

The only answer is the next question
The theatrical experience and its mystery:
conversation between Denis Diderot and Carmelo Rifici

Cecilia Uberti Foppa
ceciliauf@gmail.com

This interview with Carmelo Rifici, Drama School Director of the Piccolo Teatro di Milano and award-winning theatrical director, discusses the relationship between some thesis of theatrical aesthetics of the 18th century *philosophe* Denis Diderot, enclosed in their most complete way in the work *Paradox of the actor*, and the contemporary reflection on theatre, but also the practice of acting itself.

How much does Diderot's thought still question and stimulate the debate on the experience of theatre in its various themes? Without neglecting the contents of this thought, on which 20th century theatre has been questioned a lot and which also emerge in all their facets and possible developments in the interview, during the interesting conversation with Rifici it appears that the true modernity of diderotian reflection and its still generating force today, lies in its asystematic character, in the search for paradox, for perennial question, as a fundamental element for preserving the theatre and its "mystery". It is necessary asking others and themselves questions rather than defining solutions, to restore the theatrical experience, which is the experience of an event, in all its complexity, in diderotian theatrical theory as well as in modern acting practice.

Keywords: Denis Diderot, Carmelo Rifici, theatre, acting, aesthetics of theatre.

L'unica risposta è la prossima domanda
L'esperienza teatrale e il suo mistero:
conversazione fra Denis Diderot e Carmelo Rifici

Cecilia Uberti Foppa

ceciliauf@gmail.com

Il *philosophe* settecentesco Denis Diderot e le sue intuizioni di teoria teatrale, racchiuse nel loro modo più compiuto nello scritto del *Paradosso sull'attore*, possono risultare ancora attuali e stimolanti per la ricerca teatrale contemporanea? Quanto ancora di diderotiano si ritrova quando ci si accosta all'esperienza del teatro nelle sue svariate tematiche, quali lo stato dell'attore in scena, il rapporto con il pubblico, il ruolo prioritario del corpo come strumento comunicativo, l'esperienza sensibile della natura, della realtà, e la sua presentazione artistica?

Queste sono le domande alla base dell'intervista a Carmelo Rifici – Direttore della Scuola di Teatro del Piccolo Teatro di Milano e successore di Luca Ronconi, nonché regista teatrale pluripremiato – dalla quale è emerso sempre più chiaramente che la vera modernità della riflessione diderotiana, nonché la sua forza tutt'oggi generatrice, risiede proprio nel suo carattere asistemático, cioè nella ricerca del paradosso, della domanda perenne, come elemento strutturante di un pensiero ondivago che raggiunge il lettore in tante piccole realtà frammentarie, illuminando mondi di significato sempre nuovi. Porre domande anziché definire soluzioni quindi, domande che permettono anche, e soprattutto, al teatro d'oggi di preservare il suo “mistero” perché, secondo le parole dello stesso Rifici, «il mistero è dentro l'esperienza», e quindi diventa fondamentale non semplificare l'esperienza teatrale bensì riuscire a restituirla in tutta la sua complessità, senza banalizzarla per risolverla ma invece suggerirla attraverso domande generatrici di ulteriori domande, nella teoria così come nella pratica teatrale. Se dunque per il *philosophe* il vero, nella scrittura, deve emergere persuasivo attraverso una procedura che riprenda la modalità originaria della natura nel suo farsi, cioè il carattere asistemático dell'esperienza di un accadimento, ugualmente l'attore moderno, secondo Rifici, deve tendere non più alla rappresentazione bensì alla «ri-presentazione

dell'accadimento che possa essere viaggio conoscitivo per l'attore così come per lo spettatore»; l'attore dunque diviene un tramite, «interprete non di se stesso ma della natura, dell'esperienza esterna», facendosi cioè attraversare, con tutta la sua umanità di uomo dotato di un corpo, da domande universali senza risoluzione, «da cose che sono nella natura, che arrivano da dietro [di lui] e vanno verso il pubblico, [...] senza controllarle».

Il pensiero mai sistematico di Diderot è perciò l'elemento di maggior valore che il *philosophe* continua a donare alla ricerca teatrale contemporanea, senza poi tralasciare il contenuto delle tante domande stimulate dallo studioso, sulle quali molto si è interrogato il teatro novecentesco e che emergono in tutte le loro sfaccettature, e possibili sviluppi, nell'intervista seguente a Rifici, cui volutamente, sulla scia del modernissimo insegnamento diderotiano, non assegno una struttura sistematica, riportandola invece nella sua originaria forma di viaggio paradossale e affascinato all'interno dell'esperienza teatrale, perché, come afferma Rifici, nella teoria così come nella pratica del teatro «l'unica risposta definitiva è la prossima domanda».

A: Le propongo due estratti derivanti da due opere diverse di Diderot, il primo tratto da *I dialoghi sul Figlio naturale*, dove Diderot sembra propendere per l'attore cosiddetto caldo, quindi l'attore emotivo che si immedesima nel personaggio che porta in scena, e infatti afferma: «I poeti, gli attori, i musicisti, i pittori, i cantanti capaci, i grandi danzatori, gli amanti sensibili, i veri devoti, tutta questa folla entusiasta e appassionata sente fortemente e riflette poco. Non è la regola; è qualcosa di più immediato, più intimo, più oscuro e più certo che li guida e li illumina»¹.

Le sottopongo poi un altro estratto dal *Paradosso sull'attore*, dove pare invece che Diderot propenda per l'attore freddo, ovvero lucido e razionale verso ciò che recita:

Se l'attore fosse sensibile, gli sarebbe onestamente permesso di recitare due volte di seguito uno stesso ruolo con uguale trasporto e uguale successo? Molto appassionato alla prima rappresentazione, alla terza sarebbe esaurito e freddo. Se invece sarà un imitatore attento e un saggio discepolo della natura, copiando rigorosamente se stesso o i propri studi e osservando continuamente le nostre reazioni rafforzerà la sua recitazione, anziché indebolirla, con le nuove riflessioni che avrà raccolto. Non sarà umorale, perché è come

¹ D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, in M. Grilli (a cura di) *Teatro e scritti sul teatro*, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. 103.

uno specchio sempre pronto a mostrare gli oggetti e a mostrarli con uguale precisione, uguale forza e uguale verità. Se è se stesso quando recita, come potrà cessare di esserlo? Se vuole cessare di esserlo, come potrà cogliere il punto preciso in cui porsi e fermarsi²?

Qual è il suo punto di vista rispetto a queste due affermazioni diderotiane? Ci può essere una fusione fra questi due poli, magari non nel senso di una sensibilità dell'attore in quanto emotività ma piuttosto come un "sentire lucido"³?

