

IL TIRANNO DELLA SCENA

**PARTE SECONDA
TESTI E COMMENTI**

n.l. Todarello

**IL TIRANNO
DELLA SCENA**

LtE

Dalla routine alla verità	5
Recitazione e sentimenti - Il realismo poetico di Konstantin Sergeevic Stanislavskij (1863-1938)	6
Dalla routine alla verità	13
<i>Da 'La mia vita nell'arte', autobiografia di stanislavskij</i>	
 <i>La scoperta di verità da lungo tempo note</i>	
Dalla routine alla verità	29
<i>La tecnica interiore</i>	
Dalla routine alla verità	33
<i>Le azioni fisiche</i>	
<i>Dalla concretezza dell'agire alla sincerità dei sentimenti</i>	
 <i>Le memorie di un attore di Stanislavskij</i>	
Il teatro della rivoluzione	43
Recitazione e costruttivismo sulla nuova scena sovietica - Vsevolod Emilevic Mejerchòl'D (1874-1940)	44
Il teatro della rivoluzione	51
<i>L'attore biomeccanico</i>	
Il teatro come scelta di vita	56
Jacques Copeau (1879 - 1949)- L'incontentabile	57
Il teatro come scelta di vita	60
<i>Gli esordi del vieux colombier</i>	
Il teatro del silenzio	65
Contro il fiume di parole del "teatro dei sentimenti"	66

Edward Gordon Craig (1872-1966) contro l'attore che 'si immedesima'	67
<i>La supermarionetta</i>	
Un teatro per i nervi e per il cuore	74
Il teatro della crudeltá di Antonin Artaud (1896-1948)	75
Un teatro per i nervi e per il cuore	77
<i>Il teatro della crudeltá - secondo manifesto</i>	
Un teatro per i nervi e per il cuore	82
<i>Un'atletica affettiva</i>	
Il teatro e la politica	92
Tra dialettica ed epica - Il teatro straniato di Bertolt Brecht (1898-1956)	93
Il teatro e la politica	97
<i>Dialogo sulla recitazione</i>	
Il teatro e la politica	102
<i>Nuova tecnica dell'arte drammatica</i>	
Il teatro e la politica	111
<i>Il teatro moderno è il teatro epico</i>	
Il teatro come sacrificio e offerta di se stessi	113
Il teatro povero di Jerzy Grotowski (1933-1999)	114
Il teatro come sacrificio e offerta di se stessi	116
<i>L'attore santo</i>	
Il teatro come sacrificio e offerta di se stessi	122
<i>Il discorso di skara</i>	
Il cerchio degli impulsi e il cerchio della vita sociale	138
Il teatro del mondo di Peter Brook (n. 1925)	139
Il cerchio degli impulsi e il cerchio della vita sociale	141
<i>Il senso della direzione</i>	

Il cerchio degli impulsi e il cerchio della vita sociale	146
<i>La radiosita' essenziale</i>	
Un teatro per la fine del secolo	156
Il teatro di Eugenio Barba (n. 1936) - Tra ardore educativo e microscopio	157
<i>Teatro e rivoluzione</i>	
Un teatro per la fine del secolo	162
<i>Sul teatro come arte del far vedere</i>	
Un teatro per la fine del secolo	166
<i>Quel teatro non fatto di pietre e di mattoni</i>	

Dalla routine alla verità

Recitazione e sentimenti - Il realismo poetico di Konstantin Sergeevic Stanislavskij (1863-1938)

Stanislavskij insegue per tutta la sua vita un obiettivo, che non gli dà pace. La sua concezione eticamente alta del teatro, il suo concetto nobile del lavoro dell'attore, la convinzione di essere votato alla ricerca del meglio nell'arte, lo stimolano continuamente a tentare nuove strade, a fare esperimenti continui, mai sazio, mai contento dei risultati raggiunti. Oltre a fondare compagnie, ad aprire studi e laboratori, a sottoporsi a prove lunghissime e defatiganti, a rimettersi continuamente in gioco, Stanislavskij scrive anche parecchi volumi sulla tecnica della recitazione, sempre alla ricerca di un metodo che permetta ad ogni attore di raggiungere uno standard qualitativo alto tutte le sere di spettacolo. La qualità in teatro per Stanislavskij ha un solo nome: verità. Nel duplice significato di verità della scena (cioè degli arredi e dei costumi, degli oggetti, dei suoni, delle luci, ecc.) e, soprattutto, verità dei sentimenti. Questo perché soltanto la verità dei sentimenti dell'attore permette la verità dei sentimenti dello spettatore. A tale proposito Stanislavskij non ha dubbi. Il suo obiettivo in teatro è coinvolgere il pubblico in una esperienza di verità. Non bisogna permettere che la finzione della scena si palesi per quello che è, ma operare su di essa in modo che il pubblico, abbandonata l'incredulità, senta di assistere ad un vero evento. Sotto i suoi occhi deve scorrere la vita. Questa è l'arte teatrale per Stanislavskij. Lo spettacolo ha raggiunto il suo scopo, se lo spettatore dimentica di aver pagato il biglietto, di essere seduto in una poltrona di velluto, di aver lasciato il

lavoro solo momentaneamente, di vivere a teatro il suo 'tempo libero'. Deve insomma dimenticarsi di se stesso e sentire che quegli uomini che vivono e soffrono sulla scena, quelle donne che piangono nel sogno di un futuro che non verrà, quegli amori insoddisfatti e quei conflitti sempre riproponenti, sono *veri*. Stanislavskij interpreta così una possibile moderna versione della catarsi, della purificazione attraverso il teatro. Non lo sgomento, la paura e il terrore degli antichi, ma la sorpresa, anch'essa sgomentevole, di osservare la realtà in uno specchio che non la deforma ma la propone tale e quale agli occhi dello spettatore. Lo spettatore è posto di fronte a se stesso, alla sua realtà. La trance, l'ipnosi di cui sarà accusato Stanislavskij, è in fondo solo un mezzo, la premessa necessaria alla osservazione profonda, allo sguardo che indaga per conoscere. Non c'è conoscenza se non c'è emozione. A questo Stanislavskij ha creduto per tutta la vita. Un conto è sapere, un conto è sentire. Conoscenza può essere frutto di ragionamento. Sentire è solo frutto di esperienza. La vera conoscenza è *sentire*.

Il desiderio, sempre insoddisfatto, di articolare un sistema definitivo, capace di rispondere ad ogni esigenza della recitazione, capace di aiutare l'attore nel momento in cui si pone di fronte a un qualunque testo nuovo, porterà Stanislavskij a eccedere nelle minuzie tecniche, a frammentare in compiti, supercompiti, azioni e trans-azioni, memoria emotiva e "se magico", storia del personaggio e storia dell'attore, eccetera eccetera, il lavoro dell'attore, all'inseguimento di un utopico metodo totale. Ma resta il valore dell'enorme in-

flusso benefico che la vera e propria rivoluzione stanislavskiana ha comportato sulle abitudini dell'attore. La ricerca della verità diventa il culto di una recitazione semplice, senza ostentazioni di virtuosismo, diventa rispetto della poesia del testo alla quale non sovrapporre l'esibizionismo dell'attore, diventa amalgama della recitazione di ogni elemento della compagnia nel ritmo totale dello spettacolo, diventa verosimiglianza dei tempi, uso espressivo dei silenzi, precisione degli sguardi e dei movimenti, sussurri e grida dell'anima, intermittenze del cuore e della mente... "Noi protestammo contro la vecchia tecnica della recitazione, contro il falso patos, la declamazione, contro gli eccessi personali degli attori, contro la cattiva consuetudine della messa in scena, contro il criterio del primo attore che nuoceva al complesso, contro tutta la corruzione degli spettacoli, contro il repertorio scadente dei teatri d'allora. Nella nostra rivoluzione, in nome di un rinnovamento del teatro, noi dichiarammo guerra ad ogni convenzionalismo". Così scrive Stanislavskij ricordando la fondazione del *Teatro d'Arte di Mosca* nel 1897, fondazione realizzata insieme a V. I. Nemirovic-Dancenko. Il *Teatro d'Arte* sposta l'attenzione dall'eroe, interpretato dal primo attore, all'ambiente che accoglie l'azione complessiva, recitata dall'insieme degli attori. Prima il successo di uno spettacolo dipendeva esclusivamente dall'attore principale, dal divo, che richiamava col suo nome gli spettatori.

Era lui il padrone delle scene e riusciva ad imporre che tutto gravitasse intorno alla propria persona, che lo spettacolo intero gli ruotasse intorno ponendolo sempre in piena luce, tanto che si arrivava a tagliare o modificare grossolanamente il testo, magari di Shakespeare, in funzione della sua migliore gamma interpretativa. Il *Teatro d'Arte* invece, abbandonando scene dipinte, comparse spaesate, parti minori affidate a incapaci, costumi approssimativi, mobili di cartone, ringraziamenti a scena aperta, repliche dei monologhi più graditi..., gettando a mare cioè tutte le convenzioni su cui era basato il teatro tardo-ottocentesco, costruisce ambienti che impressionano il pubblico per la loro verosimiglianza, con oggetti veri, cibi che i personaggi davvero assaggiano, seggiole su cui ci si può sedere, pianoforti che suonano, stufe accese, mobili con cassette che si aprono, costumi che sono veri abiti, oggetti d'epoca, e fuori, attraverso la finestra, vere foglie di betulla che cadono nell'autunno. E, soprattutto, adotta una recitazione, che rifiuta il ritmo sempre eccessivo e il tono costantemente sopra le righe della recitazione caratteristica del teatro che andava per la maggiore al suo tempo. In quel contesto espressivo le pause erano considerate un pericolo da evitare, un'incrinatura nel compatto ritmo della scena, causa del rilassamento dell'attenzione del pubblico. Stanislavskij fa delle pause, dei ritmi quotidiani vuoti di avvenimenti, delle sospensioni del tempo, delle frasi dette a mezza voce, dei gesti

privi di imponenza, della voce senza fioriture e impennate, gli elementi costruttivi con cui elaborare una partitura rigorosa, affidata al regista. Questo modo di concepire il lavoro teatrale è l'apoteosi del regista. Egli interpreta il testo del poeta e guida gli attori. È il regista il vero autore dello spettacolo, di cui il testo e gli attori sono parti, essenziali ma parti, di un progetto che li ingloba superandoli. Il tono generale, l'interpretazione critica complessiva, lo stile dello spettacolo è opera del regista. Per la prima volta nella storia del teatro si pone il problema della unitarietà dello spettacolo. Prima i vari elementi dello spettacolo (testo, attori, danze, musiche, costumi, scene, luci, effetti) erano campi di competenze specifiche e autonome che convogliavano nello spettacolo senza che ci fosse una vera mente coordinatrice. C'è sempre stato un responsabile dello spettacolo, un organizzatore generale, ma sia il 'didascalo' del coro greco sia il 'meneur de jeu' medievale sia il 'corago' rinascimentale non hanno mai avuto il ruolo di 'autori dello spettacolo' che invece il regista moderno ha preteso per se stesso. Preteso e ottenuto. Il teatro del Novecento è un teatro di regia. E la sua storia inizia con Stanislavskij, il primo vero regista nel senso preciso del termine. Ma gli attori, in questa concezione, non sono manichini in balia del regista-mago. A loro si chiede una partecipazione personale, che il teatro immediatamente precedente, basato sul mestiere e sul senso del ritmo,

non richiedeva. È l'emo­ti­vi­tà pro­fon­da dell'at­to­re il lu­ogo do­ve cer­care la ve­rità che Stan­is­lav­skij in­se­gue. In re­al­tà tut­to ciò che di ve­ro vi­ene a es­ser­ci sul­la sce­na ha il com­pi­to prin­ci­pa­le di aiu­ta­re l'at­to­re nel­la sua fa­ti­co­sa ri­cer­ca. Tramite l'at­to­re Stan­is­lav­skij vo­le rag­giun­gere que­lla ve­rità co­si de­si­de­ra­ta. L'at­to­re po­ne se stes­so co­me 've­ro', i suoi sen­ti­men­ti sul­la sce­na non so­no mi­me­si di sen­ti­men­ti ma ve­ri sen­ti­men­ti. Egli ar­ri­va a que­sto tramite una pre­ci­sa psi­co­tec­ni­ca e un lun­go ti­ro­cinio, che lo fan­no di­ven­ta­re pad­ro­ne della pro­pria me­mo­ria e­mo­ti­va e lo met­tono in con­di­zio­ne di in­ter­ve­ni­re su di essa per fare ri­em­er­gere e­mo­zio­ni del pro­prio vis­su­to e far­le vi­bra­re co­me la pri­ma vol­ta. Chi, la se­ra del 17 ot­to­bre 1898, as­si­ste­te alla pri­ma del Gabbiano mes­so in sce­na dal Teat­ro d'Ar­te, si trovò di fran­te a no­vi­tà scon­vol­gen­ti: “Una pan­chi­na lun­go la ri­bal­ta, di­nan­zi alla buca del sug­ge­ri­to­re. E gli at­to­ri se­du­ti l'uno ac­can­to all'altro, con la schiena ri­vol­ta al pub­bli­co, per as­si­ste­re al mo­no­dra­ma di Treplëv, in­ter­pre­ta­to da Ni­na. Poichè il si­pa­rio del pic­co­lo po­dio co­strui­to da Treplëv nas­con­de­va la lu­na splen­den­te sul la­go, al prin­ci­pio il pal­co­scenico era im­merso nel buio. Nelle pause, nei se­mi­toni, nelle voci som­mes­se, che com­pone­va­no in una spe­cie di 'pointillisme phonétique', pare­va di sen­ti­re il re­spi­ro, la mu­si­ca pigra di una se­ra d'estate. Per la pri­ma vol­ta echeg­gia­va e vi­bra­va in teat­ro l'in­de­fini­bi­le. Sus­sur­ra­va il si­len­zio.”. (A. M. Ri­pel­li­no, *Il truc­co e l'ani­ma*, 1965, 15-16). Il

Gabbiano era già stato messo in scena al teatro Aleksandrinskij ed era stato un fiasco. La recitazione declamatoria e di corsa, le vecchie scene dipinte non erano adatte ad esprimere il “tenue lirismo“ di Cechov. Ma non si trattava solo di Cechov, era un nuovo teatro che stava nascendo. Morto il teatro dell’attore, nasceva il teatro del regista. Morto il teatro del virtuosismo solipsistico, nasceva il teatro d’atmosfera. Morto il teatro delle convenzioni, nasceva il teatro del realismo poetico. Il successo, quella sera, fu enorme, straripante di emozione nella sala e sul palcoscenico, come racconta Stanislavskij stesso: “Un enorme successo tra il pubblico, e sulla scena un’autentica Pasqua. Si baciavano tutti, non esclusi gli estranei che avevano fatto irruzione di dietro le quinte. Qualcuno si rotolava dall’isterismo. Molti, ed io pure, danzavamo, per la gioia e l’eccitazione, una danza selvaggia”.

Dalla routine alla verità

Da 'La mia vita nell'arte', autobiografia di Stanislavskij

La scoperta di verità da lungo tempo note

In questo brano tratto dalla sua autobiografia, Stanislavskij ricorda come è arrivato alla comprensione di alcuni principi fondamentali del fare teatro. L'indagine di Stanislavskij, ancora agli inizi della carriera, prende le mosse dalla constatazione (ricavata dalla osservazione degli attori a lui contemporanei e dalla analisi della propria recitazione) che l'unica condizione che possa garantire un alto livello di recitazione è la 'condizione creativa', cioè quella felice situazione in cui il personaggio e l'attore sono praticamente la stessa cosa. La condizione creativa è l'opposto della 'condizione dell'attore', espressione con la quale Stanislavskij indica la situazione di falsità in cui l'attore si trova quando non è in vena o non è preparato e si appoggia ai trucchetti del mestiere. Le domande che si pone Stanislavskij sono: è possibile arrivare volontariamente alla condizione creativa? Quali sono le sue premesse?

A queste domande risponde con tre verità 'da lungo tempo note', nel senso che sono talmente semplici che nel momento della scoperta gli sembra di averle sempre conosciute, ma di non averle mai conosciute veramente, cioè di non averle 'sentite' con tutto il proprio essere:

1. 'la libertà corporale', cioè l'assenza di qualsiasi tensione muscolare e la completa sottomissione di tutto l'apparato fisico agli ordini della volontà;

2. 'la piena concentrazione' su ciò che si sta facendo, condizione che permette di non lasciarsi distrarre dalla presenza del pubblico;

3. 'il sentimento della verità': se la vita interiore dell'attore sulla scena è 'vera', tutta la scena gli sembrerà vera, e questo farà sembrare tutto vero anche al pubblico.

Questo brano di Stanislavskij ha un grande interesse non solo perché ci racconta l'inizio di una ricerca che sarà fondamentale nella storia del teatro contemporaneo, ma anche perché ci mette davanti a un passaggio storico cruciale. Un giovane regista osserva e analizza l'arte dei grandi attori, ne acquisisce e seziona i segreti. È quasi un passaggio di consegne. Nel pieno rigoglio dell'epoca del *grande attore* si prepara l'avvento dell'arte del regista, che sarà il padrone delle scene del Novecento.

“La morte di Cechov strappò al teatro un pezzo del suo cuore. La malattia e in seguito la morte di Morozov gliene strappò un altro. L'insoddisfazione e l'allarme dopo l'insuccesso delle opere di Maeterlinck, la liquidazione dello studio della Povarskaja, la scontentezza di me stesso come attore, la totale mancanza di chiarezza della direzione da prendere in seguito, tutto questo non mi dava pace, mi toglieva la fede in me stesso e mi rendeva sulla scena rigido e senza vita.

Durante la mia lunga attività scenica, incominciando dal circolo Alekseevskij, dai miei vagabondaggi nelle abborracciature dilettalesche, per finire con la Società di Arte e Letteratura e con alcuni anni di lavoro al Moskovskij Chudozestevnyj Teatr, ho appreso molte cose, in molte mi sono imbattuto per caso; continuamente cercavo il nuovo, tanto nel lavoro interno di attore che in quello di regista, nei principi della messinscena esterna. Mi gettavo da tutte le parti, spesso dimenticando scoperte importanti e invaghendomi a torto dell'occasionale e del superficiale. A quel tempo in me si era accumulato,

Insoddisfazione per il proprio lavoro d'attore.

Ricerca del nuovo, ma senza una linea chiara di condotta.

come risultato della mia esperienza artistica, un sacco pieno di materiale di ogni genere sulla tecnica dell'arte. Tutto questo era come ammassato senza alcun discernimento, aggrovigliato, mischiato, non sistematizzato, e in tale aspetto è difficile utilizzare le proprie esperienze artistiche. Bisognava fare ordine, esaminare, apprezzare e, per così dire, disporre il materiale secondo gli scaffali dell'anima. Ciò che rimaneva nell'aspetto grezzo, andava elaborato e posto, come pietre di fondamenta, alla base della propria arte. Ciò che col tempo aveva avuto modo di logorarsi, andava rinnovato. Un ulteriore movimento in avanti, senza questo, diventava impossibile.

Necessità di fare ordine nelle proprie esperienze e nelle proprie idee.

In tale stato mi trovavo quando d'estate giunsi in Finlandia. Qui durante le passeggiate mattutine, mi recavo al mare e, seduto su uno scoglio, riandavo col pensiero al mio passato artistico. Prima di tutto volevo comprendere dove era finita la gioia di creare d'un tempo. Perché prima mi annoiavo nei giorni in cui non recitavo, mentre ora, al contrario, mi rallegro quando mi esonerano dagli spettacoli? Dicono che a furia di recitare quotidianamente e di ripetere frequentemente le stesse parti ai professionisti non può toccare una sorte diversa. Ma questa spiegazione non mi soddisfaceva. Evidentemente, i professionisti di cui si parla, amano poco le proprie parti e la propria arte. La Duse, la Ermolova, Salvini recitarono assai più spesso di me i loro cavalli di battaglia. Ma ciò non impediva loro di perfezionarli ogni volta di più. Perché, dunque, io quanto più spesso ripeto le mie parti tanto più vado indietro e mi irrigidisco? Passo per passo esaminavo il passato e sempre più chiaramente riconoscevo che quel contenuto interiore, che avevo messo nelle parti al momento in cui le avevo create per la prima volta, e quella forma esteriore nella quale esse degeneravano col tempo, erano lontane l'uno dall'altra come il cielo e la terra. Prima tutto proveniva dalla bella verità interna che mi agitava. Ora di essa era rimasto soltanto il guscio disseccato, il residuo, la spazzatura, rimasti impigliati nell'anima e nel corpo per diversi motivi occasionali, ma privi di ogni contenuto comune con l'autentica arte. Ecco, ad esempio,

La noia di recitare arriva quando si perde la freschezza e l'entusiasmo creativo dell'inizio, cioè del momento in cui la costruzione del personaggio si basa su ricordi vivi della propria esperienza.

la parte del Dottor Stockmann. Ricordo che prima, all'inizio, recitandola, io mi mettevo facilmente dal punto di vista di un uomo dalle intenzioni pure, che cerca nell'anima degli altri soltanto il bene, cieco a tutti i sentimenti malvagi e alle passioni delle anime meschine e sordide che lo circondavano. I sentimenti da me infusi nella parte di Stockmann erano presi da ricordi vivi. Io vidi perseguire un mio amico, un uomo onestissimo alla Stockmann, perché egli, a causa delle sue interne convinzioni, non poteva decidersi a fare ciò che esigevano da lui i potenti del mondo. Nei momenti in cui interpretavo la parte, questi vivi ricordi mi guidavano inconsciamente sulla scena e ogni volta mi incitavano al lavoro creativo.

