



Affrontare il vuoto. Intervista a Andrea Cosentino

Per il terzo anno consecutivo il Teatro Argot Studio di Roma ospita “Argotmentando - Nuovi Linguaggi di Scena”, progetto ideato da Tiziano Panici e Simone Nebbia, che offre a giovani attori e performer la possibilità di riunirsi in un gruppo di lavoro guidato da un artista-tutor. Abbiamo fatto una chiacchierata con Andrea Cosentino, che affianca per questa edizione il percorso dei partecipanti, accompagnando il lavoro personale di ognuno dentro e oltre quello spazio vertiginoso che l’artista deve attraversare ogni volta che affronta una nuova creazione.

In base al tuo percorso formativo, a quello che hai attraversato prima di cominciare a lavorare autonomamente come autore dei tuoi spettacoli, qual è il tuo pensiero sul mestiere dell’attore e sulla trasmissione dell’arte?

La mia esperienza di formatore è piuttosto recente. Posso far riferimento al mio percorso di “formato”, che è necessariamente legato al fatto che appartengo a una generazione di attori che non hanno seguito una strada segnata, non appartengono a una scuola intesa come centro di trasmissione delle regole e del senso di un mestiere. La mia formazione è il frutto di un insieme di esperienze che forse dialogano poco tra loro. Ho cominciato con i laboratori universitari, poi ho fatto seminari con il Living Theatre, con Dario Fo, con Danio Manfredini. Ho frequentato la Scuola Jacques Lecoq a Parigi, ma di fatto mi sono nutrito di moltissime cose molto diverse fra loro. Questo modo di procedere ha i suoi vantaggi e i suoi svantaggi. Può essere dispersivo, disorientante, ma vale a esplorare un territorio con tante possibilità, restando liberi di inventare poi un linguaggio proprio.

Il teatro ha una lunga tradizione, ma il contemporaneo non ha un modo specifico di esprimersi: da questo deriva la grande apertura del concetto di spettacolo. Se si tenta di osservare l’oggetto teatro con occhio “avanguardista”, parlare di formazione diventa un discorso impraticabile. Presumere un linguaggio codificato è una finzione necessaria all’esistenza delle accademie o delle scuole tradizionali, luoghi in cui l’apice dell’apertura non va oltre l’inserimento nei piani di studio di attività di vario genere che affiancano le discipline teatrali, dalla scherma ai seminari con artisti di ricerca. L’incontro con la scena contemporanea avviene in questi ambienti come fosse una digressione dentro un romanzo ottocentesco.

Il dovere del teatro oggi è quello di reinventare continuamente il senso dello stare in scena e dello stare in platea. È passato quel tempo in cui il ritorno all’essenza, allo “spazio vuoto”, sembrava la vera rivoluzione. In questo momento è necessario mettere in relazione il teatro con il mondo della comunicazione, in cui occupa un ruolo estremamente marginale. Occorre capire cosa possiamo farcene di questa marginalità. Non ha senso per me pensare alla recitazione come un mestiere, non ha neanche molto senso distinguere tra bravi attori e attori “cani”. Questo modo di pensare, che appartiene all’ambito imperante della rappresentazione e che provoca dibattiti su un presunto modo corretto di



recitare, non mi pare interessante per il teatro. Così come non ha senso operare rigide distinzioni tra attori, registi e drammaturghi. Il teatro ha bisogno di attori-artisti, teatranti-artisti capaci di costruire il proprio linguaggio al di là di qualsiasi modello, o per meglio dire rimodellando continuamente l'esistente. "Argotmentando" è infatti un progetto rivolto a giovani attori e autori che vengono affidati a un tutor che non è un formatore di professione e non ha esperienza specifica in questo campo. Si vuole creare un contesto in cui chi partecipa non è considerato un allievo da istruire. Il mio scopo è far sì che i partecipanti prendano confidenza con la condizione abituale dell'artista, che si allenino ad affrontare il vuoto, l'abisso che ognuno deve attraversare per ridefinire ogni volta cos'è il teatro.