Carmelo Rifici: Posso rispondere in maniera complessa, come fa Diderot, a questa domanda fondamentale; non potrei infatti darti un'unica risposta. Tutto dipende da ciò che si deve interpretare e da che attore hai a disposizione per interpretare quella cosa. Prima di tutto dobbiamo partire dal testo: di che testo si tratta. Se è di natura esplorativa, ha bisogno di un attore estremamente proteso alla conoscenza e allo slittamento dal sé e che perciò non può stare dentro a quella che viene chiamata la sua emotività, la sua capacità di generare senso attraverso se stesso, ma deve anzi lavorare attraverso altri strumenti, perché è la drammaturgia che lo pretende, non è l'attore o il regista. Ad esempio, in un testo, o in uno spettacolo – perché può essere anche uno spettacolo che non ha un testo di partenza ma ha comunque un suo obiettivo – che deve arrivare a raccontare qualcosa che ha a che fare con la conoscenza, con l'esplorazione di ciò che il mondo significa, c'è bisogno che l'attore si liberi dalle zavorre della psicologia di sé, non stia cioè dentro se stesso, possieda un occhio lucido, analitico e un corpo capace di assorbire cose fuori da lui. Però, dicendo che il corpo lo deve assorbire, in realtà sto già facendo un paradosso: se l'occhio rimanesse distaccato non ci sarebbe comunicazione con lo spettatore, il quale può fruire del percorso conoscitivo dell'attore solo se l'attore l'ha fatto proprio, ovvero se lo fa passare attraverso la fisiologia del proprio corpo, attraverso un corpo che respira, guarda e sa comunicare. Egli è quindi uno strumento comunicatore e il corpo dell'attore sarà sempre e comunque emotivo, come lo è il violino, il pianoforte, il quadro. Non è però un'emozione psicologica, non parte da un background interno all'attore, dal suo se stesso, parte invece da qualche cosa che deve scoprire spostandosi da sé.

² D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di R. Rossi, Abscondita, Milano 2002, pp. 15-16.

³ Cfr. C. Uberti Foppa, *Il teatro della realtà: l'Estetica di Diderot fra natura e arte*, tesi magistrale sostenuta il 04/07/2018, relatore M. Mazzocut-Mis.

A: E, nella sua esperienza, quale tipologia di attore predilige, quello orientato a generare senso attraverso se stesso o quello proteso alla conoscenza fuori da sé ma sempre attraverso lo strumento corpo?

Rifici: Prediligo quest'ultima tipologia di attore rispetto all'attore che riporta tutto a se stesso. Ma dipende dal testo: ce ne sono alcuni – soprattutto quelli di una drammaturgia contemporanea che sfugge all'interpretazione del personaggio ma che tende in qualche maniera ad ancorare lo sguardo dello spettatore verso la vita privata dell'attore, verso la sua capacità di essere se stesso sempre e nonostante tutto – dove il regista deve chiedere all'attore di dimenticarsi del teatro, cioè del teatro come strumento di conoscenza, e quindi andare a toccare le corde più profonde di sé. Cosa significa? Significa che rispetto ai tempi di Diderot, dove esisteva comunque e nonostante tutto un testo da interpretare, oggi noi siamo all'interno di un altro sistema teatrale, anche performativo e legato a discipline non collegate solo ed esclusivamente alla letteratura, che non ci permette più di ragionare attraverso un unico strumento, ma ci dà invece la libertà di utilizzare gli strumenti che ci servono a seconda di quello che dobbiamo interpretare; siamo quindi in un tempo in cui anche Diderot stesso avrebbe portato ancora più a fondo questo paradosso, ovvero la capacità dell'attore di essere mimetico e allo stesso tempo anche esplorativo.

A: Quindi quella fusione fra il lato caldo e quello freddo dell'attore, che già si riscontra *in nuce* nel *Paradosso* diderotiano.

Rifici: Io penso che oggi, rispetto alla tua domanda relativa alla possibilità di conciliare questi due lati dell'attore, non soltanto esista questa eventualità, ma addirittura si prospetti una strada ancora più interessante, che non è la conciliazione bensì la possibilità che l'attore si senta totalmente libero di modificarsi – divenendo mimetico o esplorativo, appunto – rispetto a quello che serve in quel momento. L'attore quindi capisce di non essere un *unicum*, un'unica struttura pensante, ragionante e che prova le emozioni che conosce. Può cioè essere anche qualcuno che sta nel presente dello spettacolo dove scopre delle cose che fanno parte di lui ma di cui fino a quel momento ignorava l'appartenenza. Egli deve però essere in grado di gestire queste scoperte conoscendo una tecnica perfetta, deve cioè essere tecnicamente ineccepibile per poi potersene dimenticare: non credo infatti nell'attore freddo e tecnico perché egli non

comunica, ma sono fermamente convinto che l'attore debba conoscere ed essere rigoroso negli strumenti di comunicazione che utilizza – conoscendo cioè come un corpo si muove in scena, cosa il proprio corpo comunica, cosa non è capace di comunicare – e avere strumenti di gestione psico-fisica del proprio corpo, della propria voce, della propria fantasia, della propria immaginazione, del proprio sguardo, del proprio respiro per poter trasmettere al meglio ciò che in quel momento si apre, si svela sul palco. Disvelamento che avviene grazie a un testo drammaturgico, coreografico o registico: lo spettacolo cioè apre all'attore delle possibilità e a quel punto egli deve possedere la capacità, e per far ciò bisogna essere degli attori capaci, di sapere che ci si può muovere fra il dentro e il fuori, fra il te e il non te, continuamente, consapevole che quella parte di se stesso che egli non conosce non è che non gli appartenga, bensì è ancora una parte di sé inesplorata.

Questo credo che oggi possa essere considerato il grande paradosso dell'attore: l'attore che non è più personaggio, ma non è neanche più se stesso, non è neanche più performativo, ma è un essere umano con tutte le proprie conoscenze e fragilità, che mette se stesso al servizio del testo, dello spettacolo, della performance, della coreografia, affinché su se stesso possa capitare qualche cosa che sia un viaggio per lo spettatore. Un viaggio non definito, dello spettatore come dell'attore, voluto dall'attore ma di cui non si conosce l'approdo. Ci sono infatti alcuni spettacoli dove si sa dove si deve arrivare, come ad esempio in quelli di Cechov, ma non si sa come ci si deve arrivare, mentre ce ne sono altri, come quello che ho realizzato sul *Macbeth* di Shakespeare, dove non si sa dove si arriverà. Allora proprio per questo gli strumenti analitici, esplorativi, psicofisici – il corpo che sa, che deve stare lì per poter scoprire – devono essere strumenti sempre più indagati, sempre più precisi. Del resto, la dimenticanza di questa precisione viene da una conoscenza: io per dimenticare che so, prima devo sapere e poi dimentico di sapere. Ma se non so niente in realtà mi muovo in un'anarchia di gestualità, pensiero e sguardo che poi non è detto che mi porti a un obiettivo; a volte sì, può portare a un obiettivo, ma spesso l'attore, così facendo, in qualche maniera non riesce a captare le cose importanti.

A: Perché non è più lucido?

Rifici: La lucidità è una parola bella, ma a volte per l'attore diventa una trappola, lo incastra. Io potrei usare la parola nitidezza: l'attore deve essere chiaro, e ciò significa

che l'attore può contenere pure tutte le sue ombre, ma la narrazione che porta deve essere nitida, deve avere una sua autenticità. Non ha a che fare con la lucidità, che può condurre a troppo razionalismo e controllo. Deve essere una giusta misura fra “so cosa sto facendo” ma “so anche dimenticarmi che cosa sto facendo per poter fare altro e scoprire altro”. È uno strano meccanismo di misure.