Ma col trascorrere del tempo io persi questi vivi ricordi, che sono gli stimolatori, i motori della vita spirituale di Stockmann e il leitmotiv che attraversa tutto il dramma.

Stando seduto sullo scoglio in Finlandia e rivivendo i precedenti processi di creazione, in modo del tutto casuale ritrovai i sentimenti del mio Stockmann, dimenticati nell'anima. Come avevo potuto perderli? Come avevo potuto farne a meno? E perché ricordavo così bene tutto ciò che era esteriore, ogni movimento dei muscoli delle gambe, delle braccia, del corpo, la mimica del viso, gli occhi socchiusi come quelli di un miope?

Durante le ultime recite straordinarie all'estero e prima, a Mosca, io ripetevo meccanicamente appunto quei 'pezzi' della parte, elaborati e stabiliti, segni meccanici del sentimento assente. In certi punti tentavo di essere quanto più possibile nervoso, esaltato e per questo facevo dei movimenti rapidi; in altri mi sforzavo di apparire ingenuo e per ciò facevo gli occhi ad arte infantili e innocenti; in altri esageravo l'andatura, i gesti tipici della parte, risultati esterni di un sentimento ormai assopito. Imitavo l'ingenuità, ma non ero ingenuo, camminavo a piccoli e rapidi passi, ma non sentivo la fretta interna, che stimola i piccoli passi, e così via. Più o meno ad arte accennavo la parte, imitavo i fenomeni esterni dell'emozione e dell'azione, ma nello stesso tempo non provavo né la stessa emozione né una sincera necessità all'azione. Da uno spettacolo all'altro presi l'abitudine meccanica di praticare la

Problema principale: perché arriva la noia di recitare?

Esteriorità della recitazione.

ginnastica tecnica una volta stabilita, mentre la memoria muscolare, che è così forte negli attori, rafforzava saldamente l'abitudine.

Seduto sullo scoglio finlandese esaminai col pensiero anche altre parti, cercando di raccapezzarmi nel materiale vivo dal quale a suo tempo si erano formate, ossia i ricordi personali di vita che un tempo mi avevano stimolato alla creazione. Ripassavo nella memoria tutti i luoghi del dramma e i momenti della parte che mi riuscivano difficili nella creazione dei personaggi, ricordavo le parole di A. P. Cechov, di Vladimir Ivanovic, i consigli dei registi e dei compagni, i miei tormenti creativi, le singole tappe del processo della nascita e della maturazione delle parti, rilessi gli appunti del mio diario artistico, i quali mi ricordavano quello che provavo nel momento della creazione. Paragonai tutto quanto con ciò che, col tempo, si era accumulato nei miei muscoli, che aveva preso dimora nell'anima e mi meravigliai della mia scoperta. O Dio! Come avevano deturpato la mia anima, il mio corpo e la stessa parte le cattive abitudini teatrali, i trucchetti d'attore, il compiacere involontariamente il pubblico, il modo errato di accostarsi alla creazione, di giorno in giorno, a ogni spettacolo che si ripeteva!

Come preservare la parte dalla degenerazione, dalla graduale morte spirituale, dalla tirannia dell'abitudine inveterata dell'attore e dell'addestramento esteriore? È necessaria una certa preparazione spirituale prima di dare inizio alla creazione, ogni volta, a ogni sua ripetizione. È necessaria, prima dello spettacolo, una toletta non solo corporale, ma soprattutto spirituale. Occorre, prima di creare, essere capaci di entrare in quella atmosfera spirituale, nella quale soltanto è possibile il mistero della creazione.

Con questi pensieri e preoccupazioni nell'anima tornai, dopo il riposo estivo, a Mosca per la stagione 1906-907, e incominciai a tener d'occhio me stesso e gli altri durante il lavoro in teatro.

Similmente al Dottor Stockmann feci una grande scoperta e conobbi una verità, già da tempo nota a tutti: la condizione dell'attore sulla scena, nel mo-

Analisi del lavoro fatto.

Le cattive abitudini del recitare 'facile' deturpano l'anima dell'attore', cioè la sua capacità creativa.

La condizione dell'attore sulla scena è contraria alla natura, è cioè finta. Ciò tra-

mento in cui sta davanti a migliaia di persone e alla ribalta vivamente illuminata, è contraria alla natura e il principale impedimento durante la creazione in pubblico. Non basta, compresi anche che in tale stato psichico e fisico si può soltanto fare la commedia, immaginare, aver l'aria di soffrire, ma vivere e abbandonarsi al sentimento è impossibile. Naturalmente, anche prima capivo questo, ma solo con la mente. Ora invece lo sentivo. Ma nella nostra lingua comprendere vuol dire anche sentire. Perciò posso dire che per la prima volta conobbi una verità già da lungo tempo a me nota. L'innaturalità della condizione dell'attore sulla scena, nel momento di cui sto parlando, mi si presentò, con la sensazione che tenterò di descrivere.

Immaginate che vi abbiano messo in mostra su una grande piattaforma, sulla Piazza Rossa, davanti a migliaia di persone. A fianco vi hanno posto una donna che voi forse incontrate per la prima volta. Vi hanno ordinato di innamorarvene in pubblico, ma in modo tale da impazzire d'amore e togliervi la vita. Ma voi pensate a tutt'altro che all'amore. Siete imbarazzato: centomila paia di occhi fissi su di voi aspettano che li costringiate a piangere; centomila cuori vogliono andare in estasi per il vostro amore ideale, pieno di abnegazione, perché per questo sono stati pagati i denari anticipatamente e gli spettatori hanno il diritto di esigere da voi quello che hanno comprato. Essi, naturalmente, vogliono sentire tutto quello che dite e perciò a voi tocca gridare le parole tenere, che nella vita si dicono a quattr'occhi, bisbigliando. Dovete essere visibile a tutti, a tutti comprensibile e perciò dovete fare gesti e movimenti per quelli che stanno lontano. È possibile pensare all'amore e tanto più provare il sentimento amoroso in tali circostanze? Non vi rimane altro che adoperarvi in tutti i modi, gonfiarvi, tendere le forze per l'impotenza e l'impossibilità di adempiere il compito.

Ma il mestiere, previdentemente ha inventato per questa occasione un intero assortimento di segni, di espressioni delle passioni umane, di azioni teatrali, di pose, di intonazioni della voce, di cadenze, fioriture, di trucchi scenici e di modi di recitazione, che hanno la pretesa di esprimere i sentimenti e il pen-

scina irresistibilmente l'attore verso la finzione dei sentimenti.

Le risorse del mestiere non possono supplire l'assenza di veri sentimenti.

Nel linguaggio di Stanislavskij la parola mestiere ha un carattere negativo. Il regista intende indicare i trucchetti della recitazione che permettono all'attore di non impegnarsi a fondo. La polemica contro la pigrizia degli attori è costante in Stanislavskij. Lui non si risparmiò mai, neanche negli ultimi anni, gravemente ammalato. Provava a casa sua, a volte addirittura gli allievi erano intorno al suo letto o al telefono. Non poteva quindi sopportare chi per pigrizia tradiva l'arte a cui si era dedicato. Oggi Amleto domani comparsa, diceva per convincere gli allievi a non

siero in 'stile elevato'. Questi segni o questi cliché del sentimento inesistente si assimilano ancora nel grembo della madre e diventano meccanici, inconsapevoli, presentandosi al servizio dell'attore quando egli sulla scena diventa incapace e resta con l'anima svuotata.

Che si può fare in tale stato per parere innamorato fino al suicidio? Niente altro che stravolgere gli occhi, premere le mani sul cuore, levare gli occhi in su, alzare le sopracciglia con espressione di dolore, gridare, gesticolare per non dare modo allo spettatore di annoiarsi e - dio ci salvi! - non permettere pause, tanto desiderabili in altri momenti, in quelli, cioè, di ispirazione artistica, quando il silenzio diventa più eloquente della parola stessa.

In tal modo, la naturale, abituale condizione dell'attore è quella di un uomo che sta sulla scena ed è obbligato a mostrare esternamente quello che non sente all'interno. Questo è quello squilibrio dell'attore per cui l'anima vive dei suoi impulsi ordinari, giornalieri, prosaici, delle sue preoccupazioni familiari, del pane quotidiano, delle piccole offese, dei successi e degli insuccessi, mentre il corpo è costretto ad esprimere i più elevati slanci dei sentimenti eroici e delle passioni, di una vita spirituale supercosciente!

Questo squilibrio psichico e fisico tra il corpo e l'anima gli artisti lo provano e lo sopportano gran parte della loro vita: di giorno dalle 12 fino alle 16 e mezza, durante le prove, e di sera dalle 20 alle 24, durante lo spettacolo, quasi quotidianamente. Cercando l'uscita da questa condizione insopportabile di un uomo forzatamente messo in mostra e costretto, contro la sua volontà e le sue esigenze, ad impressionare a ogni costo gli spettatori, noi ricorriamo ai metodi falsi, artificiali, di recitazione teatrale e vi facciamo l'abitudine. Da quando mi resi conto chiaramente di questo squilibrio la domanda 'che fare?' stava terribilmente davanti a me come un terribile fantasma.

Avendo compreso chiaramente il danno e la falsità della 'condizione dell'attore', naturalmente, incominciai a cercare un altro stato psichico e fisico dell'artista sulla scena, benefico e non dannoso al

sottovalutare mai nulla e a dare sempre il massimo. Nelle compagnie vecchio stile, la gerarchia garantiva privilegi a chi stava più in alto, Stanislavskij abolì ogni privilegio, ogni parte doveva essere conquistata, niente era di diritto.

Centro della 'condizione dell'attore': mostrare ciò che non si sente.

Mostrare ciò che non si sente non è vera creazione artistica.

La sincerità dei sentimenti espressi è la base essenziale di una vera creazione artistica. Ma come risolvere la fondamentale contraddizione tra la situazione teatrale nel suo complesso, che è fittizia, e la sincerità dei sentimenti?

Condizione dell'attore - condizione creativa.

processo creativo. In contrapposizione alla 'condizione dell'attore', lo chiameremo la 'condizione creativa'. Io allora compresi che ai geni sulla scena quasi sempre giunge spontaneamente la condizione creativa, per di più pienamente e in altissimo grado. La gente meno dotata la riceve più raramente, per così dire nei giorni festivi. E quelle ancora meno dotate nelle feste solenni. Le mediocrità invece ne sono onorate soltanto in casi eccezionali. Ciononostante tutta la gente d'arte, dal genio ai comuni talenti, in maggiore o minore grado sono capaci di giungere, tramite certe vie intuitive e ignote, fino alla condizione creativa; ma non è dato loro di disporne e di maneggiarla a proprio arbitrio. Essi la ricevono da Apollo come un 'dono celeste', e sembra che noi con i nostri mezzi umani non possiamo suscitargliela in noi stessi.

Ciononostante io mi pongo il problema: non c'è qualche altra via tecnica per suscitare la condizione creativa? Questo non significa, naturalmente, che io voglia creare artificialmente l'ispirazione stessa. No, questo non è possibile! Non l'ispirazione stessa, ma soltanto il terreno favorevole a essa avrei voluto imparare a creare in me a piacimento; quell'atmosfera, per cui l'ispirazione più spesso e volentieri discende nella nostra anima. Quando l'artista dice: - Oggi sono ben disposto! Mi sento in vena! - o: - Recito con piacere! - oppure: - Oggi sento la parte, - ciò significa che egli per caso si trova nello stato creativo.

Ma come fare affinché questo stato non si presenti occasionalmente ma si crei per volontà dell'artista stesso, su 'ordinazione'?

Se è impossibile impadronirsene di colpo, non si potrebbe farlo per gradi, metterlo insieme, per così dire, da singoli elementi? Se è necessario elaborare in sé ciascuno di tali elementi separatamente, sistematicamente, con una intera serie di esercizi, che si faccia!

Dal momento che ai geni è data per natura la capacità di ricevere in alta misura la condizione creativa allora, forse, la gente comune potrà raggiungere approssimativamente il medesimo stato dopo un grande lavoro su se stesso, se non in misura completa, superiore, almeno solo in modo parziale.

Il genio è colui che senza fatica raggiunge la 'condizione creativa'.

Ma ci deve sicuramente essere un modo che permetta a chi non è un genio di raggiungere la condizione creativa 'su ordinazione'. Questo è il centro del problema: esistono tecniche che permettono di raggiungere e di mantenere la freschezza inventiva, in modo che l'attore non rischi ogni sera di cadere nella ripetizione di cose ormai prive di interesse?

Stanislavskij si pone il problema non solo dal punto di vista dell'attore. Il suo punto di vista è ormai quello del regista. Infatti si chiede dove cercare il mo-

Naturalmente un uomo comunemente dotato non diventerà mai per questo un genio, ma, forse, ciò lo aiuterà ad avvicinarsi ai modi istintivi del genio. Ma come concepire la natura e gli elementi che compongono la condizione creativa? La soluzione di questo problema divenne 'l'infatuazione all'ordine del giorno di Stanislavskij', come si esprimevano i miei colleghi. Che cosa non ho provato io per comprendere il segreto! Osservavo me stesso, mi guardavo, per così dire, nell'anima, tanto sulla scena durante la creazione, quanto nella vita. Tenevo d'occhio anche gli altri artisti quando provavo con loro le nuove parti. Li osservavo quando recitavano dalla sala degli spettatori, facevo ogni genere di esperimenti sia su di me che su di loro, li tormentavo; essi si adiravano, dicevano che io trasformavo le prove in esperimenti da laboratorio, che gli artisti non sono conigli da studiarci su. E avevano ragione di protestare. Ma il principale oggetto per le mie osservazioni continuavano a essere i grandi talenti, sia quelli nostrani, i russi, sia quelli che giungevano in tournée. Dal momento che questi talenti più spesso degli altri, quasi sempre si trovano sulla scena nella condizione creativa, chi studiare se non loro? È ciò che facevo. Ed ecco cosa ho imparato osservandoli.

In tutti i grandi artisti: la Duse, la Ermolova, Fedotova, la Salvina, Salvini, Saljapin, Rossi, come pure negli attori più dotati del Chudozestvennyj Teatr, avvertii qualcosa di comune, di affine, di inerente a tutti loro, per cui l'uno mi ricordava l'altro. Che specie di virtù è questa? Mi confondevo nelle congetture; la questione mi sembrava oltremodo complessa. Nei primi tempi potei solo notare, tanto sugli altri quanto su me stesso, che nello stato creativo, quella che ha la parte principale è la libertà corporale, l'assenza di qualsiasi tensione muscolare e la completa sottomissione di tutto l'apparato fisico agli ordini della volontà dell'artista.

do per avere una compagnia intera che reciti in modo appropriato, cioè che raggiunga la condizione creativa.

Alla ricerca del segreto:

osservare se stesso;

osservare gli altri attori

osservare i grandi talenti.

Prima scoperta: alla base della condizione creativa c'è l'assoluta rilassatezza muscolare, che permette all'attore di essere padrone del suo corpo, dei suoi movimenti, della sua voce.

Tra gli esempi citati da Stanislavskij c'è Saljapin, un cantante lirico. Il regista lavorerà anche all'opera e riuscirà anche qui a ottenere che vengano abbandonati antichi e assurdi privilegi, in omaggio a una nuova disciplina d'insieme.

Grazie a tale disciplina si ottiene un lavoro creativo ottimamente organizzato, col quale l'artista può liberamente e facilmente esprimere col corpo ciò che sente l'anima. Osservando gli altri in tali momenti, io stesso, secondo l'abitudine del regista, avvertivo questo stato della condizione creativa. Quando ciò si produceva in me sulla scena, io provavo lo stesso senso di liberazione che, probabilmente, prova l'ergastolano, dopo che ha spezzato le catene che gli hanno impedito per anni di vivere e agire liberamente.

A tal punto mi entusiasmai e credetti alla mia scoperta che cominciai a tramutare gli spettacoli in esperimenti da laboratorio. Io non recitavo ma eseguivo davanti agli occhi degli spettatori gli esercizi da me inventati. Mi imbarazzava solo il fatto che degli artisti che mi circondavano e degli spettatori, evidentemente, nessuno notava il cambiamento avvenuto in me, se si eccettua qualche singolo complimento a proposito di questa o quella posa scenica, di un movimento, di un'azione, notati dagli spettatori più attenti e sensibili. Un nuovo caso mi fece imbattere in un'altra verità elementare, che io sentii profondamente, cioè conobbi. Capii che mi sentivo bene e stavo con piacere sulla scena, perché, oltre al rilassamento dei muscoli, i miei esercizi pubblici, incatenando l'attenzione alle sensazioni del corpo, mi distraevano da quel che avveniva al di là della ribalta, nella sala degli spettatori, al di là del nero e terribile boccascena. Distraendomi, cessai di temere il pubblico e in certi momenti dimenticavo di trovarmi sulla scena. Notai che proprio in questi momenti la mia condizione diventava particolarmente piacevole..

Presto ottenni la conferma o la spiegazione della mia osservazione. Assistendo allo spettacolo di un celebre attore venuto a Mosca e seguendolo attentamente, io colsi in lui, con il senso proprio dell'attore, la condizione scenica a me nota: la liberazione dei muscoli in relazione con una grande concentrazione generale. Io sentivo per lui che tutta la sua attenzione era al di là e non al di qua della ribalta, che egli si preoccupava di ciò che avveniva sulla scena e non nella sala degli spettatori e che appunto questo, l'attenzione concentrata in un solo punto, obbligò me ad interessarmi della sua vita sulla

Seconda scoperta: per raggiungere la condizione creativa occorre essere talmente concentrato sulle proprie azioni da dimenticarsi della presenza del pubblico: 'la piena concentrazione di tutta la natura spirituale e fisica'.

La concentrazione permette all'attore di stabilire col pubblico un rapporto 'energico'. Quando l'attore è talmente attento a quello che fa da dimenticarsi del pubblico, il pubblico ha una impressione di verità che lo obbliga ad interessarsi di lui: "L'attore allenato può limitare la sua attenzione dentro

scena, a tendermi verso di lui per sapere che cosa là lo occupasse così fortemente. In quel momento compresi che quanto più l'attore vuol divertire il pubblico, tanto più lo spettatore sta seduto da padrone, gettato all'indietro, e aspetta di essere diletto, senza neppure tentare di prendere parte alla creazione in corso. Ma appena l'attore cessa di tener conto del pubblico in sala, questo incomincia a tendersi verso di lui specialmente se egli prende interesse, sulla scena, a qualcosa di importante anche per il pubblico.

Continuando a fare ulteriori osservazioni su me e sugli altri, io capii (cioè, sentii) che la creazione è prima di tutto 'la piena concentrazione di tutta la natura spirituale e fisica'. Essa concerne non soltanto la vista e l'udito, ma tutti e cinque i sensi dell'uomo; inoltre si impossessa del corpo, della mente, della volontà, del sentimento, della memoria e della immaginazione. Tutta la natura spirituale e fisica deve essere protesa, al momento della creazione, verso quello che avviene nell'anima del personaggio da rappresentare.

Io sperimentavo questa nuova verità davanti agli occhi degli spettatori, davanti alla ribalta illuminata, mediante gli esercizi da me inventati. Sviluppavo sistematicamente la mia attenzione. Tuttavia, non toccherò qui la questione dei metodi di tale lavoro. Spero di dedicare a questi argomenti alcuni capitoli del mio futuro libro.

Una volta assistetti per caso ad una scena dietro le quinte di un teatro moscovita, la quale suscitò in me pensieri importanti sulla nostra arte e mi aiutò a comprendere (cioè, a sentire) un'altra verità nota a tutti. Il primo attore ed eroe della compagnia era in ritardo allo spettacolo. La lancetta dell'orologio si avvicinava alle otto ed egli non era ancora in teatro. È noto che i geni originali considerano per sé umiliante presentarsi in teatro in tempo. Il genio deve farsi aspettare! Vale la pena altrimenti di esserlo? Ritardare è chic. L'aiuto regista correva per il teatro, si afferrava la testa, telefonava, cercando l'uomo celebre per la città. Gli attori nei camerini si agitavano, non comprendendo che cosa dovessero fare: terminare la truccatura o togliersela e prepararsi a sostituire il lavoro, poiché 'egli', evidentemente,

un 'cerchio di attenzione', può concentrarsi su qualsiasi cosa entri in quel cerchio e prestare solo mezzo orecchio a ciò che accade al di fuori. In caso di necessità può perfino restringere il cerchio per creare uno stato che possiamo chiamare di 'solitudine pubblica' “.