Cosa diventa allora la formazione fuori dalle scuole e oltre la pretesa di poter insegnare le regole di un mestiere?

Sembra che esistano oggi due teatri. Quello che crede di essere ancora il luogo d'elezione della rappresentazione del contemporaneo - seppure ancora maggioritario da un punto di vista numerico - è ormai fuori gioco e sta diventando, come l'opera lirica, un prodotto per cultori. Poi c'è il teatro che si deve reinventare a ogni passo, con tutti i rischi e le cadute che questo comporta. È un'arte marginale che ha il compito di dialogare con gli altri linguaggi, facendosi forza del suo essere l'unico luogo dove ancora esiste la compresenza di artista e fruitore.

La formazione può diventare per questo teatro la trasmissione di un'esperienza. Quello che tento di fare è comunicare quello che mi accade quando elaboro un nuovo spettacolo. L'intento della master-class del Teatro Argot è di dare vita a una sorta di factory creativa, motivo per cui sono stati selezionati attori con un progetto artistico autonomo. È un laboratorio, ma nel senso artigianale del termine, dove il mio ruolo è simile a quello di un fratello maggiore che affianca il lavoro dei singoli e del gruppo. I laboratori sono di solito scatole piene di giochi ed esercizi che attirano e divertono i giovani che si avvicinano al teatro, dando loro l'impressione che a teatro ci sia sempre qualcosa da fare, qualcosa da cui imparare. Il passaggio dalla fase in cui si è chiamati a rispondere agli stimoli esterni, che siano testi o esercizi, al momento in cui si diventa autori del *proprio* teatro è un baratro, un vuoto che va affrontato. È lì che si cade di solito. La mia ambizione non è quella di dare garanzie di successo o di intrattenere i partecipanti, ma di far loro prendere confidenza con questo vuoto, che non va affrontato una sola volta, ma si ripresenta a ogni nuovo progetto che si intraprende. La mia unica autentica esperienza è una certa dimestichezza con questo spazio di attesa e di domanda, che può essere molto frustrante. Non è tanto né solo un problema di tecnica, perché il teatro ricrea continuamente il suo modo di esprimersi, ma soprattutto di senso. Il punto su cui mi concentro quando lavoro a un nuovo spettacolo non è il come, ma il perché. La forza devi trovarla dentro questa domanda: perché e per chi mi metto a lavorare? È lì che si nasconde qualcosa di prezioso.



Come può il teatro avvicinare e avvicinarsi alle giovani generazioni?

L'immaginario contemporaneo meglio vendibile, quindi quello che si rivolge ai giovani, che sono i consumatori per eccellenza, quelli per il quale il consumo coincide, ahimé, con la ricerca dell'identità, è iconoclasta. È paradossale, ma è così: occorre essere trasgressivi a tutti i costi, l'iconoclastia è la vera iconologia del contemporaneo. Così come il pop, che è ormai un marchio di fabbrica del teatro cosiddetto di ricerca. Questo a mio avviso sta diventando un problema. Tra l'altro non si è mai abbastanza pop da dialogare col pop reale, con il popolare contemporaneo. Continuiamo a produrre e a mostrare le nostre "merde d'artista" nei musei, senza aver la forza di uscirne. Se la società dello spettacolo è oggi la nostra realtà, noi continuiamo a parlarne chiusi nelle nostre torri d'avorio. Finché si dialogherà con i propri simili ci sarà qualcosa di monco. L'obiettivo e la forza dell'arte teatrale dovrebbero essere la ricerca e il dialogo con l'altro da sé. Altrimenti preferisco il rischio del teatro che si fa cabaret o prodotto televisivo, e s'annacqua e s'annega nella società dello spettacolo, piuttosto che il percorso di un teatro che si fa arte e si chiude nella bacheca di un museo, o anche nel glamour chiassoso e scintillante di una galleria d'arte contemporanea. È passato un secolo dall'orinatoio esposto da Duchamp in un museo, e non abbiamo trovato la forza di pisciarci dentro, e non come gesto di rifiuto, ma come l'unico a mio avviso davvero all'altezza della provocazione. Il punto è che ci occorrono capacità di pensiero critico innanzitutto, e non oggetti di autorappresentazione. Nico Garrone aveva usato anni fa la parola iconoclastia riferendosi al mio teatro e a quello di un certo gruppo di artisti, e ne fui anche orgoglioso e onorato. Tutto ciò però oggi mi sembra che abbia a che fare sempre di più con gli squarci prefabbricati di jeans venduti a caro prezzo, il cui successo commerciale è il simbolo e il sintomo di una battaglia che non puoi sperare di vincere, perché qualcun altro l'ha già combattuta per te, o più probabilmente contro di te. Ormai la società dello spettacolo produce a getto continuo le sue piccole o grandi icone-iconoclaste e una vera iconoclastia non può non tenerne conto. E allora, mi vien da dire, bisogna rendersi anonimi in questa battaglia, e invisibili, e articolare e disarticolarsi. L'iconoclastia, quella vera, ammesso che sia ancora possibile, non è certamente un gioco da ragazzi.