In Cechov, e negli attori-allievi che hanno portato in scena lo spettacolo *Tre Sorelle* a giugno 2019, questa indagine nel non conosciuto era il “come” arrivarci. Io come regista sapevo qual era l'obiettivo finale, lo conosco perché Cechov ci dà un materiale tale che noi sappiamo tutte le sue stratificazioni, possiamo poi immaginarci che uscirà ancora qualcosa di sconosciuto, ma all'interno di qualcosa di cui a grandi linee riusciamo a percepire il risultato, la direzione. A quel punto è un problema di come dirigere gli attori: gli attori troppo introversi, troppo psicologici, troppo portati a non distaccarsi dal sé, dovranno essere aiutati a distaccarsi da quella zavorra del sé per entrare in personaggi che ormai sono diventati delle metafore, delle azioni; attori invece portati fin troppo all'esplorazione esteriore, a utilizzare il personaggio per distaccarsi da sé, in Cechov hanno bisogno di essere ricondotti all'interno di se stessi perché Cechov non dimentica che tutto ciò che passa attraverso il corpo di un personaggio deve avere la sensazione di un'autenticità realistica. Questo significa che Cechov presenta il paradosso: da una parte letteratura conoscitiva e dall'altra parte è una specie di analisi della realtà. Quindi, affinché la realtà possa apparire, bisogna fare in modo che l'attore sia realmente se stesso, mentre affinché il testo possa far conoscere al pubblico qualcosa – ad esempio sull'importanza del tempo, sul paradosso temporale e sull'apertura di simbolismi che un testo come *Tre sorelle* porta – bisogna aiutare l'attore ad essere partecipe di quella conoscenza, quindi a farlo muovere verso qualcosa che non è se stesso. È quindi una continua misura, dipende dall'attore con cui, come regista, lavori, perché ci sono degli attori estremamente psicologici e degli attori estremamente performativi.

A: Ma secondo lei un attore riesce a unire questi due lati?

Rifici: No, un attore è un essere umano che mano a mano che procede nella sua vita si riempie di esperienze ma anche di frustrazioni, di dolori, di inquietudini che andranno gestite. Ed è il buon regista che aiuta a gestirle. Sicuramente, l'attore acquisisce mano a mano una maturità e se quella maturità è accostata a un'esperienza attoriale rigorosa

diviene sempre più libero, più portato ad essere il vero paradosso, cioè la vera capacità di essere da un lato uno strumento per il pubblico e per se stesso di conoscenza e dall'altro di avere in mano un'autenticità dell'accadimento. Quindi vuol dire un se stesso che si è "fatto" quella cosa lì, presentata sul palco. Questo credo sia il desiderio di ogni attore, ma il fatto che sia un desiderio, un obiettivo non significa che si realizzi, anzi potrebbe essere il vero fallimento dell'arte teatrale: noi andiamo alla ricerca di questo stato che però si compirà pochissimo nell'arco della nostra carriera.

A: A questo proposito, le propongo questa disamina di Elio Franzini, filosofo e docente di Estetica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, che tratta la posizione teorica di Diderot, perché vi ho ritrovato alcuni concetti da lei espressi. Franzini afferma: «Il grande attore quando rappresenta, non è catturato e dominato dalla scena, ma *esce da sé e la controlla*: la verità non è la presenza immediata, né la riproduzione, bensì una rappresentazione che descrive il senso molteplice delle cose, riflettendo sulla loro natura, cogliendone il principio, facendola divenire un modello formale di riferimento, che supera l'istante e afferra ciò che caratterizza il fenomeno»⁴. E in quest'ultima frase potrei ritrovare forse la direzione conoscitiva dell'attore di cui lei mi parlava. «Diderot» continua Franzini «ribadisce che non si tratta di bloccare "l'attimo fuggente della natura", ma di rappresentare "un'opera d'arte progettata coerente, con uno sviluppo e una durata". Il "modello" dell'attore non è una realtà statica e immutabile, derivando invece dalla capacità di interpretare la natura, dalla possibilità di scegliere non un solo punto di vista, bensì quell'essenza non immaginaria che li sintetizza, *dimenticando se stesso*»⁵.

Rifici: Sono d'accordo sul dimenticare se stessi. Se riesci a dimenticare te stesso in realtà riesci anche a cogliere te stesso, ovvero una parte di te che non sapevi di avere. È l'unica regola, non ce ne sono altre. Ma questo è il risultato finale di un'intera carriera, e non è detto che si raggiunga. È però questo l'obiettivo cui il grande attore deve tendere, così come il grande artista, perché anche un pittore, anche un regista deve abbandonare se stesso per qualcos'altro, o meglio deve abbandonare il se stesso rappresentativo, quel se stesso in cui si rifugia perché è un se stesso che egli pensa di sapere, di conoscere. È quel se stesso che abbandona, e non veramente se stesso.

⁴ E. Franzini, *Elogio dell'Illuminismo*, Mondadori, Milano 2009, p. 113.

⁵ *Ibidem*.

Quando però Franzini afferma «esce da sé e la controlla» mi trovo un po' più dubbioso: credo che il tempo che ci separa da Diderot ci abbia fatto comprendere che noi siamo tramite, quindi noi non controlliamo; la nostra capacità è essere bravi nel farci attraversare da cose che sono nella natura, che arrivano da dietro di noi e vanno verso il pubblico, quindi ci attraversano, senza controllarle. Ma l'essere abbastanza liberi da farsi attraversare da queste cose ha a che fare con l'inquietudine, con cose sepolte all'interno di un testo, all'interno di noi, della nostra storia dell'umanità. Ci sono infatti cose sepolte ma che rimangono nell'aria, quelle cose che nei *Vangeli* vengono descritte come «le cose nascoste fin dall'inizio del mondo»⁶. Il bravo attore va sempre alla ricerca di quelle «cose nascoste fin dall'inizio del mondo» – così come il bravo regista, il bravo pittore, il bravo scultore –, cerca di fare trapelare tutto quel passato all'interno dell'esperienza, non più della rappresentazione che controlla, ma della ri-presentazione: io non interpreto, io lascio che la cosa esca, io faccio in modo che il mio corpo presente qui in quanto Carmelo – ma quel Carmelo che io non so che Carmelo sia – sia tramite di un'esperienza. Siamo dunque a un superamento di questa regola rappresentativa, che però parte proprio dalla regola stessa; superamento grazie al fatto che qualcuno ha individuato questa possibilità dell'attore, cioè di essere un interprete non di se stesso ma della natura, dell'esperienza esterna. Dopodiché ci sono stati Stanislavskij, Brecht, Artaud, le esperienze di Pirandello e quelle di tutte le Avanguardie, che ci hanno permesso di comprendere ancora qualcosa in più.

A: Dunque un aggiornamento del concetto diderotiano di rappresentazione nel senso dell'esperienza dell'attore in scena.

Rifci: Chiaramente io credo che senza Diderot di queste cose non potremmo neanche parlarne, perché Diderot è stato un grande teorico, però credo anche che quella grande teoria possa essere innovata, resa più viva, togliendo cioè il concetto di rappresentazione: l'attore non controlla, non è dentro una rappresentazione. L'attore è dentro una ri-presentazione di un accadimento: lo sta ri-presentando, cioè significa che egli sa benissimo come è stato ieri, si immagina benissimo come sarà domani, ma non lo rappresenta, lo ri-presenta all'occhio dello spettatore, si fa più da tramite. Questa credo sia la grande conquista del teatro contemporaneo, che cerca di ritrovare all'interno

⁶ Conferenza Episcopale Italiana (a cura di), *Matt. 13, 34-35*, Libreria Editrice Vaticana, Roma 2008.

di un rituale antico questa grande sapienza dell'attore: quando ad esempio Romeo Castellucci va sul palco e dice «Io sono Romeo Castellucci» e si fa mordere dai cani è chiaramente una provocazione, non un atto diderotiano, però sicuramente apre alla possibilità che il suo corpo lì presente come se stesso possa fare un'esperienza che lo cambierà. Abbiamo perciò tutti i metodi adesso, il 2000 ci regala una grande libertà: quella di poter mescolare tutto e di poter immaginarci che tutto sia utile e tutto sia una trappola se viene presa come unica verità. Questa è la grande scoperta del nuovo millennio: che, presi a giuste dosi, tutti i metodi ci aiutano a scoprire e a liberarci da noi.