La piena concentrazione coinvolge tutta la persona dell'attore in ogni sua parte, sia sensoriale che intellettuale verso quello che Stanislavskij chiama 'oggetto centrale di attenzione', cioè quel qualcosa su cui per il momento è centrato il suo desiderio, oppure un altro personaggio del dramma con il quale, in quel punto dell'azione del dramma, è in stretta comunione”.

Un esempio da non seguire: l'attore tutto genio e sregolatezza.

aveva piantato un capriccio. Ma alle 19 e 55 minuti in punto il genio si degnò di arrivare in teatro. Tutti si fecero il segno della croce ed erano contenti:

- Lo spettacolo avrà luogo: 'egli reciterà'.

Uno, due, tre e il genio è vestito, truccato, con la spada e la cappa. 'Egli' sa il fatto suo! E tutti intorno a lui si esaltavano:

- Ecco un vero artista! Guardate. È arrivato per ultimo, e sulla scena è il primo! Imparate da lui, giovani attori!

Ma perché non dire al genio:

- Basta! Non sappiamo noi forse che non esiste nessuno al mondo che dal ristorante e dalla barzelletta sboccata possa in cinque minuti trasportarsi nel campo del sublime e del supercosciente! Per questo è necessario un accostamento graduale. Ricordate il vecchio Salvini! Dal sotterraneo non si sale di colpo al sesto piano.

- E come faceva allora Kean? - vi risponderà il genio primitivo.

- Ricordate, anch'egli giungeva all'ultimo momento e tutti lo aspettavano e si agitavano.

O, questo teatrale Kean! Quanto danno ha recato col suo esempio! Ma basta! Ma il vero Kean era davvero tale e quale lo raffigurano nel melodramma? E se lo era, allora non dubito che egli gridasse e si agitasse prima dello spettacolo, poiché non aveva avuto tempo di prepararsi: egli si adirava con se stesso perché si ubriacava il giorno della recita. La natura creatrice ha le sue leggi uguali per Kean e per Salvini. Prendete invece esempio dal Salvini vivo e non dal Kean morto di quel mediocre melodramma.

Il mito di Kean.

L'esempio positivo di Salvini.

Ma no, il genio primitivo copierà sempre Kean e non Salvini; egli giungerà sempre cinque minuti prima dell'inizio e non tre ore prima come Salvini. Perché?

Il motivo è semplice: per preparare qualcosa in tre ore nella propria anima, bisogna avere 'qualcosa' da preparare. Ma il genio primitivo non ha niente oltre il proprio talento. Egli viene a teatro col costume nella valigia, ma senza alcun bagaglio spirituale. Che cosa farebbe nel camerino dalle 17 alle 20? Fumare? Raccontare aneddoti? Ma questo è meglio

Necessità della preparazione prima di entrare in scena. Non si può raggiungere la concentrazione necessaria per raggiungere la 'condizione creativa' senza una adeguata fase di preparazione prima dello spettacolo.

farlo al ristorante.

Come spiegare questa assurdità, questo controsenso? Certi attori vengono a teatro cinque minuti prima, altri, al contrario, si presentano assai prima che inizi lo spettacolo, ripetono meccanicamente il testo della parte che devono recitare, si vestono con cura, indossano i costumi, si truccano, temendo di non arrivare in tempo per l'inizio, ma con ciò si dimenticano completamente dell'anima. Il corpo è pronto, il viso è truccato, ma domandate loro:

- Vi siete vestiti e truccati, ma avete lavato, vestito, truccato la vostra anima?

A questo noi non pensiamo. Temiamo di non arrivare in tempo al nostro turno, di arrivare in scena in disordine, col costume e il trucco non finiti.

Ma non temiamo di arrivare tardi all'inizio del processo del rivivere la parte e sempre entriamo in scena senza alcuna preparazione interiore, con l'anima vuota, e non abbiamo nessuna vergogna della nostra nudità spirituale.

Noi non badiamo alla rappresentazione interiore della parte, che a suo tempo, al momento della incarnazione, naturalmente, si è fusa nelle forme esterne della creazione scenica. Appena abbiamo conosciuto questa forma, l'abbiamo fissata nelle abitudini meccaniche dell'attore, ma l'anima, il senso principale della parte, l'abbiamo dimenticata, e col tempo si è inaridita.

Prima in potere del saggio sentimento creativo, poi in quello della assurda abitudine di attore, noi rassomigliamo a una nave senza vela e senza timone. Siamo portati là dove ci spinge il caso, il cattivo gusto della folla, i trucchetti scenici, il successo esteriore a buon mercato, la vanità di attore o qualche altro incentivo che per caso ci è capitato per via e che non ha alcuna relazione con l'arte. Ecco che cosa diventa stimolante sulla scena nell'anima dell'attore, che aveva creato la vita spirituale della parte.

Per quale ragione noi mettiamo piede sulla scena. Con 'che cosa' e per 'che cosa' noi appariamo sul palcoscenico?

Osservai un altro grande artista durante le sue recite straordinarie. Ecco, egli pronuncia la parola introduttiva del monologo, ma non è arrivato subito al

Un esempio da seguire: l'at-

vero sentimento, ha ceduto subito all'abitudine meccanica di attore ed è caduto nel falso pathos. Guardatelo attentamente: gli sta succedendo qualcosa: effettivamente, come un cantante, si affanna a chiedere aiuto al diapason per trovare la nota giusta. No, troppo bassa. L'ha presa più alta. Ora è troppo alta. Un po' più bassa. Ora ha individuato il tono giusto, lo ha compreso, sentito, lo ha diretto, fissato, verificato, si è tranquillizzato, e ha incominciato a godere della propria arte della parola. Ora egli parla liberamente, semplicemente, in tono sonoro e ispirato. La parte scorre come sulle rotaie e se lo trascina dietro. 'Egli ha avuto fede'. L'attore prima di tutto deve credere a tutto ciò che avviene attorno a lui e principalmente a ciò che egli stesso fa. Ma si può credere soltanto alla verità. Perciò è necessario sentire continuamente questa verità, cercarla, e a tale scopo è necessario sviluppare in sé l'intuito artistico della verità. Ma si dirà:

- Basta! Quale verità, dal momento che sulla scena tutto è menzogna, imitazione: gli scenari, il cartone, il trucco, i costumi, gli accessori, le coppe, le spade di legno, e così via. Forse tutto questo è verità?

Ma io parlo non di questa verità, ma di un'altra, della verità dei miei sentimenti e delle mie sensazioni, della verità dell'impulso creativo interiore, che tende a manifestarsi. Per me non ha importanza la verità fuori di me, per me è importante la verità dentro di me: la verità del mio rapporto con questo o quel fenomeno sulla scena, con le cose, lo scenario, i compagni che interpretano le altre parti del dramma, coi loro pensieri e sentimenti... L'attore dice a se stesso:

"Tutti questi scenari, oggetti, trucchi, costumi, la pubblicità della creazione e il resto sono una totale menzogna. Lo so, e non me ne importa. Per me non hanno importanza le cose... Ma... 'se' tutto ciò che mi circonda sulla scena fosse la verità, allora ecco che cosa farei, ecco come mi comporterei verso questo o quel fenomeno".

Compresi che la creazione comincia dal momento in cui nell'anima e nell'immaginazione dell'artista appare il magico "'se" creativo'. Finché esiste la

tore che cerca con accanimento e con fiducia la giusta misura. La sua arma migliore è credere in quello che fa.

Qual è la verità in cui l'attore deve credere?

La verità sta dentro l'attore. È il suo modo di vedere la scenografia, gli oggetti, gli altri attori, e di rapportarsi a essi, che rende tutto 'vero'.

Il "se" creativo. Come nei giochi dei bambini, sul pal-

realtà reale, la verità reale, alla quale, naturalmente, l'uomo non può non credere, la creazione non è ancora incominciata. Ma ecco che appare il "se" creativo, cioè, la verità fittizia, immaginaria, cui l'artista è capace di credere altrettanto sinceramente, ma con trasporto ancora maggiore, che all'autentica verità. Esattamente come il bambino crede all'esistenza della sua bambola e di tutta la vita dentro di lei e attorno a lei. Dal momento dell'apparizione del "se" l'artista si trasporta dalla sfera della vita effettiva, reale in quell'altra vita da lui creata e immaginata. Una volta che ci crede l'artista può cominciare a creare.

coscenico tutto è 'come se'.

La scena è la verità, quello in cui l'artista crede sinceramente; e perfino la menzogna evidente deve diventare in teatro la verità per essere arte. Per questo sono necessari all'artista una immaginazione fortemente sviluppata, una ingenuità e credulità infantili, un intuito artistico della verità e della verosimiglianza nella propria anima e nel proprio corpo. Tutte queste qualità lo aiutano a trasformare la grezza menzogna scenica nella finissima verità del suo comportamento verso la vita immaginaria. Chiamiamo queste qualità e capacità dell'artista 'sentimento della verità'. In esso è il gioco dell'immaginazione e la forza della fede creativa, in esso è la difesa dalla menzogna scenica, in esso è il senso della misura, in esso è la garanzia della ingenuità infantile e della sincerità dell'intuito artistico. Risulta che il sentimento della verità, tanto quanto la concentrazione e la libertà muscolare, è passibile di sviluppo e di esercizio. Non è il momento di parlare dei metodi e dei mezzi di questo lavoro. Dirò soltanto che bisogna portare questa capacità a un grado tale che nulla assolutamente deve avvenire, si deve dire o interpretare sulla scena senza che sia stato prima depurato attraverso il filtro del sentimento artistico della verità.

La scena è la verità.

Nucleo emotivo della condizione creativa è il 'sentimento della verità'.

Il sentimento della verità è il filtro che valuta tutto ciò che accade sulla scena.

Dal momento della scoperta di questa verità riconosciuta da tutti io sottoposi al controllo del sentimento della verità tutti i miei esercizi scenici sul rilassamento dei muscoli, come pure quelli sulla capacità di concentrazione. Ebbene? Soltanto ora, mediante il sentimento della verità, mi riuscì di

Il sentimento della verità non è raggiunto una volta per tutte: l'attore deve sempre lottare con se stesso per

ottenere un autentico, naturale e non forzato rilassamento dei muscoli e di concentrarmi sulla scena al momento della creazione.

rinnovarlo continuamente.

Sulla via delle nuove ricerche e delle occasionali scoperte intuitive, io compresi, cioè sentii con tutto il mio essere artistico, ancora molte altre verità da lungo tempo note nella vita (ma non sulla scena). Prese tutte insieme concorrevano a creare quell'eccellente stato artistico, che io chiamai 'la condizione creativa' per distinguerla dall'altra, cattiva, la 'condizione dell'attore' contro la quale instancabilmente imparavo a lottare”.

(Konstantin Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, Einaudi, Torino 1963, pagg. 361-373)

Dalla routine alla verità

La tecnica interiore

Nel brano che segue, estratto dalla voce scritta da Stanislavskij nel 1929 per l'Enciclopedia Britannica, il regista russo precisa che cosa intende per 'tecnica interiore dell'attore'. L'accento è posto ancora sul 'senso di verità' che deve guidare l'attore in ogni aspetto della sua creazione. Il senso di verità è la concretezza che vigila sulla fantasia, per evitare che le invenzioni siano gratuite o pretestuose. Quello che conta è l'equilibrio tra attività immaginativa e sapienza costruttiva. Senza la prima ogni creazione artistica è impossibile, ma senza la seconda si scivola nella confessione incontrollata, nel parossismo nervoso, nella fantasia narcisisticamente rivolta su se stessa.

Molto importanti le parole sul 'montaggio dei sentimenti', che l'attore compie per sopperire alla carenza di esperienze vicine a quelle del personaggio, e soprattutto quelle sulla consapevolezza fisica, sull'energia che l'attore deve sentire scorrere nei suoi muscoli. In Stanislavskij coesistono, fertilizzandosi reciprocamente, una grande tensione etica (di cui sono segno parole molto spesso utilizzate: anima, arte, umanità, vita...) e un preciso e continuo riferimento agli aspetti tecnici e fisici della recitazione (lo Stanislavskij delle 'azioni fisiche'). Aspetti che avranno un grande seguito nel teatro del Novecento e in teorici e registi, come Grotowski e Barba. E anche il cinema farà tesoro dell'insegnamento di Stanislavskij, in particolare il cinema americano.

“Sono state espresse dalla stampa molte e diverse opinioni sul fatto che il mio training artistico dell’attore - che usa i mezzi dell’immaginazione per raggiungere la memoria emotiva (l’emozione), cioè a dire la personale esperienza emotiva dell’attore - tenda, proprio per questo a limitare la sfera della creatività entro i confini della sua esperienza personale e quindi non lo metta in grado di recitare parti che non siano in armonia con la sua particolare costituzione interiore.

Tale opinione è fondata su un grande malinteso perché gli stessi elementi della realtà, da cui la nostra fantasia forma le proprie creazioni non conosciute, derivano ugualmente dalla nostra esperienza limitata, e la ricchezza e la varietà di queste creazioni è ottenuta dalla *combinazione* di elementi tratti dall’esperienza. La scala musicale ha solo sette note, lo spettro solare solo sette colori primari, pure le combinazioni di quelle note in musica e di quei colori in pittura sono infinite. Lo stesso si deve dire delle nostre emozioni fondamentali, che sono conservate nella memoria emotiva (emozione) proprio come le cose che noi vediamo nel mondo esterno sono conservate nella memoria intellettiva: il numero di queste emozioni fondamentali nella nostra esperienza è limitato, ma le sfumature e le combinazioni sono altrettanto numerose delle combinazioni create, a partire dall’esperienza esteriore, dall’attività dell’immaginazione.

È però indubbio che l’esperienza interiore di un attore, il cerchio delle sue impressioni di vita e delle sensazioni, dovrebbe essere ampliato continuamente perché è solo così che egli può ampliare la sua sfera di realizzazione creativa. D’altro canto egli deve sviluppare coscientemente la fantasia assegnandole compiti sempre nuovi da eseguire.

Tuttavia, se un attore deve essere emotivamente coinvolto e spinto all’azione scenica dal mondo immaginario, è necessario che egli vi creda assolutamente come crede al mondo reale che lo circonda. Ciò non significa che mentre è sulla scena l’attore debba essere soggetto a una sorta di allucinazione, che debba perdere, mentre recita, la consapevolezza della realtà che lo circonda, accettare come alberi veri le scene di tela, e così via. Al contrario, una parte della sua coscienza deve restare libera dalle reti della commedia così che possa esercitare una qualche sorve-

La memoria emotiva come base per la costruzione del personaggio è insufficiente?

La memoria emotiva in realtà fornisce solo gli elementi-base, i colori primari, le note fondamentali che la fantasia dell’attore deve combinare in modo sempre nuovo, adatto di volta in volta al particolare personaggio interpretato.

Il cerchio d’esperienza dell’attore determina l’ampiezza della tavolozza a sua disposizione, allimentando la sua fantasia.

Crederci fino in fondo a ciò che si fa e insieme mantenere le distanze e il controllo.

gianza su ciò che prova e fa mentre recita fino in fondo la parte del suo personaggio. Non dimentica che ciò che lo circonda sono quinte e materiali scenici, e niente altro che questo, ecc., ma ciò non ha nessuna importanza per lui. È come se dicesse a se stesso: “Io so che tutto quello che mi circonda sulla scena è solo una rozza rappresentazione della realtà, che è tutto finzione. Ma se fosse vero, è così che mi rapporterei a questa apparenza, è così che agirei...”. E dall’istante in cui la sua anima prende coscienza della magica frase “se fosse”, il mondo reale intorno a lui cessa di interessarlo, egli è trasportato su un altro piano, in una vita creata dalla sua immaginazione.

Ma, nell’abbandonarsi ad essa, egli potrebbe involontariamente alterarne la concretezza sia nella cornice inventata per quella vita sia nei sentimenti relativi. La struttura immaginaria dell’attore potrebbe dimostrarsi illogica, falsa, e allora egli perderebbe la sua fede in essa. I sentimenti prodotti da questa immagine, le reazioni interiori alle circostanze immaginate potrebbero apparire “inventati” e non corrispondere alla natura di una emozione data. Infine, nell’esprimere la vita interiore del suo personaggio, che dopo tutto è un essere umano complesso; che non è mai stato in modo sufficientemente perfetto sotto il controllo del suo intero apparato umano, potrebbe dare un’intonazione falsa, potrebbe non osservare il senso della misura artistica nel gestire, oppure potrebbe essere tentato di ottenere qualche effetto facile, potrebbe diventare manierato o artificioso. Per difendersi da tutti questi pericoli che intralciano la strada della sua creatività scenica, un attore deve lavorare senza posa a sviluppare il *senso di verità*, che sorveglia tutta l’attività interiore e fisica sia mentre crea che quando poi recita la parte. Solo quando il suo senso di verità sarà totalmente sviluppato egli raggiungerà il punto in cui *ogni atteggiamento, ogni gesto avranno una giustificazione interiore*, vale a dire esprimeranno lo stato della persona che egli ritrae e non serviranno semplicemente scopi di bellezza esteriore, come fanno tutti i tipi di gesti e atteggiamenti convenzionali.

I metodi e i procedimenti suddetti nel loro insieme costituiscono la tecnica interiore dell’attore. Parallelo a questo sviluppo dovrebbe essere lo sviluppo di una tecnica esteriore - il perfezionamento dell’apparato fisico che serve a incarnare l’immagine scenica creata dall’attore per

Pericoli della fantasia che non si auto-controlla.

L’attore deve sempre essere guidato da un forte ‘senso di verità’ che gli permetterà di compiere gesti e di dire parole sempre interiormente motivati.

Il senso della verità è il tema centrale del pensiero stanislavskiano. Per tutta la vita il regista russo ha inseguito la chimera della

la sua parte ed esprimere anche la vita interiore del suo personaggio in modi precisi e vivi. Con questo obiettivo in mente l'attore dovrebbe allenarsi non solo alla scioltezza fisica e alla plasticità del movimento, non solo all'armonia e al ritmo del movimento, ma dovrebbe allenarsi anche a una particolare *consapevolezza di potere sovrano su tutti i gruppi muscolari e alla capacità di sentire l'energia che scorre attraverso loro*, che, originata com'è nei suoi centri più alti di creatività, determina in modo preciso le sue espressioni facciali, i suoi gesti e, riversandosi fuori di lui, si coagula nel partner che recita di fronte a lui sulla scena e anche nel pubblico in sala”.

verità assoluta sulla scena. Tutti i suoi tentativi, le sue ricerche, i suoi dubbi, e i cambiamenti importanti che hanno caratterizzato il suo lavoro e la sua indagine viaggiano verso lo stesso obiettivo: che il pubblico creda che ciò che gli appare sulla scena sia assolutamente vero, che si accenda quel cerchio magico tra sala e palcoscenico capace di coinvolgere pubblico e attori nello stesso “io ci credo”.