Che ruolo ha la critica per la formazione e la crescita degli artisti?

I critici sono spesso stati determinanti per il successo più che per la formazione dell'artista. Quando la critica ha potere sulle carriere e non incide minimamente sulla crescita artistica e culturale del paese, tutto il nostro mondo perde di senso. Se non è un'interfaccia attiva fra il mondo della cultura e la cultura nel mondo è uno strumento inutile, se non addirittura controproducente. Il suo scopo dovrebbe essere quello di passare attraverso l'opera per poi fare un discorso che si apre sulla realtà. La speranza per la nuova critica, quella che si sta sviluppando soprattutto sul web, è che non cada nella trappola di chiudersi nel dialogo esclusivo con l'artista, peggiorando lo stato di un meccanismo che non si espande



ma rischia di implodere. È desolante pensare che la sopravvivenza degli operatori teatrali non dipende da quanto siano in grado di dialogare col territorio e col pubblico, ma dalle giuste relazioni che intrattengono e mantengono dentro il piccolo orto del teatro. In questo modo la cultura teatrale resta un mondo chiuso che si cerca di far quadrare, totalmente privato della possibilità di espandersi. Non c'è scampo. E non importa se lo spettacolo che ottiene una buona recensione sia davvero bello oppure brutto, perché non è questo il problema. L'analisi critica dovrebbe rivelare quanto un lavoro sia capace di far brillare contemporaneamente un pensiero nuovo sulla scena, sui linguaggi e sul mondo.

Quali aperture ricerca il tuo teatro?

Io sono in ritirata e all'attacco nello stesso momento: il mio obiettivo adesso è quello di ideare spettacoli che possano essere portati nel pub sotto casa o per strada. Non elaboro linguaggi diretti esclusivamente al mondo del teatro. Lo schermo di *Telemomò* ne è un esempio: la cornice bucata di un televisore è l'interfaccia che ho scelto per cercare un dialogo al di fuori del nostro recinto, per provare a disfare, comunicando con essa, un'Italia che è stata fatta dalla televisione. Con questo non voglio dire che io non ami molte delle cose che vedo a teatro, soprattutto i piccoli lavori. Il problema è che spesso le operazioni di noi artisti sono tanto estreme da un lato, quanto limitate e insignificanti, perché non hanno interlocutori al di fuori del proprio ambiente. Oppure si diventa telegenici, il che vuol dire che non si sta usando il mezzo teatro nella sua unicità. È lo stesso motivo per cui la prosa non ha più forza: porta in teatro storie che non hanno più bisogno di essere messe in scena o che funzionerebbero meglio trasposte al cinema. L'estremizzazione della ricerca, a sua volta, è diventata anch'essa una strategia di vendita. L'onestà e la profondità di un lavoro dipendono dalla dialettica fra i mezzi che si utilizzano e la loro efficacia. Quanto più siamo marginali, tanto più abbiamo il diritto-dovere di essere radicali, ma senza mai rinunciare fare del teatro il luogo in cui si elabora il pensiero critico, e non il luogo dove questo viene venduto, o spacciato per tale.