A: La sua descrizione appena esposta dell'attore come tramite di una verità più arcaica potrebbe allora ritrovarsi in queste righe tratte da *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, in cui Diderot descrive la Natura, soggetto a cui l'attore, e il poeta in questo caso, fa riferimento per creare:

È qui che si vede la natura. Eccola la dimora sacra dell'entusiasmo. Chi è che unisce la sua voce al torrente che scende dalla montagna? Chi è che sente il sublime di un luogo deserto? Chi è che si ascolta nel silenzio della solitudine? È lui. Il nostro poeta abita sulle rive d'un lago. Fa vagare lo sguardo sulle acque e il suo genio s'espande. E là viene colto da quello stato d'animo a volte tranquillo, a volte violento che lo eccita o lo placa a suo piacere...Oh, Natura, tutto ciò che è bene è racchiuso in te! Tu sei la sorgente feconda di tutte le verità! ...Non c'è al mondo che la virtù e la verità che siano degne di interessarmi...L'entusiasmo nasce da un oggetto della natura. Se lo spirito l'ha visto sotto aspetti sorprendenti e diversi, ne è preso, agitato, tormentato. L'immaginazione si scalda. La passione si eccita. Si è successivamente sbalorditi, inteneriti, indignati, adirati. Senza l'entusiasmo, o l'idea vera non si presenta affatto; o se per caso la si trova, non la si può afferrare...Il poeta sente il momento dell'entusiasmo; è dopo che ha meditato⁷.

Diderot parla quindi di «entusiasmo» e sembra propendere verso un entusiasmo che è quasi un'estasi cieca ma in realtà nelle righe finali inserisce termini come «l'idea vera» e afferma anche che «l'entusiasmo arriva (per il poeta) dopo che ha meditato», quindi questo forse potrebbe essere ciò di cui stiamo parlando, ovvero l'essere tramite dell'attore senza però farsi travolgere e ricoprire.

Rifici: Ma sì certo, sono molto d'accordo, nel senso che l'intuizione di Diderot è giusta: l'attore, o il poeta, non può non partorire l'idea da un'estasi, ovvero da un *eureka*, da una scoperta; anche l'attore attraverso il testo teatrale, attraverso il segno del regista fa

⁷ D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., pp. 98-99.

una scoperta, e questa scoperta è energetica, cioè lo distacca da sé facendolo entrare in una catarsi, in un'estasi, qualche cosa che lo libera da sé, facendolo entrare all'interno di quello che Jung chiamerebbe «inconscio collettivo»⁸; si stacca da sé ed entra dentro una collettività, entra dentro la sfera circolare dell'Universo, fondamentalmente. Se però l'attore rimanesse lì dentro non succedrebbe niente, non ci sarebbe comunicazione, quindi l'atto che Diderot definisce meditativo, mentre io potrei chiamarlo l'atto dello studio, dell'introversione – prima la parola, lo spettacolo ti entrano dentro, scatenano una serie di suggestioni che si liberano all'interno del corpo –, crea l'entusiasmo, l'estasi, la catarsi, un'energia creativa, violenta, che capta l'energia violenta dell'Universo. Poi, cosa ne fa di questa energia? Se fosse un cattivo attore la butterebbe violentemente nel mondo, sarebbe un'Erinni per intendere, mentre attraverso la trasformazione da Erinni a Eumenidi, quindi attraverso un'attività creativa benefica, l'attore la dà in pasto al mondo. C'è dunque un'azione dell'estetica, della sintesi, che secondo Diderot va controllata, mentre secondo la mia accezione va semplicemente trasmessa attraverso dei giusti strumenti, che non hanno a che fare solo con il controllo, ma con la capacità di essere liberamente tramite. Quindi il corpo non si controlla, ma è stato allenato nella maniera giusta affinché abbia la giusta misura di decontrazione e contrazione, così come il respiro, così come lo sguardo, per poter comunicare ciò che lo attraversa. E questo viene trasmesso attraverso un segno estetico, che è importante, che è il segno estetico dello spettacolo, che non può essere cambiato tutte le sere, non può essere anarchico, deve essere quel segno lì; può essere rinverdito, leggermente trasformato, ma deve essere quel segno lì, deve passare attraverso quel canale, canale che un tempo si chiamava rappresentazione e oggi si chiama il momento dell'accadimento scenico. La rappresentazione lo chiude troppo, è un fatto importante la rappresentazione ma tende oggi a chiudere la possibilità dell'attore e del regista; se questi si liberano dal concetto di rappresentazione entrano in qualche cosa di più comunicativo, oggi.

Quindi queste parole diderotiane mi risuonano molto, e mi risuona molto la parola «violenza» e la parola «placare la violenza»: l'attore che cosa sente, in fondo? Sente che l'universo è estremamente violento e attraverso il suo corpo genera quell'accezione

⁸ C.G. Jung, *Psychological Types*, tr. di H.G. Baynes, Princeton University Press, Princeton 1971, pp. 581-582.

della violenza, ma ha bisogno di fare qualcosa di estremamente morale, di estremamente politico, cioè riversarla su di sé affinché il mondo ne abbia il sentore ma non la utilizzi.

A: E quindi da questa gestione della violenza, possiamo dire, scaturisce il gesto teatrale.

Rifici: Il grande gesto teatrale; il grande gesto tragico è quello che l'eroe faccia su di sé quello che spera che il mondo non faccia. È una catarsi, sempre. Quando un pittore si mette davanti a una tela sta imprigionando in essa tutta la potenza che il mondo sprigionerebbe in maniera negativa, mentre invece dentro quella tela, dentro quel gesto si sprigiona un fatto che egli in qualche maniera placa, ma contiene. Contiene quel gesto violento ma lo placa nello sguardo di chi guarda, che ne fa un'esperienza ma rimanendo incastrato lì. Questa credo sia l'origine del teatro a cui noi oggi, soprattutto, continuiamo a tornare: il teatro nasceva per placare questi demoni che portavano verso una violenza inumana e ingestibile e che attraverso il rito teatrale veniva interiorizzata dall'attore, il quale in qualche modo la faceva propria e portava così il pubblico a calmare quella potenza, quell'impulso che, se liberato nel mondo in maniera incontrollata, non risulterebbe positivo. Credo quindi che il procedimento artistico rimanga questo: prima è un fatto introversivo, di meditazione, di riflessione, si porta cioè dentro di sé qualche cosa che si comincia a sentire esplodere fuori di noi e che poi attraverso il nostro corpo torna nel mondo.

A: Ma lei dice che quindi non ci potrebbe essere un abbattimento della distinzione fra il dentro dell'attore e il fuori? Claudio Rozzoni, ricercatore in Estetica presso la New University of Lisbon nonché mio correlatore di tesi magistrale in Storia e critica d'arte presso l'Università degli Studi di Milano, aveva appunto avanzato questa ipotesi, cioè che anche i teatranti cominciassero a eliminare questa distinzione fra una “dentro di me” e un “fuori di me” in favore di un io attore che va in scena e riversa in modo nitido le pulsioni che percepisce⁹.