(in *Civiltà teatrale del XX secolo*, a cura di Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, il Mulino, Bologna 1986, 131-133)

Dalla routine alla verità

Le azioni fisiche

Dalla concretezza dell'agire alla sincerità dei sentimenti

Le memorie di un attore di Stanislavskij

Nel 1927 Vasilij O. Toporkov, attore quarantenne già affermato, entra a far parte della compagnia del Teatro d'Arte e inizia a lavorare con Stanislavskij. Partecipa a tre allestimenti, di cui l'ultimo, le cui prove vengono interrotte per la morte di Stanislavskij, è *Tartufo*. Proprio questo ultimo allestimento costituisce un esempio estremo della volontà mai sazia di Stanislavskij di ricercare sempre nuove vie per migliorare la propria arte. Il vecchio maestro, malato e in pericolo di vita, riverito e amato, giunto al culmine di una brillantissima carriera (il suo nome è noto in tutto il mondo), riunisce intorno a sé attori esperti e affermati per provare senza la prospettiva di andare in scena. Il lavoro su *Tartufo* che Stanislavskij propone ai suoi attori è un lavoro di ricerca pura. Stanislavskij vuole verificare fino in fondo il suo metodo, che si appoggia, come punto di partenza, alle 'azioni fisiche'. Di queste azioni fisiche Toporkov ci parla diffusamente nel suo libro di memorie. Stanislavskij ha senz'altro compiuto un energico cambiamento, un importante sforzo di rigenerazione del proprio metodo. Il suo 'primo periodo' (quello della memoria emotiva e del 'se magico', della ricerca propedeutica della realtà interiore del personaggio e della analisi del proprio passato per trovarvi la freschezza delle moszioni da rivivere in scena nei panni del personaggio) ora è quasi rinnegato - "Stato emotivo? e che

cos'è? Mai sentito” afferma sornione. Ora Stanislavskij vuole solo sentir parlare di ‘azioni fisiche’. Il personaggio è prima di tutto ciò che fa, i gesti che compie e come li compie. Per ‘impadronirsi’ di un personaggio, per entrare nella sua vita interiore non c’è strada migliore che quella di compiere i suoi gesti. Molto probabilmente influenzato dagli studi di Pavlov sui riflessi condizionati, Stanislavskij pensa che a forza di compiere le azioni di un personaggio, l’attore finisce per immedesimarsi in lui molto più profondamente che non esaminando in lunghe sedute autoanalitiche il proprio passato. Ma Toporkov, che da buon vecchio professionista mostra di saper vedere dietro le apparenze, ci fa capire chiaramente che in realtà il cambiamento è più nella superficie che nella sostanza. Sono cambiati forse i mezzi, o meglio sarebbe dire le procedure d’uso dei mezzi, ma non è cambiato il fine. È vero che ora alle prove di Stanislavskij si parla solo di azioni fisiche, mentre prima si parlava solo di emozioni e di verità interiore, ma ciò che muove tutto quanto è sempre la stessa esigenza, immutabile, la voglia mai sazia di ‘verità’. “La qualità più convincente della nostra arte è la sincerità”, e la sincerità è la sincerità delle emozioni e dei sentimenti che si esprimono per il pubblico in azioni, in agire concreto sulla scena, agire che deve avere il profumo inconfondibile della verità. Un’azione sulla scena è vera, dice Stanislavskij, se si fa davvero una cosa - con dei veri oggetti e dei veri obiettivi, e in uno vero spazio fisico, che riproduca minuziosamente la realtà - e non si fa solo finta di farla, senza scopi. La spinta emotiva, psicologica, che sta dietro all’azione, può arrivare dopo o in-

sieme, alle prime o alle ultime prove, ma se l'azione è vera, cioè precisa e indirizzata concretamente su un oggetto, non si avranno mai cadute nella falsità. Che venga prima l'azione fisica e dopo il movimento interiore, o viceversa; che il lavoro iniziale dell'attore alle prove sia di analisi del personaggio e di se stesso e poi di costruzione delle azioni, o viceversa, il risultato non cambia, e in realtà si tratta di prima e dopo non tanto cronologici quanto logici. Nel periodo delle azioni fisiche Stanislavskij ha posto in primo piano dal punto di vista logico più che cronologico l'aspetto concretamente visibile del recitare, ma non ha cambiato obiettivo.

Non si può dire che Stanislavskij nel suo ultimo lavoro abbia introdotto elementi completamente nuovi, opposti alle sue concezioni precedenti. Questo sarà evidente dalla mia descrizione delle prove su *Tartufo*. Ma sicuramente il metodo di Stanislavskij acquisì in questa occasione maggiore concretezza e si definì più compiutamente come 'metodo delle azioni fisiche'.

È noto che nel corso della sua attività Stanislavskij cercò diversi punti di appoggio per il suo sistema: il ritmo, l'idea, il compito e altri ancora.

Ora alla base del suo sistema c'era l'azione fisica e il regista rifiutava tutto ciò che poteva offuscare o confondere questo concetto. Se qualcuno di noi gli ricordava i metodi che aveva adottato in passato, egli faceva ingenuamente finta di non capire. Una volta qualcuno gli domandò:

- Qual è qui la natura dello stato emotivo?

Konstantin Sergeevic, con un'espressione di meraviglia, domandò a sua volta:

- Stato emotivo? e che cos'è? Mai sentito...

Non era vero. Era stato Stanislavskij stesso a introdurre quel termine. Eppure in quell'occasione lo rinnegava poiché gli impediva di concentrare e dirigere la nostra attenzione verso il canale desiderato. Temeva qualsiasi sguardo al passato che potesse ostacolare il progresso verso la meta.

Periodo delle azioni fisiche.

Stanislavskij non cambia obiettivo ma modifica il percorso: prima era dall'interno all'esterno, ora il contrario.

Stanislavskij vuole la massima concentrazione dei suoi attori sul tipo di lavoro in essere. Per questo preferisce che non tengano in conto i metodi di approccio precedenti.

Ma è anche la consapevolezza che il teatro è un mestiere in cui non ci si può fermare. Se ti acquieti nei risultati ottenuti e ti accontenti delle scoperte fatte,

Un'attrice una volta gli disse di aver conservato gli appunti dettagliati di tutte le prove alle quali aveva preso parte anni addietro sotto la sua regia e non sapeva come utilizzare quel tesoro. Stanislavskij rispose seccamente:

- Bruci tutto.

La qualità più convincente della nostra arte è la sincerità. Ciò che si dice e si fa sinceramente, non suscita mai dubbi. Una risata sincera è sempre contagiosa, mentre una risata falsa è ripugnante. Le lacrime, se sono sincere, commuovono sempre, mentre se esprimono un finto dolore, nessuno ci crede. La sincerità è il fascino di una persona. L'attore che sa essere sincero sulla scena, non può non essere affascinante. Ecco perché il fascino dell'attore non può essere avulso dalla sua creatività. Lo stesso attore, in un ruolo nel quale ha raggiunto la sincerità, è affascinante, mentre è assolutamente insopportabile laddove non è riuscito a essere sincero. Conosciamo molti attori affascinanti nella vita, dotati di magnifiche qualità esteriori e di una bella voce, ma assolutamente privi di talento sulla scena. Il loro fascino si volatilizza non appena entrano in palcoscenico. La capacità di essere sinceri sulla scena è vero talento. Qual è la qualità che accomuna tutti i nostri grandi artisti? La sincerità del loro comportamento sulla scena.[...]

Stanislavskij esige dai suoi attori la sensazione di verità, la capacità di concedersi agli eventi della *pièce* con naturalezza e assoluta sincerità, di seguire ininterrottamente la linea logica delle proprie azioni, di credere fermamente nella logica altrui come nella propria. Ecco quello che voleva anche da noi, attori del *Tartufo*. Queste qualità, che Varlamov possedeva per intuizione, potevano essere conquistate, almeno parzialmente, dagli altri attori solo a prezzo di un lavoro assiduo. Così la pensava Stanislavskij.

La questione di come si dovesse lavorare per conseguire un tale obiettivo era molto complessa. Per questo eravamo stati convocati da Stanislavskij. K.S. Stanislavskij ci metteva spesso in guardia contro l'approccio freddo e razionale alla creazione. Da noi

finisci per tornare indietro, perché noia e routine tolgono ogni slancio e ogni verità.

L'emozione è contagiosa. Su questo si basa il teatro. Ma l'emozione è contagiosa solo se è sincera. Come ogni cosa che tocca l'interiorità, non conosce vie di mezzo.

Stanislavskij parla di un aspetto della recitazione, che sarà centrale nella ricerca di molti registi che verranno: il fascino sulla scena, quello che comunemente viene chiamato presenza scenica. Barba analizzerà scientificamente la presenza scenica, confrontando varie civiltà teatrali e ricavando le leggi della presenza scenica.

La presenza scenica può essere conquistata con l'applicazione

La verità in scena per alcuni è una dote naturale, per altri un obiettivo da raggiungere..

*Azioni non ragionamenti
Tutta la ricerca di Stanislavskij è improntata ad un contatto caldo con il testo,*

voleva azioni, non ragionamenti.

- Quando l'attore teme di mostrare la propria volontà, quando non vuole creare, allora si mette a disquisire. È come un cavallo che segna il passo perché non ha la forza di smuovere il carico. Per agire coraggiosamente, non bisogna segnare il passo, bisogna alimentare in se stessi il fascino per l'azione. Voglio agire e agisco con audacia. L'azione dipende dalla volontà, dall'intuizione; il ragionamento dipende dal cervello, dalla testa. Il mio sistema serve solo a dare via libera alla creatività della natura organica dell'artista, specialmente nei casi in cui nulla sembra riuscire.

Convinto che la natura organica fosse la forza decisiva nella creazione dell'attore, Stanislavskij mise a punto un sistema per accedere a essa. Egli non aveva mai ignorato le componenti del comportamento fisico dell'attore nel processo di creazione del personaggio. Ricordo che già ai tempi de *I dissipatori* richiamava spesso l'attenzione degli attori sull'importanza fondamentale di un controllo accurato della purezza e compiutezza di ogni azione fisica, anche la più insignificante. Nel lavoro su *Le anime morte* egli concentrò ancora di più la sua attenzione sulle azioni fisiche. Nell'ultimo periodo della sua attività, lavorando proprio su *Tartufo*, Stanislavskij considerò questo elemento di primaria importanza.

Comunque sarebbe errato pensare che il lavoro sulle azioni fisiche, e tutti gli altri procedimenti tecnici adottati da Stanislavskij nel corso della sua attività di regista e insegnante, fossero fini a se stessi, come spesso diventarono per alcuni suoi sprovveduti seguaci. Ogni espediente tecnico usato da Stanislavskij aveva solo un ruolo ausiliario nel conseguimento dell'obiettivo principale: la perfetta resa dell'orienta-

con la scena, con i colleghi.

L'attore non si deve accontentare di capire, deve sentire. C'è una bella differenza. Capire è frutto di un ragionamento. Sentire di una esperienza. E sono le esperienze a determinare i mutamenti della persona, i cambiamenti delle sue azioni.

L'attore è un uomo che cerca la perfezione dell'uomo. Cioè la coerenza tra pensiero e azione. Il pensiero che non diventa azione è sterile, spesso è un alibi per non agire.

La testimonianza di Topporkov ci conferma che i due periodi di Stanislavskij in realtà non sono in contraddizione. Non si è trattato tanto di una svolta quanto di una diversa disposizione delle tappe del percorso di avvicinamento dell'attore al personaggio. Da uomo di teatro Stanislavskij ha sempre tenuto nella massima considerazione la qualità delle azioni fisiche. È una cosa quasi ovvia, visto che in teatro tutto deve diventare visibile, anche le sfumature psichiche più tenui.

Il punto di riferimento della ricerca è comunque sempre quello: il personaggio. Essenziale nella concezione di Stanislavskij è che il personaggio assomigli il più possibile a una persona vera. Ogni persona ha il suo

mento ideologico del personaggio. Anche la selezione delle azioni fisiche e delle circostanze date è subordinata a questo obiettivo finale.

Sarebbe pure un errore considerare l'azione fisica come un semplice movimento plastico che rappresenta l'azione. Non è affatto così: l'azione fisica è un'azione autentica e coerente immancabilmente finalizzata al raggiungimento di uno scopo; nel momento della sua realizzazione l'azione diventa psicofisica.

Durante la lavorazione sul Tartufo, Konstantin Sergeevic esordiva sempre con la stessa domanda:

- Quale linea fisica abbiamo in questa scena?

Il che comportava che dovevamo tradurre la scena nella lingua delle azioni fisiche; tanto più semplici erano le azioni, tanto meglio. Così per esempio, la scena cruciale della dichiarazione di Tartufo a Elmira con i suoi interminabili monologhi si riduceva a un'azione fisica semplicissima: Elmira, con manovre impercettibili, fa sì che Tartufo compia un passo falso e cada nella trappola.

- Come farà questo? Adesso non mi serve il testo. Abbozzi lo schema delle azioni che compirà per attirare nella sua rete Tartufo, come si comporterà dinanzi alle sue avance. Dal canto suo, (disse rivolto a Kedrov interprete di Tartufo), lei imposti il suo comportamento sulla base di quello che oggi, ora, qui lei si può permettere nei confronti di Elmira, padrona di casa e nota gentildonna.

Oppure prendiamo un'altra scena, quando Orgone cerca Marianna per costringerla a firmare l'impegno di matrimonio e Elmira, Cleante e Dorina lo ostacolano. Qual è qui l'azione fisica?

- Non mi parlate di sentimenti, non possiamo fissare i sentimenti. Possiamo fissare e ricordare solo le azioni fisiche. In questo caso l'azione può essere definita dal verbo 'nascondere'. Dovete nascondere Marianna a un padre crudele. Come farete? Se agirete da attori, secondo i cliché, farete così: la nasconderete dietro di voi, tenendo le braccia indietro, con lo sguardo allarmato. Se vorrete creare autenticamente, non so che ne verrà fuori. Ma quello che conta è 'nascondere'.

Ci vietò categoricamente di imparare la parte a memoria. Era una condizione imprescindibile per il no-

carattere principale, ma poi ci sono le situazioni che richiedono le sue risposte. Il rapporto tra carattere principale e le sue varie manifestazioni è il vero problema. La verità quindi può essere definita come coerenza tra questi due aspetti del personaggio. Nel teatro successivo, in quello brechtiano, per esempio, questa coerenza non solo non sarà ricercata, ma attentamente evitata.

Esempi concreti di lavoro sulle azioni fisiche. Il testo non serve ancora. Arriverà il suo momento, ma molto più avanti e allora le parole prenderanno tutta la verità che le azioni fisiche avranno accumulato.

Ai suoi attori, anche a quelli più disponibili, questi aspetti del metodo stanislavskiano potevano sembrare eccessivi. Perché mai non bisognava imparare la parte a memoria? Eppure qui il grande russo prefigura le esperienze più radicali del teatro d'avanguardia del Novecento. Grotowski infatti dichiarerà di essere nella linea di ricerca di Stanislavskij. La centralità del corpo dell'attore è

stro lavoro, e se qualcuno all'improvviso pronunciava i versi molieriani, interrompeva immediatamente la prova. Aggrapparsi al testo, alle parole esatte dell'autore era considerato segno di debolezza per un attore. La conquista più ambita per l'attore era mostrare, con una quantità minima di parole indispensabili, lo schema delle azioni fisiche sul quale si basa una scena. Le parole dovevano avere solo un ruolo ausiliario.

Stanislavskij ci vietava categoricamente di ricorrere ai metodi di lavoro consueti, adottati negli altri teatri: noi attori non dovevamo imparare la parte a memoria; la messinscena non veniva fissata. Ricorrevamo al testo solo per definire la linea delle azioni fisiche.

Konstantin Sergeevic ci diceva continuamente:

- Senza usare il testo, senza messinscena, conoscendo solo il contenuto di ogni scena, recitate tutto secondo lo schema delle azioni fisiche e la vostra parte sarà pronta per lo meno al trentacinque per cento. In primo luogo, dovete stabilire la sequenza logica delle vostre azioni fisiche. Così si prepara il personaggio.

Il pittore, prima di rendere i momenti psicologici più complessi e delicati del suo quadro, deve 'mettere a sedere', 'mettere in piedi' o 'mettere a giacere' il suo modello sulla tela in modo tale che chi guarda il quadro creda davvero che la figura 'stia seduta', 'stia in piedi' o 'giaccia'. Deve insomma impostare lo schema del quadro futuro. Se nella posa del modello sono violate le leggi della fisica, se non c'è verità, se la figura umana rappresentata non 'sta veramente seduta', nulla potrà rendere credibile quel quadro, neanche le più raffinate sottigliezze.

Esattamente la stessa funzione ha la linea dell'azione fisica del personaggio nell'arte dell'attore. L'attore, al pari del pittore, deve 'mettere a sedere', 'mettere in piedi' o 'far giacere' il personaggio. Ma nella nostra arte la cosa è resa più complessa dal fatto che noi stessi siamo sia i pittori sia i modelli, per di più non dobbiamo trovare una posizione statica, ma dar vita a una persona umana che agisca organicamente nelle posizioni più svariate. E fintanto che questo schema non è delineato, fintanto che l'attore non crede alla verità del comportamento fisico impostato dallo schema, egli non deve pensare a nient'altro. È proprio alla creazione dello schema delle azioni fisiche che Stanislavskij attribuì un ruolo decisivo nell'ultimo

già una realtà, anche se in Stanislavskij tutto resta al servizio della verosimiglianza, mentre le avanguardie cercheranno altre forme di verità.

Le azioni fisiche devono essere organizzate in uno schema, che è la base concreta per la creazione del personaggio.

periodo delle sue ricerche.

- Nel lavoro sul personaggio, - diceva - occorre prima di tutto consolidare la linea delle azioni fisiche. E utile anche annotarsela. Poi occorre verificare la loro natura, infine bisogna agire coraggiosamente, senza ragionare. Non appena comincerete a agire, sentirete immediatamente l'esigenza di giustificare le azioni.

Questo è il percorso attraverso il quale l'attore può avvicinarsi più correttamente all'"arte della riviviscenza", come la definì Stanislavskij in contrasto con "l'arte della rappresentazione". L'autentico comportamento organico, la genuinità delle riviviscenze, la convinzione nell'invenzione artistica, sono queste le qualità veramente convincenti sulla scena, quelle che conquistano lo spettatore, agiscono sulla sua anima. Sono queste le qualità peculiari dei grandi maestri del teatro ai quali noi guardiamo come esempi da seguire.

Con il metodo delle azioni fisiche l'attore raggiunge la convinzione, penetra nella sfera dei sentimenti autentici, delle riviviscenze profonde e perviene alla creazione del personaggio per la strada più breve. Nel contempo questo metodo consente di salvaguardare la sopravvivenza e lo sviluppo del personaggio, una volta che questo è stato creato.

- Quando la linea delle azioni fisiche è ben ancorata alle circostanze date della vostra vita, allora non è poi così grave se i sentimenti vengono meno; tornate alle azioni fisiche e proprio loro vi restituiranno i sentimenti perduti.

Ma le azioni fisiche non solo guidano l'attore sulla strada giusta nel lavoro sul personaggio, esse costituiscono anche il mezzo principale della espressione artistica. Non è un caso che Stanislavskij abbia definito l'attore come 'maestro delle azioni fisiche'.

Nulla comunica la condizione spirituale di una persona più nettamente e convincentemente del suo comportamento fisico, vale a dire dell'intera sequenza delle sue azioni fisiche. Non per niente i più eminenti maestri del palcoscenico hanno fatto spesso ricorso a questo mezzo. Quando ricordiamo i capolavori della Ermolova, della Savina, di Davydov, di Dalmatov, nella stragrande maggioranza dei casi diciamo: "Ricordate quando le comunicano quella notizia, come sfilava nervosamente i guanti, li getta sul divano, e va

Riviviscenza, cioè riaffiorare delle emozioni del nostro passato. La linea delle emozioni è il modo con cui si esprime il personaggio.

La riviviscenza si attiva solo con le azioni fisiche. In questo modo prende vera concretezza. In questo modo tutto sembra vero al pubblico, destinatario finale di tutto questo grande lavoro. Arrivare alla coscienza del pubblico, incidere sulla sua memoria, arricchire la sua esperienza. Sono questo gli obiettivi che il teatro di Stanislavskij si pone.

Esempi di azioni fisiche di grandi attori.

verso il tavolo?" Oppure: "E ricordate quando il marito voleva mettere la cicca del sigaro nel posacenere che conteneva già il sigaro dell'amante, come lei lo sostituì velocemente con un altro posacenere?". "E ricordate come la Duse giocava con lo specchio nell'ultimo atto de *La dama delle camelie*?". Potremmo riportare innumerevoli esempi. Il grande maestro della parola V.N. Davydov, vero virtuoso dell'arte del dialogo e del monologo, invariabilmente coronava i momenti culminanti delle sue interpretazioni con una lunga 'pausa d'effetto', nella quale con poche parole, o addirittura senza parole, ma solo attraverso una serie di azioni fisiche accuratamente ponderate, esprimeva, con estrema chiarezza i sentimenti più intimi del personaggio e ne rivelava vera essenza allo spettatore.

Dal momento che l'azione fisica era considerata l'elemento principale della espressione scenica, in questo campo Stanislavskij era estremamente esigente con gli attori. Esigeva sempre chiarezza e abilità di esecuzione. Egli mirava, se così si può dire, a una 'buona dizione' delle azioni fisiche. A questo proposito raccomandava di dedicarsi con particolare attenzione agli esercizi con gli oggetti immaginari, da eseguire nell'ambito della quotidiana 'toiletta' dell'attore. Gli esercizi con gli oggetti immaginari sviluppano nell'attore la concentrazione, qualità indispensabile nella nostra arte. L'attore di volta in volta deve rendere questi esercizi più articolati, deve suddividerli in sezioni sempre più piccole, e così sviluppare la 'dizione' delle azioni fisiche.

Firmare un documento potrebbe sembrare un'azione sola, ma per un attore potrebbe comportare l'esecuzione di cento e una azioni, in relazione alle diverse circostanze. A volte, l'azione di firmare un documento potrebbe non avere alcun significato, e soffermarsi su dettagli superflui in un'azione semplice a volte suscita solo stizza. In altri casi per l'attore potrebbe essere il punto più interessante della sua interpretazione e allora avrà bisogno di cento e più sfumature per eseguire questa azione apparentemente semplice.

