Numeri, visioni e prospettive del cinema italiano», n. 12, dicembre 2013.

<sup>16</sup> Mi riferisco anche alla questione dei diritti connessi che spetterebbero agli attori, per anni appannaggio dell'Imaie e mai riscossi. Problema recentemente sollevato dal collettivo 7606: <http://www.artisti7607.com/it/>

<sup>17</sup> S. D'Amico, *Il tramonto del grande attore*, la casa Usher, Firenze 1985 (1929).

<sup>18</sup> C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Milano 1984, p. 21.

<sup>19</sup> S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Bulzoni, Roma 1985 (1965).

<sup>20</sup> Cfr. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., pp. 20 ss.

<sup>21</sup> Si vedano ad esempio gli scritti di Luigi Chiarini, *L'attore teatrale e l'attore cinematografico* e di Umberto Barbaro, *L'attore creatore*, ora in M. Verdone (a cura di), *Antologia di Bianco e Nero 1937-1943, vol. primo: Scritti teorici*, Roma, Edizioni Bianco e Nero 1964. Per un'articolazione ulteriore sul piano pratico si vedano anche gli scritti di Carlo Tamberlani (docente di recitazione presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica e poi presso il Centro Sperimentale di Cinematografia): *L'interpretazione nel teatro e nel cinema*, Roma, Atena 1940 (testo che raccoglie le lezioni tenute tra il 1936 e il 1940), e *L'attore nell'interpretazione cinematografica*, in «Bianco e nero», XV, 11-12, novembre-dicembre 1954, pp. 91-108.

## PER UNA CULTURA D'ATTORE

<sup>22</sup> Cfr. A. Bazin, *L'amalgama degli interpreti*, in *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano 1999 (1958-62), pp. 281-84.

<sup>23</sup> A questo proposito Marcello Mastroianni afferma: «Questo è un mestiere fatto per divertirsi. Non vorrei apparire snob, ma apprezzo molto il termine che usano i francesi: per dire “recitare, loro dicono “jouer”, che in italiano sarebbe giocare. “Recitare” sa già di finto, di falso, di costruito. Per quanto riguarda la “sofferenza dell'attore”, mi è capitato di leggere di grandi divi americani che per “entrare nel personaggio” pare abbiano dei tormenti. C'è chi si chiude in un convento, chi va in montagna a riflettere. Io non capisco perché. Se consideriamo questo mestiere un gioco, e ci ricordiamo di come giocavamo da bambini... se non ti chiamano a lavorare, se si sono dimenticati di te: ecco la sofferenza dell'attore, non recitare. Questo è un mestiere meraviglioso, ti pagano per giocare. E ti battono le mani. Sì. Se hai un minimo di qualità», cit. in Chiesi, *Marcello Mastroianni attore di teatro*, Cine-teca di Bologna-Le Mani, Bologna-Recco 2006, p. 10.

<sup>24</sup> Dichiarazioni di Carlo Macchitella (già direttore generale di Rai Cinema) citate in *Lo stile dei produttori. I veri autori del cinema italiano*, in «Brancaleone», n. 1, primavera 2006, pp. 38-9.

<sup>25</sup> Rimando a questo proposito a Carluccio, Minuz, *Il paese degli antidivi*, in «Bianco e nero», n. 581, cit., pp. 10-11, e all'intero fascicolo curato dai due autori.

<sup>26</sup> Cfr. K. Incarbone, *Attori in vetrina: la collezione del decennio, Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure*, a cura di G. Canova, L. Farinotti, Garzanti, Milano 2011, pp. 310-22.

<sup>27</sup> Cfr. F. Montini, *Davanti e dietro la macchina da presa*, in *Istantanee sul cinema italiano. Film, volti, idee del nuovo millennio*, a cura di F. Montini e V. Zaggarro, Rubettino, Soveria Mannelli 2012, pp. 133-141; N. Bianchi, C. Paternò, *Gli attori non sono bestiame*, in *Esordi italiani. Gli anni Dieci al cinema (2010-2015)*, a cura di P. Armocida, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 177-198.

<sup>28</sup> C. De Leo, S. De Santis, *Giovani e spettacolo. La giungla delle scuole*, in «Corriere della sera», 1 settembre 2011. Rimando per una disamina preliminare del problema della formazione al mio *La recitazione*, in *A scuola di cinema. La formazione nelle professioni dell'audiovisivo*, a cura di D. Bruni, A. Floris, F. Pitassio, Forum, Udine 2013, pp. 189-202.

<sup>29</sup> Cfr. per una sintetica panoramica: F. Rossi, *Doppiaggese, filmese e lingua italiana*, [http://www.treccani.it/lingua\\_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html](http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html)

MARIAPAOLA PIERINI

<sup>30</sup> Passiamo in rassegna alcuni dei nomi di attori noti o emergenti, di cui si è molto parlato di recente: Matilde de Angelis o Anna Foglietta non hanno frequentato una scuola di recitazione, così come Valerio Mastandrea che esordisce al cinema dopo essere apparso nel Maurizio Costanzo Show; Daphne Scoccia prima di *Fiore* faceva la cameriera, mentre Ilenia Pastorelli viene dal reality; Elio Germano e Isabella Ragonese hanno una formazione principalmente teatrale ma non legata a istituzioni di tradizione; Luca Marinelli e Giorgio Falco sono diplomati all'Accademia d'Arte Drammatica (e con loro la generazione dei cinquantenni Gifuni, Favino, Lo Cascio); Alba Rohrwacher, Valentina Lodovini, Sara Serraiocco provengono dal Centro Sperimentale, Marco D'Amore dalla Paolo Grassi, così come Giuseppe Battiston; Stefano Accorsi si è formato alla Galante Garrone.

<sup>31</sup> Pensiamo per esempio, al ruolo del progetto di Arrevuoto per molti dei giovani attori presenti in *Gomorra* (M. Garrone, 2008) o al teatro in carcere, come nel caso di Aniello Arena o di Salvatore Striano.

<sup>32</sup> A parlare di rimozione è Paolo Bertetto: *La direzione dell'attore. Il lavoro del set e la configurazione dell'immagine*, in Id. (a cura di), *Azione! Come i grandi registi dirigono gli attori*, Fondazione Cinema per Roma – minimum fax, Roma 2007, p. 15.

<sup>33</sup> Cfr. J. Nacache, *La direction d'acteurs, un roman des origines*, in «Études Théâtrales», n. 35, 2006.

<sup>34</sup> Rimando a questo proposito al mio *I non attori che sanno recitare. Pratiche di casting e di coaching nel cinema italiano contemporaneo*, in «Bianco e nero», n. 581, cit., pp. 12-18.

<sup>35</sup> O. Welles, *The New Actor*, manoscritto inedito ora tradotto parzialmente in M. Pierini, *Prima del cinema. Il teatro di Orson Welles*, Bulzoni, Roma 2005, p. 229.

<sup>36</sup> D. Mamet, *True and False. Heresy and common sense for the actor*, Vintage Books-Random House, New York 1997, pp. 6-7 [trad. mia].