Rifici: Assolutamente, però le pulsioni passano attraverso di me, attraverso la mia esperienza fisica, altrimenti sarebbe soltanto un'intellettualità astratta. È giusto, siamo sempre dentro la questione che l'io attore è in qualche maniera tramite, però se non passasse attraverso il suo corpo e quindi la sua esperienza anche interiore saremmo nel

⁹ Cfr. C. Rozzoni, *Photographic agents. Jorge Molder: detective, magician, actor*, in “Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico”, 11/2 (2018), pp. 87-99.

campo della speculazione intellettuale, mancherebbe cioè l'esperienza reale del corpo, che è sangue, carne, respiro, sguardo sul palcoscenico, e quindi l'attore non può eliminarla, la può dimenticare ma ne è sempre comunque attraversato. Quindi devo dire che l'esperienza introversiva è sempre un'esperienza molto importante, deve sempre esserci questo momento in cui noi respiriamo la cosa, la portiamo dentro e lì la teniamo per quell'attimo giusto per poi risputarla fuori. Io credo che se questa esperienza non ci fosse sarebbe un atto quasi magico, quasi mistico, l'attore in qualche maniera permeato di tutto quello che succede e che si fa carico di quello che succede senza che questa cosa lo sfiori all'interno o lo debba in qualche modo portare all'interno. Possiamo teorizzare sicuramente una sorta di "corpo universale" dell'attore, ma rimane un termine utilizzato nel campo della speculazione intellettuale di chi non fa il mestiere dell'attore. Invece l'attore sa di essere fatto di un Io, che sarà sempre una trappola ma anche sempre un rifugio, sarà sempre la sua fragilità da cui però deve passare: è la bellezza del corpo, la bellezza dell'espressione delicata, introversa, fragile, vanitosa e narcisistica dell'attore, non si può eliminare, sarebbe come dire che non serve più l'attore. E invece quella cosa c'è e ci ancora all'umanità, quindi al corpo reale in scena, che nel momento in cui riesce a scorporarsi da sé, a uscire fuori, diventa un fatto universale. Oggi però quello che sta cercando di fare il teatro per riagganciare un pubblico che non è più in grado di cogliere le chiavi simboliche, quindi l'universale, è quello di riportare tutto a un'attività privata dell'attore. Basti pensare alle esperienze di Rimini Protokoll, di Milo Rau, ai miei lavori realizzati ultimamente, come quelli di altri registi, che utilizzano l'attore con il suo nome e il suo cognome, lo riportano cioè a un Io per poi toglierlo da quell'Io, cercando però di riagganciare l'autenticità del fatto teatrale a quell'Io, affinché il pubblico in qualche maniera senta che di ciò che sta succedendo sul palco ci si può fidare; e questo può avvenire se l'attore si responsabilizza non attraverso un personaggio ma attraverso se stesso. Se guardiamo gli ultimi spettacoli di Milo Rau addirittura l'equivoco fra verità e finzione, fra ciò che è me stesso e ciò che non è me stesso, è diventato quasi una chiave di accesso al teatro contemporaneo, dove l'Io è molto importante; certo bisogna capire di che Io si tratta, bisogna capire come utilizzarlo, bisogna stare molto attenti ed essere molto sensibili, bisogna ancora di più avere una grande accortezza nel come dirigere l'attore, ma si può fare. Una volta era quasi un peccato affermare una cosa del genere, perché il grande attore era una figura quasi sacerdotale, in qualche maniera non

aveva neanche un Io ma aveva semmai un Sé, mentre oggi ci serve quell'Io, perché pieno di fragilità, paure, fallimenti, incrostazioni, debolezze e incapacità di gestirsi, che fanno risultare ciò che sta succedendo sul palcoscenico più autentico, se l'attore è capace di mostrarlo.

A: Le propongo ora un approfondimento sul tema del corpo dell'attore, dato che mi ricordo che anche durante le prove per il suo spettacolo *Tre sorelle* di Cechov, a cui ho avuto il piacere di assistere, aveva molto insistito su questa questione. Lo stesso Diderot, ne *I dialoghi sul Figlio naturale*, presenta una focalizzazione sul corpo, affermando:

Cos'è che colpisce nello spettacolo dell'uomo animato da una grande passione? Le parole? Talvolta. Ma ciò che commuove sempre sono le grida, le sillabe inarticolate, la voce rotta, qualche monosillabo che sfugge ogni tanto, un certo mormorio in gola, tra i denti. La violenza del sentimento tronca il respiro e turba l'anima, perciò le sillabe delle parole si separano, l'uomo passa da un'idea all'altra. Comincia mille discorsi. Non ne finisce nessuno: e tranne qualche sentimento che esprime nel primo impeto, e a cui torna continuamente, il resto non è che un susseguirsi di rumori deboli e confusi, di suoni tronchi, d'accenti soffocati che l'attore conosce meglio dello scrittore. La voce, il tono, il gesto, l'azione, questo è di pertinenza dell'attore; ed è questo che ci tocca, soprattutto nello spettacolo delle grandi passioni. È l'attore che dà al discorso tutta l'energia. È lui che porta alle orecchie la forza e la verità dell'accento¹⁰.

A questo proposito le cito anche un piccolo approfondimento di Rozzoni, che parla di questa verità e non detto che è sotteso al corpo dell'attore, quindi ciò che l'attore porta in scena, pur senza parlare, già soltanto per l'atto di essere lì, con un corpo:

L'attore sembra quasi "scegliere" di "lasciarsi scegliere" da un'"essenza" brulicante di possibilità, possibilità non certo preformanti – in quanto non predeterminano le forme assunte dall'attore –, ma che appaiono come l'invisibile sorgente – e prodotto – del suo gesto teatrale. Se non ci fosse questo "lucido brulicare" che il genio attoriale sa farci sentire, "non avremmo nulla di meglio da fare che rappresentare gli esseri così come sono", e i loro gesti ci apparirebbero come inutili e sterili copie, incapaci di apportarci la benché minima conoscenza¹¹.

Che cosa ne pensa?

¹⁰ D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., p. 101.

¹¹ C. Rozzoni, *Realtà e irrealtà del gesto teatrale*, in M. Bellini (a cura di), *La muta eloquenza. Il gesto come valore espressivo*, Unicopli, Milano 2011, p. 132.

Rifici: Mi trovo assolutamente d'accordo, anche perché poi nel mio caso, non amando un teatro mimetico ed estremamente realistico perché credo sia un teatro borghese e anche un po' sterile, questa affermazione diderotiana coincide con ciò che penso che sia l'attore. Mi piace molto questa affermazione diderotiana, che non ricordavo, del sentimento che tronca il respiro e tronca l'anima: è molto vero, quello che ci commuove non è la capacità dell'attore di parlare bene, di esprimere concetti lucidi e sentimenti coerenti, ma quello che ci tocca dell'attore è esattamente il contrario, ovvero l'essere incoerente, fragile e turbato, pur basandosi su un testo che sembrava invece esprimere una grande coerenza e lucidità – sembrava, perché poi la legge del '900 ha scoperto che non è così. L'attore poi in qualche maniera contraddice questa esperienza del poeta o dello scrittore portando su di sé, attraverso questa incapacità del corpo di gestire tutto con estrema lucidità, una verità, che è ciò che porta il pubblico ad ancorarsi all'attività teatrale. Anzi, a dire la verità, quello che ha distrutto il rapporto autentico fra spettatore e attore è invece stato un teatro del ben fatto – della bella scenografia, del bel costume, dell'attore che ben dice – che ha coinvolto un folto numero di pubblico che finalmente andava a teatro non più a porsi delle domande ma a pensare che quella cosa bella rappresentasse la bellezza di noi stessi. Questo ha rovinato il teatro, che è un teatro di stampo realistico, mimetico, perché dove si va nel realismo e nella mimesi, quindi nell'immedesimazione, si cerca di dare di sé la versione migliore. Per questo io non amo quel tipo di teatro dallo stampo realistico – e ne rimane ancora molto oggi – anche quando se ne fa una versione più di borgata, che però in realtà propone sempre una pacificazione dei sensi: l'attore si pacifica perché riconosce che quella cosa c'è nella vita e pensa di essere anche in grado di rappresentarla bene; lo spettatore è pacificato perché la riconosce, ma non dentro se stesso bensì nel vicino, nel cognato, nella zia, nel nonno, insomma da qualche parte, e se ne sente liberato, non incastrato dentro la vicenda e quindi portato a farsi domande tremende su se stesso.