Qualità della esecuzione delle azioni fisiche. Renderle perfettamente chiare, visibili, vere.

Grotowski definirà questo concetto parlando della differenza tra gesto e azione. Un gesto è qualcosa che si fa senza motivazione. Una azione ha sempre uno scopo.

Ogni azione si colora dell'emozione con cui la si compie.

(Vasilij O. Toporkov, *Stanislavskij alle prove - Gli ultimi anni*, ubulibri, Milano 1991, 108-113).

Il teatro della rivoluzione

**Recitazione e costruttivismo sulla nuova scena
sovietica - Vsevolod Emilevic Mejerchòl'D
(1874-1940)**

La concezione del lavoro dell'attore teorizzata e praticata da Mejerchòl'd si oppone nettamente a quella del suo maestro Stanislavskij. Per Stanislavskij il compito dell'attore è il raggiungimento della 'verità' intesa come naturalezza dell'allestimento e sincerità delle emozioni: il pubblico deve avere la sensazione di assistere a situazioni vere, per cui l'attore deve arrivare a un condizionamento psicologico tale da permettergli di agire come se fosse in una situazione reale. Per Mejerchòl'd invece il pubblico deve partecipare all'opera creativa con la propria immaginazione, integrando una "recitazione per accenni, che lasci coscientemente delle zone d'ombra nel personaggio"; la recitazione naturalistica "nega allo spettatore la capacità di completare il disegno e di sognare come quando si ascolta la musica". "Fiero avversario d'ogni sistema interpretativo che facesse appello all'autenticità del vissuto, vedeva nelle 'riviviscenze' del maestro Stanislavskij un'intumescenza emotiva assai prossima alla narcosi e all'ipnosi, un modo per screditare l'arte attorale invischiandola nei labirinti della psicologia mistificatrice. Al contrario credeva nella fisiologia, in un procedimento che, muovendosi dall'esterno all'interno, si ispirasse alle leggi della meccanica: anche il corpo dell'attore, grumo di forze e tensioni, può raggiungere una perfetta concentrazione dinamica, se il suo detentore matura una tecnica adeguata" (Artioli, in *Enciclopedia del teatro del Novecento*, 1980). Commedia

dell'Arte, teatri orientali, circo, danza, tutti i teatri fortemente codificati e dinamici, colorati, di forte impatto visivo, affascinano Mejerchol'd, che detesta le sfumature, i mezzi toni, le verosimiglianze, le effusioni sentimentali. La rivoluzione d'Ottobre offre al lavoro e al pensiero di Mejerchòl'd, già fortemente innovativi, l'occasione per una svolta violenta e radicale. Il nuovo clima politico e sociale, al quale Mejerchol'd aderisce entusiasticamente, e le nuove correnti artistiche - costruttivismo, futurismo, suprematismo - agitano gli artisti dell'epoca, mettendo in fibrillazione la loro inventiva e il loro desiderio di nuovo. "Torri d'avorio, santuari, feticci crollavano nel crepitio della rivolta, come le statue di Pompei nel famoso dipinto di Brjullof. Con raccapriccio parecchi intellettuali intravidero nelle vicende d'Ottobre lo sfacelo della cultura, l'avvento degli Unni devastatori. Ma Mejerchòl'd non esitò. Fra le crepe di quel rovinio enormi spazi si aprivano alla sua fantasia. Il sovvertimento equivalse per lui a una rinascita. Innovatore smanioso, anarcòide, mettiscandali - mentre altri uomini si traevano in disparte ad attendere gli sviluppi della lotta politica, egli si tuffò nell'oceano della rivoluzione, aderendo senza riserve o rammàrichi al potere sovietico. E già nel novembre 1918, a Pietrogrado, metteva in scena la farsa-oratorio *Misterija-buff* di Majakovskij" (Ripellino, *op. cit.*, 273). Il clima di palingenesi instaurato dalla rivoluzione è interpretato dagli artisti sovietici come l'occasione per sperimentare nuove forme d'arte, per fare entrare la fantasia artistica nelle fibre della società. Gli artisti "gridavano con l'ardore polemico di venditori all'ingrosso". Tutto un mondo finiva e tutto

un mondo era da costruire, da inventare. In questo contesto tumultuante di utopie, Mejerchòl'd - che già nel 1901 aveva scritto a Cechov: "Voglio fiammeggiare dello spirito del mio tempo. Voglio che tutti i cultori della scena prendano coscienza della propria alta missione. Mi dolgo di quei miei compagni che non agognano di levarsi più su dei ristretti interessi di casta, che restano estranei agli interessi sociali. Sì, il teatro può svolgere una parte immensa nella ricostruzione di tutto ciò che esiste" - nuota come un pesce nell'acqua. Anche il suo abbigliamento si adegua alle sue nuove funzioni: cappottone militare, berretto con la stella rossa, cinturone e pistola nella fondina. Ma l'adesione al nuovo corso politico non è superficiale. Mejerchòl'd crede davvero alla funzione che il teatro deve svolgere per inventare la nuova società. I suoi spettacoli si fanno tribune di propaganda rivoluzionaria. Abbandonato definitivamente e senza rimpianti il credo simbolista, che lo aveva animato negli anni precedenti la rivoluzione, Mejerchòl'd crea spettacoli tendenziosi, "impliciti nelle formule del comunismo, rappresentazioni pugnaci, che riverberino, come le pagine d'una gazzetta, le circostanze presenti". Nasce così un teatro straordinariamente dinamico e asciutto, in cui l'attore ha il compito di adeguare la propria presenza sul palcoscenico alla astrattezza costruttivistica delle scenografie. Il 7 novembre 1920 va in scena *Les Aubes* di Verhaeren. Il Teatro RSFSR Primo in cui si recita è "un camerone dai muri scrostati e gli addobbi in sfacelo, simile, più che a un teatro, a una sordida stazione di sgómbero. Una così fredda topaia era forse più acconcia di qualsiasi Aleksandrinskij sontuoso alla ruvi-

dezza dell'epoca. La platea brulicava di soldati rossi che, imbacuccati in pastrani e pellicce, con la 'budiònovka' in testa, rosicchiavano semi di girasole" (id., 276). La scenografia è ispirata al suprematismo. Lo scenografo Dmitriev ha sospeso sul palcoscenico elementi geometrici dipinti: triangoli, cerchi, rettangoli di lamiera e di legno. Il palcoscenico è ingombro di grandi cubi luccicanti di carta stagnola, dalla graticcia scendono corde di canapa. Una irruzione di oggetti nella loro nuda materialità, che non fingono di essere altro da sé, ma demandano allo spettatore il lavoro di fantasia e di trasformazione. Avvolti dalle geometrie della scenografia, gli attori, senza trucco, vestiti di comuni abiti di tela ma metallizzati in grigio-argento, arringano dall'alto dei cubi, con la voce rauca per il freddo, urlando i monologhi come proclami di guerra. Nelle repliche Mejerchòl'd fa piovere dall'alto in platea volantini con le ultime notizie dal fronte della guerra civile o leggere i fonogrammi da un 'anghelos' in abiti rivoluzionari. La sera in cui il messaggero annuncia la conquista della Crimea, la sala esulta, i soldati rossi che la gremiscono ripetono in coro le battute degli attori, interi reparti militari salgono sul palco con tanto di banda musicale e bandiere. Alla fine, mentre echeggia la marcia funebre sul feretro di Hérénien, gli spettatori, in piedi e a capo scoperto, insieme agli attori, cantano l'Internazionale.

Il palcoscenico mejercholdiano è un palcoscenico denudato. La poetica costruttivista reinventa ogni volta la scena. Via gli orpelli, gli ori, gli stucchi e i velluti, le tende e i candelabri, si erigono ponteggi, scivoli, scale, tramezzi, armature in ferro. *La*

scena non si orna, ma si costruisce. Su questo palcoscenico denudato, la recitazione è denudata anch'essa. Dopo l'esperienza di *Les Aubes*, in cui gli attori erano impalati sui loro cubi come arringatori sul palco di un comizio, Mejerchòl'd inventa una recitazione appropriata al nuovo concetto di teatro, ispirato alle poetiche costruttivistiche, e la battezza *biomeccanica*. La recitazione deve diventare una esperienza fisica, come un saggio di atletica. Ciò può avvenire solo con un allenamento continuo, che porta ogni movimento dell'attore al massimo della sua potenzialità espressiva. Il corpo dell'attore è una macchina che non deve lasciare spazio alla emotività, causa di cadute di ritmo nel dipanarsi dell'azione. Attraverso la biomeccanica, l'attore acquista ritmo e controllo di se stesso e diventa in grado di creare il proprio personaggio, anche inserito in una regia che non lascia niente al caso e all'improvvisazione. Nei nuovi spettacoli di Mejerchòl'd gli attori volteggiano come in una palestra in un continuo dinamismo dal ritmo inarrestabile, trattando le battute come oggetti nello spazio, non aggiungendo niente di proprio alle parole. I sentimenti del personaggio diventano atti fisici, non intonazioni, ma piroette, giochi d'agilità. "Di rincorsa un attore sferra un calcio ad un altro sulla punta del naso e viene da quello atterrito con un manrovescio. O tende un arco illusorio, o fa mostra di roteare e scagliare un disco inesistente. Oppure balza sul dorso, sul petto del partner, lo afferra alla gola, lo mette al tappeto, se lo carica in spalla, portandolo via" (id., 284). Tutta la gestualità del mondo fa la sua comparsa in questi spettacoli, dall'impagiatore di sedie al clown, dal vigile ur-

bano a Chaplin, dal ballerino al giocatore di tennis ai lavori domestici (pedicure, bucato, cottura della marmellata, prova degli abiti...). Ogni gesto viene analizzato, scomposto, ridotto ai suoi elementi semplici, a loro volta utilizzati per inventare gestualità nuove di zecca, mai viste né immaginate, per la gioia e la sorpresa degli occhi, segni nello spazio che impressionino indelebilmente la retina. Un teatro totalmente fisico, in cui la parola viene mortificata, ridotta al rango di comprimaria. La tecnica del 'pre-gioco' anticipa con una breve pantomima, una allusione gestuale, la battuta che deve essere detta, le parole risultano così un 'doppio' della frase gestuale, da cui sono anticipate: l'attore si distanzia da esse, analizzandole in anticipo e inventando un gioco di gesti a commento. Mejerchòl'd vuole che l'attore sia 'estraneo' alla sua parte, non si immedesima col personaggio, metta sempre un tempo di pensiero tra l'impulso e azione, una frattura tra gesto e parole. Nei momenti di massima tensione, Mejerchòl'd impone ai suoi attori di recitare il testo con un tono uniforme, mentre una serie di trovate spettacolari (ruote, volani, eliche di mulino che vorticano) creano una traslazione dal ritmo organico a quello meccanico. La mistica del lavoro e della produzione invadono il teatro: gli attori, in tuta, "sobri e coscienziosi", s'affaticano sulle impalcature, tra leve e ingranaggi, evitando i movimenti superflui, riducendo i tempi morti, organizzando la propria gestualità in funzione di un risultato pratico, come gli operai. Ma gli elementi ruvidamente operaistici e produttivi sono sempre intrinsecamente coniugati in Mejerchòl'd con il gioco del circo, con le

canzoni del music-hall, con la camminata di
Charlot.

Il teatro della rivoluzione

L'attore biomeccanico

L'obiettivo polemico della pagina che segue, come di quasi tutti gli scritti di Mejerchòl'd, è il teatro naturalistico. La riviviscenza, perno di tutto il pensiero teatrale di Stanislavskij, il maestro di Mejerchòl'd, è alla base di un modo di concepire il teatro e la recitazione ormai superati dalla storia. Niente più narcosi emotiva per il pubblico proletario, non passiva immedesimazione per gli attori proletari, ma attiva presa di coscienza di se stessi e della propria funzione storica. Mejerchòl'd vuole un nuovo attore in un nuovo teatro per la nuova società sovietica. I principi che regolano la produzione dei beni materiali devono regolare anche la produzione artistica: riduzione dei tempi di produzione, riduzione dei costi, dinamicità e flessibilità degli operatori, resistenza alla fatica. L'attore deve affrontare il proprio mestiere come un ingegnere, che calcola scientificamente il rapporto tra mezzi e risultato. Egli è contemporaneamente artista e materia dell'artista, nel senso che la sua opera d'arte la realizza utilizzando il proprio corpo, che deve per questo essere disponibile e pronto ad ogni necessità. Conseguenza di ciò è che l'attore deve conoscere perfettamente i meccanismi che regolano il suo corpo (la 'biomeccanica') e allenarsi quotidianamente come fa un campione sportivo o un acrobata. Basta con la psicologia, dice Mejerchòl'd, è ora di studiare la fisiologia dell'attore: il teatro è soprattutto movimento, danza, acrobazia, ritmo.

In passato l'attore adattava la sua tecnica alla società a cui il suo lavoro era destinato. In futuro l'attore dovrà coordinare ancor più il suo lavoro con le condizioni della produzione. Infatti lavorerà in un ambiente in cui il lavoro verrà inteso non come maledizione, ma come gioiosa necessità vitale. In queste condizioni ideali di lavoro, l'arte deve naturalmente avere nuove basi.

Noi siamo abituati a dividere rigidamente la nostra giornata in lavoro e riposo. Qualsiasi lavoratore si sforza di dedicare il minore numero di ore al lavoro e il maggiore al riposo. Se questa aspirazione era normale nella società capitalistica, non sarà affatto così in una società socialista correttamente impostata. Il problema base è quello della fatica, e l'arte del futuro dipende dalla sua giusta soluzione.

Oggi in America si effettuano intense ricerche per introdurre il riposo nel processo lavorativo, senza trasformarlo in una interruzione del processo stesso. Tutto il problema sta nel regolamentare le pause di riposo. In condizioni ideali (sul piano igienico, fisiologico e su quello del 'comfort') perfino una pausa di dieci minuti può ristabilire pienamente le forze dell'uomo.

Il lavoro deve diventare leggero, gradevole e ininterrotto, mentre l'arte deve essere utilizzata dalla nuova classe come qualcosa di sostanzialmente indispensabile, capace di aiutare i processi lavorativi dell'operaio e non intesa come semplice divertimento: si dovranno modificare non soltanto le forme della nostra creazione, ma anche il metodo. L'attore che lavora per la nuova classe dovrà rivedere tutti i canoni del vecchio teatro: d'altra parte il suo lavoro si svolgerà in condizioni assolutamente diverse, verrà considerato una forma di produzione necessaria per una giusta organizzazione del lavoro di tutti i cittadini.

Senonché nel campo dei processi lavorativi non soltanto si può distribuire in maniera adeguata il tempo per il riposo, ma è indispensabile individuare i movimenti che consentono di utilizzare al massimo tutto il tempo lavorativo.

Nell'esaminare il lavoro di un operaio esperto, riscon-

La tecnica di recitazione dell'attore è funzionale alla società in cui opera.

Nella nuova società, figlia della rivoluzione d'ottobre, la funzione e il lavoro dell'attore saranno completamente nuovi.

Nella nuova società, la società sovietica, il lavoro non sarà più la maledizione dell'uomo. Così il lavoro dell'attore. Lo stile dei ragionamenti di Mejerchol'd è lontanissimo da quello di Stanislavskij. Là era un gran parlare di anima e di arte, qui non si parla che di lavoro e di produzione. Il panorama mentale è completamente diverso. In mezzo c'è la rivoluzione russa. A noi questo modo di ragionare dà la spiacevole sensazione che l'individuo si stia pericolosamente trasformando in oggetto. Ma per Mejerchol'd era l'alba di un mondo nuovo e migliore, libero perché finalmente i lavoratori potevano dire la loro.

La nuova produzione artistica deve sottostare agli stessi principi della produzione industriale, primo tra tutti l'econo-

triamo nei suoi movimenti: a) l'assenza di movimenti superflui, improduttivi; b) la ritmicità; c) l'individuazione del giusto centro di gravità del proprio corpo; d) la resistenza. I movimenti fondati su queste basi, si distinguono per il loro carattere di 'danza'; il lavoro dell'operaio esperto ricorda sempre la danza, esso sfiora i confini dell'arte. Lo spettacolo di un individuo intento a lavorare nella maniera giusta procura sempre un certo godimento.

micità.

Rapporti tra arte e lavoro.

Questo vale anche per il lavoro dell'attore del teatro futuro. Nel campo dell'arte dobbiamo sempre preoccuparci di organizzare il materiale. Il costruttivismo esige dall'artista che egli diventi anche ingegnere. L'arte si deve fondare su basi scientifiche, l'intera creazione dell'artista deve diventare cosciente. L'arte dell'attore consiste nell'organizzare il proprio materiale, cioè nella capacità di utilizzare in maniera giusta i mezzi espressivi del proprio corpo.

Alla base della nuova arte dell'attore c'è la piena consapevolezza della sua funzione costruttiva.

L'attore riunisce in sé sia colui che organizza, sia ciò che viene organizzato (cioè l'artista e il materiale). La formula dell'attore consisterà nella seguente espressione: $N = A1 + A2$, dove N è l'attore, A1 è il costruttore, il quale formula mentalmente e impartisce l'ordine per la realizzazione del compito, A2 è il corpo dell'attore, l'esecutore, che realizza l'intento del costruttore (A1). L'attore deve allenare il proprio materiale, cioè il corpo, affinché esso possa eseguire istantaneamente gli ordini ricevuti dall'esterno (dall'autore, dal regista).

L'attore è l'artista.

L'attore è il materiale della propria arte.

Rendere duttile il proprio materiale, ovvero il proprio corpo.

Poiché il compito della recitazione dell'attore è la realizzazione di un determinato intento, si esige da lui economia di mezzi espressivi, tale da assicurare la precisione dei movimenti che contribuiscono alla più rapida realizzazione dell'intento. Il metodo della 'taylorizzazione' si addice al lavoro dell'attore proprio come a qualsiasi altro lavoro in cui si voglia raggiungere il massimo di produzione.

Abituarsi alla sintesi, ai movimenti essenziali e incisivi.

Le affermazioni: a) il riposo si inserisce nel processo lavorativo sotto forma di pause, e b) l'arte assolve una funzione vitalmente necessaria e non serve da semplice divertimento, impongono all'attore la massima economia di tempo, perché un'arte, inclusa nel regolamento generale del tempo lavorativo, ottiene un determinato numero di unità temporali che devono essere utilizzate

Economia di tempo.

Niente trucco e niente

al massimo. Ciò significa che non si può perdere in modo improduttivo un'ora e mezzo o due ore, per il trucco e i costumi. L'attore del futuro dovrà lavorare senza trucco e in tuta da lavoro, indossando cioè un abito che pur servendo all'attore durante l'intera giornata, si adatti perfettamente a quei movimenti e a quegli intenti che realizza sulla scena nel processo della realizzazione.

costumi.

La 'taylorizzazione' del teatro dovrà consentire di recitare in un'ora tanto quanto oggi riusciamo a far recitare in quattro ore. A tal fine l'attore deve necessariamente: a) possedere una 'capacità' innata di reattività (un individuo dotato di questa capacità, conforme alle proprie doti fisiche, può aspirare a qualunque 'emploi'); b) l'attore deve essere fisicamente dotato, deve cioè possedere ottima vista e resistenza fisica, sentire in qualsiasi momento il centro di gravità del proprio corpo.

Un teatro 'concentrato' richiede all'attore ottime doti fisiche.

Siccome la creazione dell'attore è creazione di forme plastiche nello spazio, l'attore deve studiare la meccanica del proprio corpo. Ciò gli è indispensabile, perché qualsiasi manifestazione di forza (anche in un organismo vivente) è soggetta alle leggi della meccanica (e la creazione da parte dell'autore di forme plastiche nello spazio, è naturalmente una manifestazione di forza dell'organismo umano).

Conoscenza delle leggi della biomeccanica.

Il difetto principale dell'attore contemporaneo è l'assoluta ignoranza delle leggi della biomeccanica. È perfettamente naturale che con i sistemi di recitazione finora in auge ("visceralità", "riviviscenza", che pur essendo sostanzialmente la medesima cosa, si distinguono nei metodi con cui si raggiungono: la prima mediante al narcosi, la seconda mediante l'ipnosi), l'emozione sopraffaceva sempre l'attore al punto che egli non poteva rispondere dei propri movimenti e della propria voce, mancava il controllo, e l'attore, naturalmente, non poteva garantire il successo o l'insuccesso della propria recitazione. Solo alcuni attori eccezionalmente dotati intuivano il metodo giusto di recitazione, vale a dire il principio di affrontare la parte non dall'interno verso l'esterno, ma al contrario, dall'esterno verso l'interno, ciò che naturalmente contribuiva a sviluppare in loro una straordinaria abilità tecnica: tali sono stati la Duse, Sarah Bernhardt, Grasso, Saljapin, Coquelin, e altri ancora.