A: Quindi è in quel tipo di teatro che si può parlare di rappresentazione?

Rifici: Allora, la rappresentazione in realtà è un concetto importantissimo e bisognerebbe fare una tesi solo sul termine, perciò non riesco a contingentarlo a questo discorso. Diciamo che qui si parla più di convenzione anziché di rappresentazione: nel teatro di stampo realistico, convenzionalmente si dice che ciò che sta succedendo sul palcoscenico ha a che fare con la realtà, e quindi mi libera dal problema di me stesso;

tutto è reale, tutto c'è, tutto esiste, e quindi vuol dire che non c'è niente che non esista. Questa è una grande bugia e ha creato un cattivo teatro. Non faccio riferimenti ma ce ne sarebbero tanti e non hanno niente a che fare con il teatro, quello per cui è nato, ovvero da una parte essere un rito catartico, quindi capace di portare su di sé tutto il violento del mondo e di renderlo azione creativa. È dunque un teatro che ha a che fare con la gestione della violenza: è qualcosa di tremendo, addirittura in origine c'erano attività sacrificali in cui si mangiavano persone; non c'è perciò niente di bello, niente di edificante, è un atto tremendo che serviva alla società per regolarsi, come ad esempio i riti dionisiaci, i miti orfici, i miti eleusini. Dall'altra parte la parola, quando cioè i tragici greci hanno cominciato a utilizzare la parola come *logos*, come libertà, per liberarci cioè dal rito dionisiaco, perché esso in qualche maniera ci incastra nel nostro essere solo animali, e liberarlo attraverso uno spirito emancipatorio che la parola porta. La parola è violenta in questo senso, cerca di liberarci dalla nostra parte animale, ci fa viaggiare verso l'alto. Ecco, queste due grandi esperienze – quella del *mythos* e del *logos* – dell'uomo che tenta in qualche maniera di comprendersi non hanno niente a che fare con un teatro realistico, bensì con un grande teatro di linguaggio – che sia mitico o che sia *logos*, o oggi che possiamo mettere mito e *logos* insieme se ne siamo capaci –: sono due esperienze che hanno sempre a che fare con il linguaggio, con la capacità cioè dell'uomo di scoprire attraverso l'atto teatrale la sua natura e immaginare di poterla superare, pur poi non riuscendoci. Questo non ha niente a che fare con un teatro di tipo mimetico, borghese, di rappresentazione dei personaggi, quel teatro è un teatro povero. Sicuramente il teatro simbolico gli si avvicina di più, ma oggi è molto difficile affermare che esista un teatro simbolico. Il teatro di cui parlo si attua all'interno di un teatro che è ancora esperienza per l'attore e per il pubblico.

A: Esperienza corporea per l'attore, immagino. Quindi secondo lei, alla luce di queste considerazioni, che cosa può essere il «lucido brulicare» di cui parla Rozzoni?

Rifici: Tutto quello che arriva dallo scoprire. Brulica la scoperta, brulica l'intuizione, brulica quello che stai sentendo, che c'è qualcosa di più forte di te che va oltre te, che però – se dovessimo usare la psicanalisi come strumento che possiamo usare oggi, soprattutto quella junghiana – non si direbbe che non è te, è un te più bambino, più nascosto, più arcaico, che si ripresenta, ti fa immaginare delle cose e poi attraverso la gestione del corpo, dello sguardo, del respiro, tu sei in grado di fartene tramite e di

passarlo, ed è qui che entra la lucidità o, come preferisco chiamarla io, la nitidezza del corpo. Perché nitore non significa pulizia, chiarezza, bensì significa essere consapevoli di sé, di cosa si sta facendo, perché poi appunto mi piace molto, come scrive Diderot, che la cosa esca tronca, non ben sillabata, non precisa nel suo farsi, perché altrimenti quello toglierebbe verità, mentre il fatto deve essere autentico e perciò deve essere come noi, esseri imprecisi, persone che falliscono, pieni di trappole e dubbi, e quindi perché togliere tutto ciò? Sarebbe assurdo.

A: Le sottopongo ora il testo diderotiano *Il Nipote di Rameau*, dove invece sembra che il Nipote adotti una strategia attorale che si può definire fredda e infatti afferma:

Tieni i vizi che ti sono utili, ma non averne né il tono né l'apparenza, che ti renderebbero ridicolo. Per essere certi di non averne né tono né apparenza, bisogna conoscerli. [...] Io sono io, e resto quel che sono, ma parlo e agisco come conviene. [...] Il vizio colpisce gli uomini solo di tanto in tanto. Le manifestazioni esteriori del vizio li feriscono sempre. Forse sarebbe meglio essere un insolente, che averne la fisionomia. Il mio unico merito a questo proposito è di aver fatto sistematicamente, per una giusta mentalità, per ragionevolezza e colpo d'occhio, ciò che la maggior parte degli altri fa per istinto. Dove viene che io sono ridicolo solo quando voglio, e in quel caso li lascio indietro di gran lunga; la stessa arte che mi insegna a salvarmi dal ridicolo in certe occasioni, mi insegna anche, in altre, a coglierlo in modo superiore. Allora mi ricordo tutto quello che gli altri hanno detto, tutto quello che ho letto, e vi aggiungo tutto quello che esce dal più profondo di me, che si rivela qui sorprendentemente fecondo¹².

Possiamo secondo lei associare questo «ridicolo» diderotiano a ciò di cui lei parlava, ovvero la trasmissione di un qualcosa di arcaico che avviene attraverso l'attore?

Rifci: Il ridicolo va un po' al di là, ovvero nella libertà dell'attore di poter mostrare la parte più terribile di sé, quella che nasconderebbe dappertutto perché è ridicola e lo metterebbe al giogo, di fronte al vituperio. Potrebbe anche essere quella parte di sé che conosce e che decide di utilizzare, cosa saggia poterla utilizzare al momento giusto. L'attore però deve essere capace di smascherarsi e quindi di utilizzare anche quella parte che cercherebbe di mettere al sicuro, di mettere in una cassaforte perché non vuole che il pubblico la veda. Di questo tema torno a dire però che l'attore ha un compito più difficile dello speculatore intellettuale che vede ciò, perché la gestione di questa cosa

¹² D. Diderot, *Il Nipote di Rameau*, a cura di M. Brini Savorelli, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2002, p. 49.