Scarso rigore della recitazione basata sui ricordi e la psicologia. I due grandi registi russi, Stanislavskij e Mejerchol'd tracciano i binari su cui correrà il teatro del Novecento: psicologia e interiorità contro dinamismo e fisicità.

In numerosi problemi la psicologia non arriva a soluzioni ben definite. Costruire l'edificio teatrale basandosi sulla psicologia è come costruire una casa sulla sabbia: finirà immancabilmente per crollare. Qualsiasi stato d'animo psicologico è condizionato da determinati processi fisiologici. Una volta trovata la giusta soluzione del proprio stato fisico, l'attore arriva allo stato di "reattività", che contagia il pubblico e lo fa partecipare alla recitazione (ciò che prima chiamavo 'zachvat' (presa) e che costituisce l'essenza della recitazione). Da tutta una serie di stati fisici nascono quei livelli di reattività che poi si colorano di un dato sentimento. Con questo sistema di "induzione del sentimento", l'attore conserva sempre un fondamento ben solido: la premessa fisica. La ginnastica, le acrobazie, la danza, la danza ritmica, la boxe, la scherma, sono materie utili, ma possono giovare solo se introdotte come materie accessorie nel corso di biomeccanica, materia fondamentale e indispensabile di ogni attore".

La psicologia non è una buona premessa alla recitazione rigorosa e incisiva.

L'espressione dei sentimenti, che determinano la reattività del pubblico, segue 'per induzione' lo stato fisico che l'attore si impone.

(L'attore del futuro', relazione tenuta il 12 giugno 1922, in Vsevolod E. Mejerchòl'd *L'Ottobre teatrale 1918/1939*, Feltrinelli, Milano 1977, 61-63).

Il teatro come scelta di vita

Jacques Copeau (1879 - 1949)- L'incontentabile

La fondazione, nel 1913, del *Théâtre du Vieux Colombier*, fu una scommessa temeraria. Tutto faceva presagire il fallimento. Il quartiere non era quello dei teatri a cui i parigini erano abituati. La ristrutturazione del locale scelto, un cinematografo dismesso, fu tale da ridurre talmente i posti che, anche con un tutto esaurito, l'incasso non sarebbe stato quasi mai sufficiente a coprire le spese. Il denaro necessario alla ristrutturazione del locale e alla gestione della compagnia proveniva dai versamenti volontari, e quindi aleatori, di iscritti alla associazione *Amici del Vieux Colombier*. Ma il capitale sul quale contava Copeau era il suo immenso prestigio culturale, conquistato con la fondazione della *Nouvelle Revue Française*, una rivista prestigiosa, la più prestigiosa del tempo in Francia. In essa Copeau aveva esercitato anche la sua severa attività di critico teatrale. Come critico teatrale Copeau non si limitava a recensire gli spettacoli, ma si poneva in modo dialettico con i teatranti suggerendo possibili teatri futuri. Ora ha deciso, senza nessuna esperienza pratica di palcoscenico, di creare un suo teatro, di esporsi in prima persona per dimostrare concretamente, prima di tutto a se stesso, che quel teatro da lui auspicato è possibile. Le prime istanze di Copeau sono di allontanamento dal teatro di routine. Già la ristrutturazione della sala va in questo senso. Niente viene concesso al gusto per il lusso. Il cinematografo viene trasformato in una sala lunga e stretta, di colore grigio scuro. Il sipario è abolito, sostituito con una grande arcata centrale e due, più piccole, laterali. Copeau non usa nessuna sceno-

grafia, solo tendaggi grigi e pochi oggetti. Tutto è affidato all'attore, alla recitazione. In questo spazio neutro prendono molto risalto i costumi, spesso coloratissimi. La stessa operazione Copeau la conduce nella scelta degli attori. Come si legge nei ricordi riportati qui sotto, gli attori vengono scelti non in funzione del loro curriculum e neanche del loro bagaglio tecnico, ma solo per le loro qualità umane. Copeau vuole slancio, dedizione, freschezza giovanile. L'impresa ha bisogno di audaci, di disinteressati, non di esperti professionisti. In estate gli attori preparano gli spettacoli per la nuova stagione. Questo era normale, Ma Copeau porta i suoi attori nella sua villa di campagna e li obbliga a isolarsi da tutto. Non possono neanche ricevere telefonate. All'alba esercizi ginnici, poi conferenze culturali, poi lettura dei testi da parte del regista. E, insieme, tutti i lavori necessari alla vita della comunità. Una situazione monacale. Uno stile di lavoro inaudito. Una serietà mai immaginata. La prima esperienza di comunità teatrale totalmente dedicata alla missione. Alcuni attori si stufano e abbandonano l'impresa. I metodi di Copeau sono aspramente criticati. Si parla di calvinismo culturale, di teatro infinitamente noioso, ecc. ecc. Ma incredibilmente l'impresa riesce. Nel giro di poco più di un anno, il *Vieux Colombier* conquista una fama nobilissima, tanto da essere scelto per rappresentare il teatro francese in una importante tournée americana, nel bel mezzo della prima guerra mondiale. Intorno alla metà degli anni Venti, il *Vieux Colombier* è famosissimo nel mondo. Tutti lo considerano il più importante teatro francese. Un esempio da seguire. Ma Copeau lo chiude. Sente troppo forte il ri-

schio di perdere lo slancio iniziale, ora che il successo è arrivato. Il successo spinge alla ripetizione di se stessi, alla pigrizia. Il regista si ritira in Borgogna, in una cascina sopra una collina. In un posto dove non è mai esistito un teatro. Una dozzina di giovani attori lo segue. Non si preparano spettacoli. Si lavora dalla mattina alla sera, si costruiscono maschere, si studia musica, si leggono testi, si fanno esercizi ginnici, esercizi per la voce. Intorno cresce la curiosità. I vignaioli dei dintorni si incuriosiscono. Ma chi sono questi ragazzi sempre indaffarati, che cantano, suonano, leggono, recitano ad alta voce, vivono isolati, come matti? Alla fine i paesani coltivatori di vigne li invitano alle loro feste della vendemmia. I *Copiaux*, così si chiamano, partecipano alle feste con le loro trombe, il loro stendardo, in corteo, come nel circo. Poi fanno teatro per questo pubblico che non aveva mai visto teatro. Copeau ha scoperto il teatro delle origini, il teatro delle feste. Dalla severità monacale, dal disinteresse più puro, alla farsa paesana, alla festa del vino. Altro successo. Copeau diventa un mito. Il profeta del nuovo teatro. Grandi tournée trionfali. Successo internazionale strepitoso. E Copeau, inflessibile, nel 1929, scioglie di nuovo la compagnia, che ormai, ai suoi occhi, era scaduta a compagnia di giro. Dove gli altri vedevano la gloria lui vedeva il fallimento, la fine della ricerca. È così che Copeau si è conquistata la fama di grande e severissimo maestro del teatro del Novecento. Un esempio per ogni regista che verrà.

Il teatro come scelta di vita

Gli esordi del vieux colombier

I brani che seguono sono estratti dalla trascrizione di una conferenza tenuta da Jacques Copeau al *Théâtre du Vieux Colombier* il 10 gennaio 1931. È il ricordo, emozionante, degli esordi. Di quando, senza esperienza pratica di teatro, il grande critico teatrale decide di passare dalle parole ai fatti e fonda una compagnia. Un misto di entusiasmo e di incoscienza. Ma Copeau ha le idee chiare. Almeno per quanto riguarda ciò che *non* vuole. Forse non sa bene ancora cosa vuole, ma sa di non volere niente di quello che è il teatro commerciale del suo tempo. Non gli interessa la sala lussuosa, non gli interessa il pubblico borghese che si ingioiella per farsi vedere, il teatro come mondanità, non gli interessano i testi facili, tipici dei *boulevards*, e soprattutto non gli interessano gli attori esperti, tecnicamente preparati. È vero, Copeau è un calvinista del teatro. Un rivoluzionario. Vuole fare piazza pulita, tabula rasa. Preferisce i giovani che ancora non hanno fatto quasi niente, perché con loro può costruire qualcosa di nuovo, sono ancora plasmabili. Gli altri sono ormai rovinati, ai suoi occhi, da una pratica teatrale esclusivamente dedicata al piacere momentaneo del pubblico, una recitazione superficiale e brillante. Copeau vuole una recitazione che sappia di vero. Vuole mettere in scena testi importanti, pieni di contenuto. Vuole una recitazione che tocchi il cuore e il cervello degli spettatori e che lasci loro un ricordo interiore, profondo. Per fare questo ha bisogno di attori disposti a un lavoro inaudito, a prove lunghissime, allo studio individuale e collettivo,

all'allenamento fisico, alla coltivazione di se stessi, dal punto di vista culturale e dal punto di vista psicologico. Una nuova figura di attore, insomma, a metà strada tra lo studente meticoloso e lo sportivo entusiasta, un monaco artista.

Ma, prima di tutto, devo risalire alla data in cui non avevamo ancora fatto alcuna apparizione in pubblico e rivedere quel piccolo studio di Montmartre dove sfilarono innanzi a me, in una luce piuttosto grigia, i ragazzi e le ragazze con i quali avrei dovuto formare una compagnia di dieci o dodici attori capaci di popolare, nonostante l'esiguità del numero, il mondo della tragedia, del dramma e della commedia. Forse non disponevo, per tale esame, di profonde conoscenze tecniche, ma di un istinto che mi ha sempre guidato. Più che le abilità e le apparenze del talento, mi sforzavo a discernere in ciascuno il suo fondo naturale. Più che la disinvoltura nel recitare una tirata, mi servivano da indizi le qualità di un sorriso, un gesto sorpreso fuori scena, una parola forse dettata dal cuore. E fui abbastanza fortunato da mettere insieme, là, con una semplice audizione, tutti quelli che, da allora, hanno formato il nucleo stabile, l'anima viva di quella compagnia, che doveva amare il Vieux Colombier fino all'ultimo giorno, e farlo amare a Parigi, in tutta la Francia, in mezza Europa e perfino in America.

Questi bravi combattenti della nostra causa, non bastava averli scelti. Dovevo ancora convincerli a seguirmi. E non disponevo per questo che deboli richiami – voglio dire: di pochissimo denaro. Ricordiamo qui che il nostro teatro fu fondato su un incredibile disinteresse. È virtù, questa, che la gente di teatro, per amore dell'arte, pratica molto di più di quanto si creda. Avendomi chiesto una giovane donna trecento franchi al mese, mi sforzavo di convincerla ad accettarne duecentocinquanta. Lei rifletté un istante, ad occhi bassi, poi mi rispose: “Va bene, signore, accetto... purché non debba provvedere al mio guardaroba?”.

L'estate 1913 ci trovò nel mio giardino, a Limon. Provavamo sotto gli alberi il vecchio dramma di Thomas Heywood: *Una donna uccisa con la dolcezza*, con

Copeau ricorda con emozione i primi provini fatti a giovani attori pieni di speranze, anche lui era pieno di speranze e progetti.

Oggi, che siamo sommersi dal diletterantismo, forse non apprezziamo in pieno queste parole. Ma era una vera rivoluzione valutare un giovane attore non sulla base del bagaglio tecnico ma sulla base delle qualità umane. Indizio, questo, della volontà di fare un teatro che coinvolgesse nel profondo la persona e non si limitasse a essere un mestiere.

Nella pratica teatrale del tempo gli attori avevano il loro guardaroba di scena.

cui dovevamo cominciare. [...] Blanche Albane era la prima donna. E il direttore della compagnia esordiva, senza lacuna prudenza, nell'impossibile parte del seduttore Wendoll. Ero molto mal vestito. Una parrucca troppo ingombrante mi teneva il viso in ombra e lo rendeva stranamente scipito, sotto un cappello troppo largo e floscio. Salutavo il meno possibile, temendo di tirar su, col cappello, anche la parrucca. Se la parte era ingrata, l'attore lo era altrettanto. [...] "Che importa" mi diceva Durec, "che importa quella che conta è la sincerità".

Rappresentato il dramma, gli stessi attori passarono alla commedia. Allineati su una panca, di fronte al pubblico: Sganarello vestito di color rame, Guillaume di giallo, Josse di verde, Aminta di grigio, Lucrezia di malva, illuminati vivamente dalla ribalta: li si sarebbe detti dipinti sul sipario grigio perla. Era *L'amore medico* di Molière. L'abbiamo ripreso tante volte in seguito, mai con l'entusiasmo e la freschezza di quel giorno. Certe fortune non hanno che una fioritura.

Il pubblico, al tempo di cui parlo, reagiva molto debolmente. Non c'è da stupirsene. Spettava appunto a noi di rivelargli un'arte che ignorava, strapparla alle sue abitudini, collegarlo, infiammarlo, formarlo, per così dire, poi tramandarlo, come un'eredità, a coloro che sono venuti dopo di noi.

La critica non ci sosteneva gran che. Quegli importanti signori lasciavano vuota la loro poltrona, o l'abbandonavano prima che lo spettacolo finisse. Solo i giornali senza tiratura acclamavano questo teatro senza clienti. [...]

Devo scusarmi se vi trattengo a lungo sui nostri esordi? È il tempo dei ricordi senza ombre. Tutto è immerso nella felicità dell'ignoranza. Ognuno ama la sua sorpresa: il pubblico, che crede di aver ideato quello che scopre e se ne attribuisce l'invenzione; l'artista che fa cose che non sa. La sua opera va tanto oltre di lui che egli la costruisce senza vederla. È il tempo dell'amicizia. Tutte le diversità si compongono nella stessa fede. Si direbbe che tutti mirino unicamente a diminuirsi di fronte all'opera comune. [...]

Le nostre forze, in quell'inverno del 1913, erano già quasi al completo, ed erano nuove. Fin dove sarebbe arrivato a portarci il loro primo scatto se non fosse venuta la guerra a stroncarlo? Ci erano bastati sette

Il teatro è, per metà, il pubblico che lo guarda. Un teatro d'arte ha bisogno di un pubblico che lo apprezzi, altrimenti muore. Copeau parla con chiarezza di questo aspetto fondamentale: formare il pubblico.

Copeau ha una grande finezza di analisi psicologica nel raccontare gli anni dell'esordio, appassionati e inconsapevoli, tutti vissuti sul vento dell'entusiasmo.

mesi per allestire più di dieci lavori. [...]

Valentine ancora non entra in scena. E' una bambina. Non ha vent'anni. Siamo alla vigilia di allestire *L'échange* di Claudel. Non ho nessuno in compagnia per addossarsi la parte infernale di Lechy Elbernon, faccio delle audizioni. È una cerimonia penosa. Si mette un annuncio su *Comoedia*, e per una, due, tre mattine, ci si vede sfilare sotto gli occhi tutto il proletariato del teatro: attori senza lavoro e attori ancora inutilizzabili, amoroze sfinite da dieci anni di *tournée Baret*, ingenue di quarant'anni, padri nobili impuberi, comici afoni, membri del corpo insegnante, donne di mondo e ragazzini incipriati. Si è presi dalla tristezza al cospetto di questa enorme folla di imitatori. [...] Quel giorno stavo per togliere la seduta, quando balzò sulla scena, come un colpo di vento, a testa eretta, una fanciulla alta, dalla chioma accesa, con la voce chiara, il passo sciolto. Aveva scelto per dare saggio una scena di *Patrie* di Victorien Sardou che non le si adattava affatto. Gridava e gesticolava troppo. Ma quella esordiente era un essere umano. Traboccava di giovinezza, di vita, di una specie di desiderio incoerente e profondo. La passione di recitare sprigionava in lei una fiamma. La interrogai, era gaia, ingenua piena di sicurezza. Per quanto povera, non dava importanza all'ammontare della paga, purché fosse soddisfatto il suo bisogno, la sua impazienza di entrare nella pelle di un personaggio. La rivedo, seduta davanti a me: il suo bel viso dal rilievo tondeggiante, senza trucco, con qualche lentigine intorno al naso, gli occhi spalancati, le labbra dischiuse. Le leggo i passi più difficile dell'*Echange*. Da Sardou a Claudel il salto era brusco. Indubbiamente Valentine ha l'aria di non capirci gran che. Non sono io a dirlo. Lo confesserà lei stessa più tardi. Ma quando chiudo il libro, esclama fremendo: "E' quello che ci vuole per me, assolutamente nelle mie corde!". E comincerà il suo tirocinio. Le sue doti naturali sbocceranno, nell'amore per il mestiere, nella fedeltà al testo, nella severità verso se stessa e nella ponderazione interna, in quella armoniosa discrezione che sono rimaste le virtù dell'interprete, spesso mirabile, di Molière e di Marivaux, di Beaumarchais, [...]

Una ventata improvvisa gonfiò le nostre vele. Fu proprio come levare le ancore e scoprire una terra sconosciuta. C'era di tutto in quella festa. Il sentimento di aver finalmente colpito il bersaglio e giustificato la

La scoperta di una grande attrice, ancora tutta da creare.

Il valore principale per Copeau è la sincerità. Quella sincerità che i professionisti ormai disillusi non possiedono più. Ma è una vecchia concezione del teatro che viene messa in discussione, anzi viene completamente superata. Le figure che passano davanti agli occhi del regista sembrano una galleria di polverosi residui del passato.

La sincerità può essere solo di una giovane che ancora non è del tutto formata, deformata, dalla vecchia preparazione dell'attore.

nostra arditezza. Una vittoria sui detrattori e i tiepidi. La gioia degli attori: non potevano, uscendo di scena, staccarsi dallo spettacolo, e un filo invisibile continuava a tenerli sospesi a quel mondo incantato. La sorpresa e la riconoscenza del pubblico. “Esagero”, mi scriveva René Boylesve, “mi sembra di aver assistito a quanto di meglio si sia mai fatto nel campo del teatro. Ho pianto e riso, insomma, ho provato tutto quello che un autentico spettacolo deve provocare in uno spettatore”.

Questo intrecciarsi di riso con le lacrime sottolinea bene, mi pare, la liberazione dell’anima attraverso la poesia.

(Jacques Copeau, *Ricordi*, Mobydick, 2004)

Il teatro del silenzio

Contro il fiume di parole del “teatro dei sentimenti”

Edward Gordon Craig (1872-1966) contro l'attore che 'si immedesima'

La supermarionetta

In questo famoso brano Craig attacca l'arte della recitazione intesa come arte delle emozioni. L'attore di oggi, dice, non è un artista perché l'arte è frutto del perfetto controllo sui materiali che si elaborano, mentre l'attore che basa il proprio recitare sui sentimenti e sulle passioni non è in grado di controllare il materiale della propria arte, che lo sopraffà. Anzi l'attore non è nemmeno affidabile come materiale per il vero artista, (che per Craig è il regista) perché non offre le garanzie di rigore e di purezza che il vero artista chiede ai suoi materiali.

Le concezioni estetiche e le predilezioni teatrali (Oriente, Rinascimento italiano, Commedia dell'Arte, scenografia barocca) fanno da supporto teorico alla carica polemica di queste pagine nei confronti del teatro contemporaneo, il teatro naturalistico, colpevole agli occhi di Craig di essere un banale teatro delle emozioni.

Le parole hanno soffocato il teatro, che trae le sue origini dalla danza e dal mimo. Il teatro che Craig invece profetizza è un silenzioso teatro di simboli, in cui anche l'attore diventi un simbolo di realtà metafisiche, fuori dalla storia e dalla quotidianità, che affondi le sue radici nelle profondità della psiche umana e trasformi ogni spettacolo in un rito laico. Bisogna ricordare a proposito che Craig è anche, e soprattutto, scenografo, oltre che regista. Le sue intuizioni e le sue realizzazioni scenografiche chiariscono le sue affermazioni sulla recita-

zione: Craig rivoluziona la concezione della scena e il rapporto scena-attore, soprattutto grazie all'invenzione degli *screens*, schermi rettangolari mobili che, con l'aiuto delle luci, offrono un appoggio visivo nuovo a ogni azione. La scena mobile è la vera protagonista della nuova forma teatrale profetizzata da Craig e definita 'dramma del silenzio'. C'è uno spostamento di interesse dall'animato all'inanimato nella 'macchina perfetta' che Craig sogna. L'attore avrà uno spazio in questa macchina solo se saprà domare la propria organicità per trasformarsi in un simbolo vivente: la supermarionetta.

È sempre stato argomento di discussione se recitare sia un'arte o no, e quindi se l'attore sia un Artista o qualcosa di ben diverso. Non abbiamo prove sufficienti per affermare che questo problema abbia angustiato le menti dei maggiori pensatori di ogni epoca, comunque è ragionevole pensare che, se l'avessero ritenuto degno di seria considerazione, vi avrebbero applicato lo stesso metodo di ricerca usato nell'esaminare le altre arti, come la Musica e la Poesia, l'Architettura, la Scultura e la Pittura.

L'attore è un artista?