non è semplice: se l'attore la gestisce vuol dire che la conosce talmente bene che la rende non tanto fredda quanto compiaciuta; quindi in realtà è bene non conoscerla mai fino in fondo. È bene che esca perché io sono libero di farla uscire più che di conoscerla, perché se la conosco la so anche utilizzare, e saperla utilizzare ha a che fare secondo me con dei compiacimenti e delle comodità, che hanno anche dei risvolti strani, perché in qualche modo l'attore manipola il pubblico, e lo sa fare perché egli stesso sa come manipolarsi; ci sono attori, soprattutto comici, che lo sanno fare benissimo. È però una modalità pericolosa perché toglie quella parte che mette l'attore veramente in condizioni di vituperio davanti al pubblico. Pensiamo all'arte del clown, che vorrebbe mettersi talmente in difficoltà perché il pubblico desidera vederlo lì, nel suo luogo ideale. Poi però succede che il clown comincia a capire come gestire questa difficoltà e allora fa meno ridere, o meglio, non è vero che fa meno ridere quanto piuttosto egli fa ridere lo spettatore come vuole lui, oggi si chiamerebbe il tormentone, perché sa come utilizzare quella cosa che prima era autentica ma che poi è diventata da lui troppo conosciuta. Paolo Rossi, per esempio, sa fare molto bene questa cosa qui, e infatti deve sempre in qualche maniera ricordarsi di un'autenticità per evitare di entrare dentro questo compiacimento. La trappola è il compiacimento, sapere cioè talmente qual è la mia parte tremenda da saperla utilizzare troppo bene. E quel troppo bene che sembrava una virtù fino a qualche tempo fa, oggi abbiamo scoperto che ha reso gli attori spesso troppo compiaciuti, troppo amanti di essere amati. A volte invece lasciare nell'inconsapevolezza certe cose, sapere che ci sono ma lasciarle come indefinite, però al contempo essere liberi di farsene attraversare, è decisamente più interessante. È difficile però, ha a che fare con la conoscenza di sé, dal punto di vista anche del saper gestire la propria fragilità e la propria debolezza; l'attore, anzi, poi se ne difenderà, perché, capisci, poi come riesce a vivere una vita? Però quelli bravi...

A: E tutto ciò si riesce poi a esperire ad ogni replica?

Rifci: Si dovrebbe, l'obiettivo dell'attore è ri-presentarla ad ogni replica. Poi a volte non si riesce e ci sono delle repliche brutte. Magari il pubblico non se ne accorge ma noi ce ne accorgiamo, perché sono finte, di rappresentazione e non di ri-presentazione di quella cosa, rendendola così facile, accessibile, e questo è sempre una trappola molto pericolosa.

A: Quindi la chiave è riuscire a comunicare la propria fragilità?

Rifici: La chiave è sapere che noi siamo degli esseri pieni di trappole, che tendono in qualche maniera a proteggerci dalla parte oscura di noi. Liberarsene significa però anche mettere in campo questa parte oscura, non nasconderla più, e questo mettere in campo la propria debolezza e permettersi di attraversarla in realtà è un fatto più autentico che nasconderla attraverso la buona riuscita del personaggio. Certo, il punto più alto di questo difficile processo, è quando l'attore è talmente libero che non c'è più niente. A me personalmente è capitato una volta sola e credo che a ogni attore capiti una o due volte nella vita e poi non succeda più, un momento proprio estatico, dove tu sei totalmente nel presente, talmente nel presente che anche il presente si assenta. Ma capita pochissime volte, con i personaggi giusti, nello spettacolo giusto, nella condizione giusta. È un'esperienza, non posso spiegarla, uno strano click, fai click ed improvvisamente capisci le cose perfettamente, non sei tu, non ci siamo, siamo una parvenza di qualcosa, però tutto ciò è molto emotivo perché le parole cominciano a fluire. Per me è stato illuminante perché capisci proprio...che non capiremo mai tutto questo, forse quando entreremo in un buco nero capiremo qualche cosa in più, ma per adesso è molto difficile, ne sentiamo solo la presenza. Mi è capitato di leggere una cosa molto interessante nella notte di San Lorenzo, che diceva che nel *mythos* il Sagittario si è posto a protezione del buco nero, perché il Sagittario ha una parte animale e una parte umana, quindi la parte umana è quella che entrerebbe nel buco nero per comprendere e per conoscere, la parte che vuole superare l'Universo, mentre l'animale gli ricorda che deve stare lì, perché senza quel "lì" nessuna esperienza è importante. Questa duplice tensione è molto bella, è molto tragica, e non si scioglierà mai. È però una frustrazione sublime, quando l'accetti diventa sublime, fonda tutta la nostra conoscenza, che è limitata nel tempo e nello spazio, ma è una forma di conoscenza, interessante, ci ancora a tutto, ci fa sentire la presenza del tutto. Ci sono grandi autori che ci hanno ben permesso, a noi che facciamo teatro, di coglierla: Dostoevskij, i greci, Shakespeare, anche Cechov, ci hanno permesso di sentirla, odorarla, questa cosa, di sentire questa esperienza. Ma anche testi religiosi che molto ci hanno aiutato a entrare dentro questa capacità di perlustrare. Poi, è tutto in base all'attore, dipende se l'attore ha voglia, si sente disponibile, perché poi il regista può fare di tutto ma la vera chiave d'accesso a tutto questo è l'attore, che deve essere libero, e coraggioso.

A: Concludo l'intervista proponendole queste parole di Franzini, su cui poi le chiederei un suo punto di vista:

In una società e in una cultura dove sembra di vivere solo tra situazioni perturbanti, [...] in cui l'altro appare come uno strumento, in cui la vita si immobilizza in un'inquietante ambiguità, si pone un orizzonte in cui la vita può trionfare, in cui la società, e i soggetti in essa vadano in una direzione "vitale", in cui la percezione sia viaggio e cambiamento. [...] In questo lavoro l'artista, il filosofo, l'attore di cui parla Diderot [...] è il "mediatore", nella consapevolezza che la perfetta chiarezza di una conoscenza intuitiva non può darsi nella contingenza [...]: ironia, rappresentazione, arte, immaginazione, teatro sono simboli per condurre verso una verità che deriva da uno scavo nell'oscuro, da un disvelamento delle stratificazioni di senso che si pongono in noi, nella società e nella natura. Il filosofo, l'artista, l'attore o chiunque sia in grado di "vedere", [...] è il miglior esempio di colui che, "distaccato" dal mondo, ma paradossalmente in esso più inserito in virtù della profondità del suo sguardo e della complessità della sua intelligenza comunicativa, cerca delle cose il significato segreto, velato dall'oscuro e dal pregiudizio, per sottolinearne elementi che non colpirebbero abitualmente i nostri sensi e che si tratta dunque di esibire e comunicare. Lavoro che si compie attraverso una forza "ingegnosa" che, perché ironia, e teatro, sa "porre a distanza", consapevole della necessità che le forme, e la loro vita, cerchino al tempo stesso la stabilità del senso e la mobilità della contingenza¹³.

Questa analisi riguardante l'importante ruolo dell'artista nella società può forse racchiudere ciò di cui lei mi ha parlato?

Rifci: Assolutamente, mi sembra molto chiara. Aderisco molto a questo scritto, ci parla molto, risuona in noi in maniera molto forte. L'unica cosa che potrei aggiungere è che quando si dice che noi andiamo in una direzione vitale non dobbiamo dimenticare però il nostro contrario, ovvero che andiamo verso una direzione molto mortale. È una cosa molto forte. Quando si parla di «direzione vitale» purtroppo mi vengono sempre in mente dei termini progressisti, non riusciamo a dimenticarci il nostro piccolo passato dall'800 in poi che ci vuole in qualche modo sempre in uno sviluppo verso il futuro. Io credo che questa attività vitale dell'attore, quindi questa direzione in cui si va verso un viaggio, verso un cambiamento, in realtà sia circolare, quindi il viaggio, il cambiamento in realtà va verso il passato, non verso il futuro. Questo è ciò che penso, che sia cioè un anello. Quindi mentre si cambia in realtà si torna indietro, non si sta andando avanti. E questo ha a che fare con la morte, non con la vita. Che poi magari sono la stessa cosa?

¹³ E. Franzini, *Elogio dell'Illuminismo*, cit., pp. 137-138.

Non lo saprei dire, io poi non sono un credente, ma credo che se il viaggio lo si vede così, verso il futuro, mi sembra presenti qualcosa di un po' costruito, mentre se il cambiamento, il viaggio è un tornare indietro, sempre al punto di partenza, allora ecco che possiede qualche cosa di arcaico, è un viaggio reale. Quando Carmelo Bene legge Giorgio Colli – e questo l'ho utilizzato anche nel mio *Macbeth* – e dice che lo sviluppo altro non può essere che quello nel passato, questo è molto interessante e ha a che fare con la morte, non con la vita. Quindi, non significa che l'affermazione di Franzini sia sbagliata per me, anzi ha valore, ma semplicemente utilizziamo termini diversi. Io parlerei di direzione mortale e non vitale ma è la stessa cosa, è sempre un'energia, il viaggio e il cambiamento non fanno altro che ritornare indietro. Il problema è: quando torniamo indietro che cosa scopriamo? È quella la cosa interessante. Questo commento, comunque, mi sembra assolutamente pertinente e anche chiarificatore di quello che è l'arte dell'attore. Che poi, in realtà, l'attore non lo sa. Egli non sa che cosa sta facendo, è più intuitivo che consapevole. È lo scrittore, il regista, che sono più consapevoli che intuitivi e infatti utilizzano l'arte dell'attore perché questa ha un'intuizione che loro hanno a livello intellettuale, mentre l'attore la possiede vera. Essi allora mettono quell'intuizione al servizio di quella consapevolezza che li contraddistingue.

A: Quindi, in base a quello che lei mi dice, la parte apollinea e quella dionisiaca non possono convivere nella stessa persona? Sembra quasi che lei mi stia dicendo che il regista possiede quella parte più consapevole, apollinea, e l'attore quella più istintuale, dionisiaca appunto.

Rifici: Sì, confermo, se però ci fosse una differenza, se cioè l'attore e il regista non vivessero in simbiosi. Ma poiché in un buon spettacolo vivono in simbiosi, il regista è Apollo all'interno di Dioniso. E non possiamo dimenticarci che ci sono delle teorie antropologiche fondate che ci dicono che Apollo è una parte che Dioniso lascia al mondo affinché l'uomo possa avere un po' più di chiarezza. Quindi Apollo è dentro Dioniso. È Dioniso all'origine del tutto, è Dioniso che guarda se stesso allo specchio e vede il mondo, e lo vede immobile in quanto è lui che è la mobilità. Quindi in realtà è Dioniso che attraverso Apollo, cioè attraverso quel se stesso enigmatico e di parola, lascia nel mondo la possibilità che l'uomo abbia tre o quattro parole per poter comprendere. È quello il bel rapporto fra regista e attore, è un rapporto simbiotico, non c'è differenza fra loro due, entrano uno dentro l'altro, sono l'uno carne dell'altro.

Questo intendevo quando chiedevo «noi cosa siamo realmente?», perché quando un attore, e io lavoro molto su queste cose, quando gli attori – magari non dei giovani che stanno ancora facendo esperienza – più maturi mi vengono a dire: «tu mi conosci meglio di me stesso» io ribatto: «no, sei tu che mi permetti di essere te». È diverso, sei tu attore che mi hai permesso di entrare, sei tu che attraverso me ti conosci. Quindi quell'Apollo che sono io in realtà è una parte di Dioniso. È molto difficile, molto complessa, non dovrebbe mai essere banalizzata questa esperienza, quindi mi piace moltissimo lo studio che stai conducendo, ma è molto importante che non si diano delle risoluzioni. È infatti molto difficile dare delle soluzioni, mentre è molto più importante porre questa domanda forte: che cosa succede in quel rito? Perché io credo che ancora oggi il regista non possa sparire dall'esperienza. Se sparisce l'attore, certo, è finito il teatro, ma c'è sempre stato qualcuno che, insieme all'attore, se ne è fatto in qualche modo carico. È sempre un due, quello che si presenta nel rito, non c'è mai lo sciamano da solo, c'è sempre qualcuno, una collettività. Questo dualismo è un fatto molto complesso e un attore, man mano che avanza nella vita, arriverà a comprenderlo sempre di più, senza mai arrivare a comprenderlo fino in fondo.

A: Quindi la tensione che caratterizza per tutta la vita l'attore è quella di riuscire a comprendere solo un po' di più il mistero teatrale, senza mai giungere a una risposta definitiva?

Rifci: L'unica risposta definitiva è la prossima domanda. Ci sarà sempre una domanda. Quando pensi di aver capito qualcosa, ti si presenta il nuovo enigma, la nuova domanda, che ti fa mettere a repentaglio e in discussione tutto quello che fino a quel momento avevi capito. È questa la cosa tremenda da accettare, che porta alcuni attori a vivere la propria esistenza in maniera molto depressa, molto drammatica, non essendo mai pacificati. Un regista invece, magari, riesce a comprendere un po' di più la bellezza di questa situazione e quindi a essere inquieto ma anche un po' più calmo. Tu che, attraverso questo lavoro, stai facendo una mediazione tra l'esperienza teatrale e la possibilità dello spettatore di avere una consapevolezza e quindi un'esperienza sicuramente maggiorata a teatro, non porterai così lo spettatore a colmare il problema del mistero, che rimarrà comunque, perché il mistero è dentro l'esperienza, quindi una volta la sperimenterò e la volta dopo no. È evidente che il mistero non è altro che l'esperienza che ci capita quotidianamente quando siamo di fronte a un rito, dal mistero

della fede al mistero del perché la domenica ci vogliamo riunire intorno a un pollo. Siamo fatti di rituali che arrivano chissà da dove e che continuiamo a perpetrare perché sono l'unico modo per conoscere e per comprendere. Quindi l'importante secondo me è che un intellettuale, piuttosto che uno scrittore, piuttosto che qualcuno che si occupa di "rendere parola" come stai facendo tu, sappia che non tutto è colmabile, che lui è un ponte, e più è chiaro e più utilizza parole giuste meglio è. L'opera di semplificazione infatti non fa bene a nessuno, perché a teatro è immediato ciò che vedi, mentre ciò che succede prima è estremamente complesso: è un lavoro duro, di stratificazione, che ha bisogno di tanti mediatori, che sono gli insegnanti, i registi, i coreografi, gli scrittori. Dopo, l'attore sul palco cerca con la sua arte di rendere questo lavoro in qualche modo fruibile, senza però farlo diventare semplicistico. Proprio per questo bisogna stare attenti agli intellettuali che fanno delle speculazioni, perché non è che siano sbagliate ma magari non avendo fatto delle esperienze non sanno riportare la realtà di quello che succede. Mentre chi ha fatto l'esperienza o chi l'esperienza la sa cogliere e sa che ha a che fare con la verità del corpo, con l'accadimento nel corpo della cosa, allora secondo me poi riesce a trasmettere con le parole più adeguate quel tipo di esperienza, che però poi va fatta in teatro, tra lo spettatore e lo spettacolo.

A: Infatti un elemento che molto mi aveva colpito in Diderot è proprio la sua asistematicità di pensiero, il suo non è un pensiero chiaro ma è un continuo paradosso voluto, una continua domanda dopo domanda per comprenderlo.

Rifici: Ma meno male! Bisogna diffidare dei pensieri coerenti, perché vuol dire che non fanno pratica, perché la pratica è incoerente.