D'altronde in certi ambienti si sono avute accanite discussioni su questo argomento. Raramente vi hanno preso parte degli attori, ancor più raramente dei veri uomini di teatro, ma tutti hanno fatto mostra di una grande foga, peraltro ingiustificata, e in compenso di una scarsissima conoscenza della materia. Le argomentazioni di chi sostiene che recitare non sia un'arte e che perciò l'attore non sia un artista sono così irragionevoli e personali nella loro prevenzione contro l'attore, che forse proprio per questa ragione gli attori non si sono mai dati pena di intervenire nella controversia. Così ora, regolarmente, ad ogni stagione giunge l'attacco settimanale contro l'attore e il suo piacevole mestiere, attacco che finisce di solito con la ritirata del nemico. Di regola quelli che vanno a ingrossare le fila della parte avversa sono dei letterati o dei semplici privati: forti di essere andati a teatro tutta la vita, oppure

*Argomentazioni banali
contro il mestiere dell'attore,
di cui non vale la
pena tener conto.*

di non esserci andati mai, neanche una volta, muovono all'attacco per ragioni note solo a loro. Ho seguito questi puntuali attacchi, di stagione in stagione, e mi è parso che per lo più abbiano origine da suscettibilità, inimicizie personali o presunzione. Sono illogici dal principio alla fine: attacchi simili contro l'attore e il suo mestiere non hanno ragione d'esistere. Non è mia intenzione di prendere partito, vorrei soltanto esporvi quella che mi sembra la logica di un fatto strano, e che non credo che possa essere messa in discussione.

Recitare non è un'arte; è quindi inesatto parlare dell'attore come di un artista. Perché tutto ciò che è accidentale è nemico dell'artista, l'arte è in antitesi assoluta con il caos, e il caos è creato dall'accozzaglia di molti fatti accidentali. All'arte si giunge unicamente di proposito. Quindi è chiaro che per produrre un'opera d'arte qualsiasi, possiamo lavorare soltanto con quei materiali che siamo in grado di controllare. L'uomo non è uno di questi materiali.

Tutta la sua natura tende verso la libertà, perciò l'uomo reca nella sua stessa persona la prova che, come 'materiale' per il teatro, egli è inutilizzabile. Nel teatro moderno, poiché ci si serve come 'materiale' del corpo di uomini e donne, tutto quel che si rappresenta è di natura accidentale: le azioni fisiche dell'attore, l'espressione del suo volto, il suono della voce, tutto è in balia dei venti delle sue emozioni, e se è vero che questi venti spirano in continuazione intorno all'artista eccitandolo, non ne turbano mai l'equilibrio. L'attore invece diviene succubo dell'emozione; essa gli invade le membra, le scuote come vuole. Egli è completamente in suo potere, si muove come in preda al delirio, o come un pazzo, barcollando qua e là; la testa, le braccia, i piedi, se pure non sono del tutto al di fuori del controllo, oppongono così poca resistenza al torrente delle passioni, che possono cedere e fargli fare un passo falso da un momento all'altro. È inutile che cerchi di ragionare, le chiare raccomandazioni di Amleto agli attori (raccomandazioni da sognatore sia detto per inciso non da logico) sono parole al vento: spesso le membra si rifiutano di obbedire alla mente quando l'emozione si accende, mentre la ragione non fa che alimentare il fuoco delle emozioni. Come per il movimento, così succede per le espressioni del volto: la mente lottando riesce per un momento a far muovere gli occhi e i

L'arte è il perfetto ordine; il perfetto ordine si raggiunge solo con materiali perfettamente controllabili; l'uomo non è perfettamente controllabile: recitare non è un'arte.

Contro il diluvio di lacrime e l'incendio delle passioni che imperversano sul palcoscenico naturalistico: lasciarsi trasportare dalle emozioni è il contrario dell'arte.

L'emozione, che sta alla base della creazione artistica, diventa il nemico principale dell'artista se questi non riesce a domarla.

Le parole di Craig suonano davvero crudeli nei confronti degli attori dei suoi tempi. D'altronde Craig conosceva bene 'i suoi polli'. E

muscoli del volto secondo la propria volontà; ma appena riesce per pochi istanti a tenere il volto in perfetta soggezione, subito viene sopraffatta dall'emozione, che si è infiammata per azione della mente stessa. In un attimo, come un lampo, prima che la mente abbia il tempo di gridare e di protestare, la passione ardente si è impadronita dell'espressione dell'attore. Essa si distorce, varia, oscilla, è spinta dall'emozione giù per la fronte dell'attore, fra gli occhi, fino alla bocca; ora egli è completamente alla mercè dell'emozione, e le grida: "Fa di me quello che vuoi!" La sua espressione si perde in un tumulto pazzo, ed ecco! "Nulla nasce dal nulla." Alla voce dell'attore accade lo stesso che ai suoi movimenti. L'emozione gliela soffoca, la costringe a cospirare anch'essa contro la ragione, la altera in modo tale che l'attore dà l'impressione di una emotività discordante. È inutile che mi veniate a dire che l'emozione è l'anima degli dei e che è proprio ciò che l'artista aspira a produrre; prima di tutto non è vero, e poi, anche se lo fosse, ogni emozione disordinata, ogni sentimento accidentale, non può avere alcun valore. Abbiamo visto dunque che la mente dell'attore ha minor potere della sua emozione, perché l'emozione è capace di indurre la mente a collaborare alla distruzione di ciò che essa stessa vorrebbe produrre; e, dal momento che la mente diviene schiava dell'emozione, ne consegue che all'attore debbono capitare continui inconvenienti. Così siamo arrivati a questo punto: che l'emozione è la causa che prima crea, poi distrugge. L'arte, come l'abbiamo definita, non può ammettere dei fatti accidentali, quindi, quel che l'attore ci dà non è un'opera d'arte, ma una serie di confessioni fortuite. [...]

Ma vedo uno spiraglio attraverso il quale gli attori possono evadere in tempo dal servaggio in cui si trovano. Essi devono creare per se stessi una nuova forma di recitazione, consistente essenzialmente in gesti simbolici. Oggi essi 'impersonano' e interpretano; domani dovranno 'rappresentare' e interpretare; e dopodomani dovranno creare. In questo modo potrà aversi nuovamente uno stile. Oggi l'attore impersona. Egli grida al pubblico: "State attenti; ora fingo di essere così e così, ed ora simulo questa e quest'altra azione" e poi si mette a 'imitare' quanto più esattamente possibile quello che ha annunciato che 'indicherà'. Supponiamo ad esempio che sia Romeo. Dice al pubblico che è innamorato, quindi prende a dimostrarlo, baciando Giulietta.

sapeva che, accanto ai grandi professionisti, il mondo del teatro ha sempre visto anche cialtroni e scansafatiche, che hanno interpretato il loro ruolo in termini di pura esibizione di se stessi.

Siamo in piena guerra. Un mondo sta per finire e uno nuovo vuole imporsi. Il teatro d'attore ha i giorni contati. Nella foga non si può guardare tanto per il sottile e anche l'elegantissimo gentleman Craig è in prima linea.

L'attore può diventare un artista se modifica il proprio modo di recitare, passando dalla 'immedesimazione' alla 'rappresentazione'.

Da queste parole risulta evidente la distanza tra Craig e Stanislavskij. Il russo cercava la verità nella verosimiglianza, era convinto che

Questa, si afferma, è un'opera d'arte: si pretende che tutto ciò sia un modo intelligente di suggerire un pensiero. Ma perché, perché? È proprio come se un pittore disegnasse su un muro un animale con le orecchie lunghe, e poi ci scrivesse sotto: "Questo è un asino". Già è abbastanza chiaro, penseremo noi, anche senza l'iscrizione: qualunque ragazzo di dieci anni sa fare altrettanto. La differenza tra il ragazzo di dieci anni e l'artista è questa: l'artista è colui che tracciando certi segni e certe forme crea l'impressione di un asino; ed è tanto più grande se riesce a suscitare l'impressione del genere 'asino', della sua 'essenza'.

la poesia sta nelle cose stesse, basta farle vedere 'come sono'. L'inglese adora il Rinascimento italiano (non per niente ha stabilito la sua dimora a Firenze), vuole una verità 'classica' che sappia d'eterno, marmorea e altera. La poesia non risiede nelle cose stesse, confuse e destinate alla distruzione, ma nel distillato che l'artista ne ricava.

L'attore invece guarda alla vita come una macchina fotografica; e cerca di fare un ritratto che competa con una fotografia. Non immagina neppure che la sua arte sia simile, per esempio, all'arte della musica. Egli si sforza di riprodurre la natura; raramente pensa di inventare con l'aiuto della Natura; e non aspira mai a creare. Come ho detto, il meglio che può fare, quando vuole cogliere e rendere la poesia di un bacio, la foga di un combattimento, o la quiete della morte, è copiare fedelmente, fotograficamente - bacia - combatte - giace supino e fa la mimica della morte -, ma, se ci pensate, tutto questo non è pura idiozia? Misera arte o abilità da quattro soldi se non può offrire al pubblico lo spirito, l'essenza di un'idea, se è in grado di eseguire una copia priva d'arte, un facsimile della copia stessa! Questo si chiama essere un imitatore, non un'artista. Questo è proclamarsi parente del ventriloquo.

La recitazione naturalistica è banalmente descrittiva, non guarda all'essenza delle cose.

Miseria immaginativa dell'attore che pretende di imitare la natura.

Secondo un modo di dire del gergo teatrale, l'attore "entra nella pelle del suo personaggio". Meglio sarebbe dire che "esce del tutto dalla pelle del suo personaggio". "E che," grida il brillante attore di sangue caldo, "allora non ci deve essere né carne né sangue in questa monotona vita del vostro teatro? Non ci deve essere vita?". "Dipende da quel che voi chiamate vita, signor mio, quando usate quella parola in rapporto all'idea di arte. Il

La 'vita' nell'arte non è quella che intendono gli attori quando tentano di entrare 'nella pelle del personaggio'.

pittore intende qualcosa di molto differente dalla realtà immediata quando parla di vita e anche gli altri artisti in genere fanno lo stesso: si riferiscono a qualcosa di essenzialmente spirituale, soltanto l'attore, il ventriloquo, o l'impagliatore di animali affermando di immettere la vita nel loro lavoro, intendono parlare di riproduzione materiale e fedele, di qualcosa che ha un aspetto vistoso e piacevole; per questo io dico che sarebbe meglio se l'attore cercasse di uscire completamente dalla pelle del suo personaggio. [...]

"Ah," sospira l'attore, "mi esponi un quadro terribile. Vorresti dimostrarmi che non abbiamo nessuna possibilità di considerarci artisti. Distruggi il nostro sogno più bello e in cambio non ci offri nulla". "No, non sono io che debbo offrire: siete voi che dovete trovare. Esisteranno certamente delle leggi basilari dell'Arte del Teatro, così come ce ne sono alla base di tutte le vere arti, tutto sta a scoprirlo, ad impadronirsene per ottenere tutto ciò che si desidera, non ti pare?". "Già, questa ricerca porterebbe gli attori davanti a un muro". "Scavalcatelo, allora!". "È troppo alto". "Scalatelo, allora!". "E come possiamo sapere dove ci porterebbe?". "Mah, in cima, e dall'altra parte". [...]

La meta cui tende il teatro in generale è di reintegrare l'arte che gli è propria; bisognerebbe allora cominciare col bandire dal teatro quest'idea della personificazione, quest'idea di riprodurre la Natura; poiché, fin tanto che essa rimarrà nel teatro, esso non potrà mai diventare libero. Gli attori devono educarsi seguendo le norme di un insegnamento meno attuale (se i principi ancora più antichi e più belli sono troppo difficili per iniziare) e così eviteranno quel folle desiderio di immettere 'vita' nel loro lavoro, perché sempre questo vuol dire portare sulla scena gesti eccessivi, una mimica affettata, discorsi altisonanti e una scenografia abbagliante, nella vana e sfrenata illusione che con un sistema del genere si possa, magicamente, evocare la vitalità. [...]

Fatela finita con questo albero reale sulla scena, fatela finita con la realtà della dizione, con la realtà dell'azione, e arriverete a farla finita con l'attore. Questo è quanto a suo tempo dovrà accadere, e mi piace vedere gli impresari appoggiare l'idea fin da questo momento. Fatela finita con gli attori, e i mezzi con i quali si attua e

Allora è negata all'attore la possibilità di raggiungere l'arte?

No, a patto che l'attore trovi le regole compositive che stanno alla base dell'arte del teatro, un'arte che, per Craig, deve ancora nascere.

Primo nemico della nuova arte del teatro: la personificazione, alla base della quale sta l'insana idea di 'imitare la realtà'.

Conseguenze di questa insana idea: scenografie che hanno il solo scopo di ingannare; recitazione eccessivamente colorita. Una caricatura della vita.

Da qui in poi Craig assume uno stile iperbolico: l'attore di oggi è talmente guastato dalla mania di perso-

fiorisce un degradante realismo scenico avranno finito di esistere. Non dovrebbe più esserci una figura viva atta solo a confonderci, facendo tutt'uno di 'quotidiano' e arte; non una figura viva nella quale siano percettibili le debolezze e i tremiti della carne.

nificare, che non c'è altra soluzione che fare a meno di esso e del suo armamentario 'quotidiano' per passare a un attore inanimato e perfettamente malleabile.

L'attore deve andarsene, e al suo posto deve intervenire la figura inanimata - possiamo chiamarla la Supermarionetta, in attesa di un termine adeguato. Molto è stato scritto sul burattino, sulla marionetta. Sono stati dedicati loro degli ottimi volumi, e hanno pure ispirato parecchie opere d'arte. Oggi, che la marionetta attraversa il suo periodo meno felice, molta gente la considera come una bambola di tipo un po' superiore - e pensa che sia una derivazione di quest'ultima. Il che è inesatto. La marionetta discende dalle immagini di pietra dei templi antichi - e attualmente è una figura di un Dio alquanto degenerata. Anche se resta sempre la più cara amica dei bambini, sa ancora come scegliere ed attrarre i suoi sostenitori.

Apologia del burattino.

L'amore di Craig per il teatro dei burattini è condiviso da moltissimi teatranti e poeti dei primi decenni del secolo. Tra tutti basti ricordare Garcia Lorca, Mejerchòl'd e Blok.

Il teatro dei burattini e delle marionette ha origini religiose.

(Edward Gordon Craig, *Il mio Teatro*, Feltrinelli, Milano 1971, 33-51)

Un teatro per i nervi e per il cuore

Il teatro della crudeltà di Antonin Artaud (1896-1948)

Stanislavskij chiede all'attore di vivere, Craig di stilizzare se stesso, Mejerchol'd di usare il proprio corpo come elemento di una costruzione in movimento. Per Artaud l'attore ha il compito di 'evocare'. In questo figlio del surrealismo, imbevuto di Oriente e di cultura misteriosofica, la diffidenza per la discorsività e la quotidianità si sposa al tema dell'autorigenerazione dell'attore e del pubblico. Nell'esperienza quotidiana l'uomo vive in una falsa autocoscienza, frutto della logica dell'utile e del prudente dosaggio dell'energia vitale. È nel teatro (nel vero teatro, cioè nel 'teatro della crudeltà', come lo chiama Artaud) che riaffiorano le pulsioni nel loro sanguinoso lievitare. È nel teatro che l'attore e il pubblico ritrovano la vera auto-consapevolezza, che è il senso dell'appartenere al Tutto.

Per Artaud il teatro non è finzione, ma 'vita intensificata' e contemporaneamente rigorosa e 'crudele' coscienza del dramma che affligge ogni creatura. Il teatro è il luogo della 'grande veglia', lo spazio in cui l'abisso si schiude rivelando tutto il suo orrore e insieme le vie della possibile redenzione. Il detentore del 'soffio vitale', della medicina che cura con la crudeltà della consapevolezza è l'attore. Egli deve, soprattutto attraverso il proprio respiro, richiamare le passioni originarie e trasmetterle 'per contagio' agli spettatori. L'attore è una via di mezzo tra il medico-mago, che estirpa chirurgicamente il marcio dalla mente degli spettatori, e l'atleta, che possiede la perfetta padronanza del proprio corpo e del proprio respiro. Se

non fosse padrone di se stesso, la capacità captatoria dell'attore sarebbe affidata al caso, alla frenesia del medium. Invece per Artaud il lavoro dell'attore deve partire dalla consapevolezza che la passione è fluida materialità e che basta articolare il respiro secondo un ritmo voluto per plasmare in forme precise ciò che in apparenza sembra sfuggire al controllo. La ricerca di una scienza del corpo che nessun istinto è in grado di supplire è quindi il fine perseguito da Artaud in materia di lavoro dell'attore. E questo lo lega alle concezioni sia di Stanislavskij e di Mejerchol'd che di Craig, ma con accenti straordinariamente originali.

Un teatro per i nervi e per il cuore

Il teatro della crudeltà - secondo manifesto

Il Secondo Manifesto del Teatro della Crudeltà contiene in modo chiaro e sintetico il pensiero di Artaud sul teatro. Da queste pagine si capisce quali sono gli svariati riferimenti culturali di Artaud e quali i contenuti concettuali, emotivi e formali, che vuole infondere al suo teatro, il teatro del futuro, che deve essere un sistema di segni di provenienza eterogenea (suoni, gesti, movimenti, colori, rumori ...) , "a metà strada tra il gesto e la realtà", capace di provocare un effetto globale provocatorio sullo spettatore.

Come per Craig, anche per Artaud il teatro deve abbandonare la psicologia, la recitazione realistica, per avventurarsi sulla strada dei simboli, che soli sono in grado di rivelarci la vera realtà, la realtà profonda della vita e dell'uomo, quella che sta dietro le cose visibili, la materia e l'economia. Il teatro che Artaud profetizza è un teatro 'magico', che attraverso i sensi giunga alle fibre più profonde della spiritualità per ritemperare e guarire l'uomo sconvolto dalla modernità.

Dichiaratamente o no, coscientemente o no, ciò che in fondo il pubblico cerca nell'amore, nel delitto, nelle droghe, nella guerra o nell'insurrezione è uno stato poetico, una trascendente esperienza vitale.

Il Teatro della Crudeltà è nato per restituire al teatro una appassionata e convulsa concezione di vita; ed in questo senso di violento rigore e di estrema condensazione degli elementi scenici, va intesa la crudeltà sulla quale si fonda. Questa crudeltà, sanguinosa se necessario, ma non di proposito, si identifica dunque

Teatro come vita concentrata. Immediatamente, leggendo Artaud, ci troviamo in una dimensione totalizzante del teatro. Una dimensione antropologica. Il teatro come necessità primaria dell'uomo.

Crudeltà come severa purezza morale. Artaud è uno dei grandi critici della

con una sorta di severa purezza morale che non teme di pagare la vita al prezzo cui deve essere pagata.

modernità, che omologa e appiattisce l'uomo. Il teatro deve riscattarlo da questo.

I. IL CONTENUTO

cioè soggetti e temi da trattare:

Il Teatro della Crudeltà sceglierà temi e soggetti che corrispondano all'agitazione e all'inquietudine tipiche della nostra epoca.

Il teatro della crudeltà è il teatro del nostro tempo.

Non intende lasciare al cinema il compito di svelare i miti dell'uomo e della vita moderna. Ma lo farà in un modo esclusivamente suo: vale a dire, opponendosi alla frana economica, tecnica e utilitaristica del mondo, rimetterà in circolo i grandi problemi e le grandi passioni essenziali che il teatro moderno ha nascosto sotto la vernice dell'uomo pseudo-civilizzato.

Teatro-cinema: l'uomo economico e le passioni essenziali.

Quel mondo che sta per trasformare gli esseri umani in 'consumatori' è il mondo contro qui si agita Artaud.

Questi temi saranno cosmici e universali, interpretati secondo i testi più antichi, tratti dalle antiche cosmogonie, la messicana, l'indù, l'ebraica, la persiana ecc.

Rinunciando all'uomo psicologico, ai caratteri e ai sentimenti ben delineati, si rivolgerà all'uomo totale, non all'uomo sociale sottomesso alle leggi e deformato dalle religioni e dai precetti.

Rinuncia alla psicologia. Il teatro della crudeltà cerca l'essenza primigenia dell'uomo, non la sua versione istupidita dalla 'civiltà'.

E nell'uomo terrà conto non soltanto del recto ma altresì del verso dello spirito; la realtà della fantasia e dei sogni apparirà sullo stesso piano della vita.

Inoltre i grandi sconvolgimenti sociali, i conflitti fra i popoli e fra le razze, le forze naturali, l'intervento del caso, il magnetismo della fatalità si manifesteranno sia indirettamente - nei movimenti e nei gesti di personaggi saliti alla statura di dei, di eroi o di mostri, a dimensioni mitiche - sia direttamente - sotto forma di manifestazioni naturali raggiunte con nuovi mezzi scientifici.

Grandi temi sociali, naturali e divini. Artaud sogna un teatro che non c'è più. Quello di cui parla è il teatro delle origini, quello greco, quello orientale, un teatro legato alle origini sacre, un teatro dei misteri e dei terrori, di magia, per uomini ancora disponibili ad infrangere il confine tra

Gli dei, gli eroi, i mostri, le forze cosmiche e naturali, saranno interpretate secondo le immagini dei più antichi testi sacri e delle vecchie cosmogonie.

ciò che è reale e ciò che è sogno e visione. Il canto d'amore di Artaud per il teatro suona come un disperato addio alla poesia della vita, ora che l' homo economicus sta per prevalere.

II. LA FORMA

Inoltre, essendo appagata con il ritorno ai miti primitivi la necessità del teatro di ritemperarsi alle fonti di una poesia eternamente appassionata e sensibile anche per la parte più arretrata e più distratta del pubblico, affideremo allo spettacolo, e non al testo, il compito di materializzare e soprattutto di rendere attuali gli antichi conflitti; in altri termini i temi saranno portati direttamente sulla scena e materializzati in gesti, movimenti ed espressioni, prima di essere filtrati in parole. Rinunceremo alla superstizione teatrale del testo e alla dittatura dello scrittore.

Prevalenza del gesto sul testo. Tutto il teatro d'avanguardia degli anni Sessanta e Settanta farà sua questa esigenza, non cancellando la parola, naturalmente, ma affidando alla gestualità, alla significanza fisica dell'attore, una centralità prima mai attribuita.

Ci riallaceremo così all'antico spettacolo popolare, tradotto e percepito direttamente dallo spirito senza le deformazioni del linguaggio e l'impaccio della parola.

Teatro della crudeltà come teatro popolare.

Contiamo di fondare il teatro prima di tutto sullo spettacolo e nello spettacolo introdurremo una nozione nuova dello spazio, utilizzato su tutti i piani possibili e a tutti i gradi della prospettiva, in profondità e in altezza, e a questa nozione verrà ad aggiungersi un'idea particolare del tempo congiunta a quella del movimento.

Lo spazio dilatato. Il rifiuto dello spazio chiaramente e per sempre definito, tipico del teatro all'italiana, è comune a tutti i registi innovativi del Novecento.

In un dato momento, al massimo numero possibile di movimenti affiancheremo il maggior numero possibile di immagini fisiche e di significati, collegati ai medesimi movimenti.

Le immagini e i movimenti non saranno usati soltanto per il piacere esteriore degli occhi e delle orecchie, ma per quello più segreto e più profittevole dello spirito.

Spiritualità del teatro della crudeltà. I movimenti vibranti in sincronia dovranno mettere il pubblico in una condizione di esaltazione morale. Si tratta di una cosa molto simile alla potenza della musica di cui parla Nietzsche in La nascita della tragedia.

Così lo spazio teatrale verrà utilizzato non soltanto nelle sue dimensioni e nel suo volume, ma, se così si può dire, nel suo substrato.

L'accavallarsi delle immagini e dei movimenti condurrà, mediante la collusione di oggetti, silenzi, grida e ritmi, alla creazione di un autentico linguaggio fisico fondato sui segni e non più sulle parole.

Non bisogna dimenticare che in questa quantità di movimenti e di immagini colti in un dato momento includiamo tanto il silenzio e il ritmo, quanto una certa vibrazione e una certa agitazione materiale, prodotta da oggetti realmente utilizzati e da gesti realmente compiuti. Si può dire insomma che alla creazione di questo linguaggio teatrale puro presiederà lo spirito degli antichi geroglifici.

Qualunque pubblico popolare è sempre stato ghiotto di espressioni dirette e di immagini; la parola articolata, le espressioni verbali esplicative interverranno in tutte le parti chiare e decisamente lucide dell'azione, quella in cui la vita riposa e interviene la coscienza. Ma le parole, oltre che nel senso logico, saranno usate anche in un senso incantatorio, veramente magico - non soltanto, cioè, per il loro significato, ma anche per la forma e per loro emanazioni sensibili.

Le impressionanti apparizioni di mostri, le orge di dei e di eroi, le plastiche rivelazioni di forze, gli esplosivi interventi di una poesia e di un umorismo intesi a sconvolgere e polverizzare le apparenze, secondo il principio anarchico e alogico di ogni poesia autentica, troveranno infatti la vera magia solo in un'atmosfera di suggestione ipnotica, dove lo spirito viene toccato mediante una pressione diretta sui sensi.

Mentre nell'odierno teatro digestivo i nervi, cioè una certa sensibilità psicologica, vengono deliberatamente trascurati, abbandonati all'anarchia individuale dello spettatore, il Teatro della Crudeltà intende riproporre tutti gli antichi e sperimentati mezzi magici atti a raggiungere la sensibilità.

Il linguaggio fisico del teatro della crudeltà. I gesti come geroglifici. Come nella danza sacra di Bali ammirata da Artaud a Parigi nel 1932.

Il teatro della crudeltà parla il linguaggio dei geroglifici, è cioè un sistema di segni offerti all'interpretazione dello spettatore.

Il teatro magico raggiunge lo spirito tramite i sensi ipnotizzati. Artaud vuole un teatro magico, non in senso generico, ma, se si può dire, tecnico. La magia affida alle parole e ai gesti iconizzati in formule il compito di modificare la realtà, di guarire o di ammalare, o di uccidere, o di innamorare...

Il teatro digestivo trascura i nervi. Quel teatro che può essere pubblicizzato ai giorni nostri come dopocena non è un teatro necessario all'uomo, perché non mette in gioco nulla di profondo. Tutti i grandi registi del Novecento hanno affidato molto al teatro, avendo totale fiducia nella sua funzione, sociale e individuale.

Tali mezzi, che consistono in intensità di colori, di luci, di suoni, che utilizzano la vibrazione, il tremolio, la ripetizione sia di un ritmo musicale come di una frase parlata, che ricorrono alla tonalità o all'alone espressivo di una luce, possono raggiungere pieno effetto solo attraverso l'uso di dissonanze.

Ma anziché limitare queste dissonanze all'orbita di un solo senso, le faremo passare da un senso all'altro, da un colore a un suono, da una parola a una luce, da una trepidazione di gesti a una tonalità piana di suoni ecc. Così composto e così costruito, lo spettacolo, grazie alla soppressione della scena, si estenderà alla sala intera del teatro e, partito dal suolo, si arrampicherà sui muri mediante leggere passerelle, avvolgerà fisicamente lo spettatore, lo terrà in una atmosfera ininterrotta di luce, di immagini e di rumori. La scena sarà costituita dai personaggi stessi, cresciuti fino alle dimensioni di giganteschi fantocci, e da paesaggi di luci mobili, agenti su oggetti e maschere in continuo spostamento.

E, come nello spazio non esisterà punto che non sia occupato, così non vi saranno pause né zone vuote nello spirito e nella sensibilità dello spettatore. In altre parole, fra vita e teatro verrà abolito ogni taglio netto e ogni soluzione di continuità. Chiunque abbia visto girare anche una sola scena di un film, capirà esattamente cosa intendiamo dire.

Vogliamo avere a disposizione, per uno spettacolo teatrale, gli stessi mezzi materiali - luci, comparse, risorse d'ogni genere - che vengono quotidianamente dissipati in pellicole sulle quali tutto ciò che vi è di attivo e di magico in una simile dovizia viene irrimediabilmente perduto.

(Antonin Artaud; *Il teatro e il suo doppio*, Torino 1964, pagg.236-239)

Tecniche incantatorie. I vari mezzi espressivi della scena, vibrando, eleveranno la temperatura morale dei partecipanti, celebranti e concelebrianti, fino alla visione totale, all'annullamento della divisione, al ritorno all'unità perduta.

Un teatro per i nervi e per il cuore

Un'atletica affettiva

L'attore del nuovo teatro deve essere un atleta dell'affettività, nel senso che deve possedere la fisicità pronta ed energica di un atleta e nello stesso tempo deve essere capace di agire sulla propria affettività, e di conseguenza sulla affettività del pubblico, tramite il proprio corpo. Non c'è frattura per Artaud tra il corpo e lo spirito: lo spirito, l'anima, abita nel corpo, noi arriviamo a lei tramite il corpo. In questo è evidente l'influsso delle dottrine disciplinari orientali, lo yoga per esempio, che consentono di 'arrivare alla luce' tramite un continuo e rigoroso esercizio di controllo sul corpo. L'anima, dice Artaud, è una materia fluida. L'attore deve credere in questo, deve sapere che le passioni possono essere modellate come una materia plastica. Con l'esercizio egli arriverà a costruire un doppio affettivo del proprio corpo, sul quale agire tramite il proprio corpo. Tramite il controllo sul proprio corpo arriverà al dominio sulle proprie passioni.

Centrale, nel training dell'attore, la respirazione: ogni sentimento, ogni azione fisica, ogni situazione in cui ci troviamo, si esprime in un modo particolare di respirare. Trovare il respiro giusto è la premessa per la soluzione di qualunque problema interpretativo.

Bisogna ammettere nell'attore l'esistenza di una sorta di muscolarità affettiva corrispondente alla localizzazione fisica dei sentimenti.

La muscolarità affettiva: i sentimenti abitano il nostro corpo.

L'attore è simile a un vero e proprio atleta fisico, ma con questo sorprendente correttivo: all'organismo

Organismo atletico e orga-

atletico corrisponde in lui un organismo affettivo, parallelo all'altro, quasi il suo doppio benché non operante sullo stesso piano.

nismo affettivo: l'attore è un atleta degli affetti.

L'attore è un atleta del cuore.

Anche per lui vale la divisione dell'uomo totale in tre mondi; e all'attore compete la sfera affettiva.

Gli compete organicamente.

I movimenti muscolari dello sforzo fisico sono come l'immagine di un altro sforzo, doppio del primo, e nei movimenti dell'azione drammatica si localizzano nei medesimi punti.

A ogni sforzo fisico corrisponde uno sforzo emotivo.

Là dove l'atleta s'appoggia per correre, l'attore si appoggia per urlare una spasmodica imprecazione, ma la sua corsa è proiettata verso l'interno.

Ogni passione ha un proprio respiro.

Tutti i mezzi della lotta, del pugilato, dei cento metri e del salto in alto trovano analogie organiche nell'esercizio delle passioni; hanno gli stessi punti fisici di sostegno.

Però con quest'altro correttivo: qui il movimento è rovesciato e, per quanto si riferisce ad esempio al problema della respirazione, mentre il corpo dell'attore è sostenuto dal respiro, il respiro del lottatore e dell'atleta è sostenuto sul corpo.

Per l'atleta il respiro è una conseguenza dell'atteggiamento corporeo; per l'attore il respiro è alla base di ogni atteggiamento.

Il problema del respiro è, di fatto, fondamentale; ed è inversamente proporzionale all'importanza dell'azione esterna.

La corretta respirazione è la premessa della recitazione controllata e interiore.

Più la recitazione è sobria e contenuta, più il respiro è ampio e denso, sostanziale, sovraccarico di riflessi.

Viceversa, a una recitazione impetuosa, gonfia, esteriorizzata, corrisponde una respirazione ad ansiti brevi e schiacciati.

Ogni passione ha un suo punto fisico di sostegno. Barba parlerà di cor-

È certo che a ogni sentimento, a ogni movimento dello spirito, a ogni sussulto dell'affettività umana, corrisponde un respiro che gli è proprio.

po-mente.

Ora i tempi della respirazione hanno un nome che la Cabala ci insegna; sono loro a conferire una forma al cuore umano e un sesso alle passioni.

L'attore deve esercitarsi a riconoscere le forze che determinano la sua 'presenza energica', forze che attraversano il suo corpo.

L'attore è soltanto un empirico grossolano, un praticone guidato da un vago istinto.

Eppure, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, non si tratta di insegnargli a sragionare.

Si tratta di farla finita con questa specie di selvaggia ignoranza in mezzo al quale procede come in una nebbia tutto il teatro contemporaneo, incespicando continuamente.

L'attore dotato trova nel proprio istinto di che captare e irradiare certe forze; ma si meraviglierebbe assai se gli si rivelasse che queste forze - che percorrono una traiettoria materiale attraverso gli organi e 'negli organi' - esistono in quanto non ha mai lontanamente pensato che potessero davvero esistere.

L'attore deve costruire un 'doppio affettivo', un secondo corpo, un involucro di passioni, sul quale agire tramite il controllo sul suo corpo materiale. Recitare vuol dire agire sul doppio di se stessi tramite impulsi fisici su se stessi.

Per sfruttare la propria affettività - come un lottatore si serve dei suoi muscoli, bisogna considerare l'essere umano come un Doppio, come il Ka delle mummie egiziane, come uno spettro perpetuo da cui si irradiano le forze dell'affettività.

Come ha scritto Cristina Campo, è tipico degli uomini davvero spirituali avere dell'anima una sensazione come di corpo di entità fisica, malleabile. E non c'è dubbio che Artaud era un uomo davvero spirituale.

Uno spettro plastico e mai totalmente realizzato, di cui il vero attore imita le forme, imponendogli le forme e l'immagine della propria sensibilità. Su questo doppio il teatro esercita la sua influenza, modellando questa effigie spettrale; e come tutti gli spettri questo doppio ha la memoria lunga. La memoria del cuore è duratura, ed è certo col cuore che l'attore pensa; ma qui il cuore è preponderante. [...]

Sia esatta o no questa ipotesi, l'importante è che sia verificabile.

Si può ridurre fisiologicamente l'anima a una massa di vibrazioni.

Si può vedere questo spettro d'anima intossicato

Artaud continua a fornire immagini che rendano chiaro che l'attore può agire sull'anima come sulla materia:

dalle sue stesse grida, altrimenti a che cosa corrisponderebbero i 'mantra' indù, queste consonanze, queste accentuazioni misteriose, dove le nascoste forze misteriose dell'anima, braccate sin nelle loro tane, vengono a svelare alla luce i loro segreti.

L'anima è una matassa di vibrazioni.

Crederci a una fluida materialità dell'anima è indispensabile nel mestiere dell'attore. Sapere che una passione è materia, che è soggetta alle fluttuazioni plastiche della materia, garantisce un dominio sulle passioni che allarga la nostra sovranità.

Le passioni sono la materia su cui l'attore deve lavorare, sono la creta, i colori, i suoni dell'attore.

Raggiungere le passioni attraverso le loro forze, anziché considerarle astrazioni pure, conferisce all'attore una maestria che lo eguaglia a un autentico guaritore.

Sapere che l'anima ha uno sbocco corporeo permette di raggiungere l'anima in senso inverso; e di ritrovarne l'essenza grazie ad analogie di tipo matematico.

La padronanza sulle passioni, che deriva all'attore dalla consapevolezza che esse sono materiali, gli consegna un potere simile a quello dei guaritori, dei maghi che agiscono sui mali dell'anima tramite manipolazioni materiali.

Conoscere il segreto del 'ritmo' delle passioni, di questa sorta di 'tempo' musicale che ne regola il battito armonico, ecco un aspetto del teatro cui da tempo il nostro moderno teatro psicologico ha sicuramente cessato di pensare.

Consegnandosi alla psicologia, il teatro ha rinunciato al potere magico che era il suo carattere primordiale.

Questo 'tempo' può essere scoperto per analogia; e lo si ritrova nei sei modi di ripartire il respiro e di conservarlo come un elemento prezioso. Il respiro ha sempre tre tempi, come tre sono i principi alla base di ogni creazione, che nel respiro stesso possono trovare il loro simbolo corrispondente.

Centralità del respiro, primo elemento di controllo sulle passioni.

La Cabala suddivide il respiro umano in sei arcani principali, il primo dei quali, il cosiddetto Grande Arcano, è quello della creazione:

ANDROGINO	MASCHIO	FEMMINA
EQUILIBRATO	ESPANSIVO	ATTRATTIVO
NEUTRO	POSITIVO	NEGATIVO

Ho pensato dunque di applicare la conoscenza dei diversi tipi di respiro non soltanto al lavoro dell'attore, ma anche alla sua preparazione tecnica. Se infatti la conoscenza della respirazione illumina il colore dell'anima, a maggior ragione può provocarla, facilitarne l'effusione.

È certo che, se il respiro accompagna lo sforzo, la produzione meccanica del respiro svilupperà nell'organismo al lavoro uno sforzo di analoga qualità.

Tale sforzo avrà il colore e il ritmo del respiro artificialmente prodotto.

Lo sforzo accompagna per simpatia il respiro, e in base alla qualità dello sforzo da produrre, un'emissione preparatoria di respiro renderà questo sforzo facile e spontaneo. Insisto sul termine spontaneo, perché il respiro riaccende la vita, l'infiamma nella sua sostanza.

Ciò che il respiro volontario provoca è una riapparizione spontanea della vita.

Come una voce nei colori infiniti, ai cui margini dormano dei guerrieri. La campana del mattino o la buccina della guerra suonano per gettarli regolarmente nella mischia. Ma basta che un bambino gridi "al lupo!" ed ecco che gli stessi guerrieri si svegliano. Si svegliano nel cuore della notte. Falso allarme: i soldati si apprestano a rientrare. Ma no: si imbattono in gruppi ostili, sono caduti in una autentica imboscata. Il bambino ha gridato in sogno. Il suo inconscio, più sensibile, è incappato fluttuando in un branco di nemici. Nello stesso modo, con mezzi indiretti, la menzogna prodotta dal teatro ricade su una realtà più temibile dell'altra, che la vita non poteva sospettare.

Nello stesso modo, con la sensibilità affinata dal respiro, l'attore scava la propria personalità.

Ogni stato del nostro io psichico è caratterizzato da un particolare modo di respirare. Conoscere questo rapporto vuol dire essere in grado di generare degli stati dell'io partendo dal respiro.

Il teatro sveglia l'uomo moderno, ricattato dall'economia, tramite pulsioni primitive. Anche se è solo rappresentazione di queste pulsioni.

L'attore è il bambino e il teatro è la sua bugia. Tramite la menzogna il teatro svela realtà più profonde.

Il teatro-bambino sogna, ma i suoi sogni sono una premonizione, una visione del vero profondo, di ciò che può accadere. Il teatro profetizza le disgrazie. Negli anni Trenta quante disgrazie si stavano preparando per l'Europa e per il mondo!

Il respiro che nutre la vita permette infatti di ripercorrerne le fasi gradino per gradino. E un attore può ritrovare attraverso il respiro un sentimento che gli manca, a patto di combinarne giudiziosamente gli effetti, e di non sbagliare di sesso. Il respiro infatti è maschio o femmina: meno di frequente è androgino. Ma può trovarsi anche a dover rappresentare qualche preziosa condizione interiore.

Il respiro può essere il filo di Arianna che ci conduce alla scoperta di un sentimento perduto. La metafisica del respiro viene ad Artaud dalle discipline orientali.

Il respiro accompagna il sentimento, e si può penetrare nel sentimento attraverso il respiro, purché si sia riusciti a scegliere tra i respiri quello che meglio conviene a un dato sentimento. [...]

Le tecniche di recitazioni basate sul respiro non sono necessarie al teatro superficiale e psicologico, quello delle passioni medie, dei piccoli intrighi famigliari. Il teatro del respiro esprime le disperate rivendicazioni dell'anima.

Certo, nella maggior parte dei casi, è l'istinto che supplisce alla mancanza di una nozione che non si riesce a definire; e non è affatto necessario cadere da tali altezze per riemergere fra le passioni medie che abbondano nel teatro contemporaneo. Ma il sistema della respirazione non è fatto per le passioni medie. E non sarà certo una dichiarazione d'amore adultero, a esigere il reiterato esercizio del respiro, secondo un procedimento già diverse volte sperimentato.

È a una qualità sottile del grido, a disperate rivendicazioni dell'anima che può predisporci una emissione sette o dieci volte ripetuta.

Il tramite del corpo per affondare nell'anima.

E questo respiro va localizzato, va suddiviso in stadi che combinano contrazione e decontrazione. Ci serviamo del nostro corpo come di un crivello attraverso il quale passano la volontà e il rilassamento della volontà.

Il tempo di pensare a volere, e noi proiettiamo con forza un ritmo maschio, seguito senza soluzione di continuità troppo sensibile da un prolungato ritmo femminile.

Il respiro maschile.

Il tempo di pensare a non volere, o anche di non pensare, ed ecco che uno stanco respiro femminile ci fa aspirare una stagnazione da cantina, il fiato madido di una foresta; e su questo stesso ritmo prolungato emettiamo un'espiazione pesante;

Il respiro femminile.

intanto i muscoli del nostro intero corpo, vibranti per zone muscolari, non hanno cessato di lavorare.

La cosa importante è prender coscienza delle localizzazioni del pensiero affettivo. Un mezzo di riconoscimento è lo sforzo, ed i punti su cui si appoggia lo sforzo fisico sono i medesimi sui quali poggia l'emanazione del pensiero affettivo. Gli stessi servono da trampolino all'emanazione di un sentimento.

Bisogna notare che tutto ciò che è femminile, ciò che è abbandono, angoscia, richiamo, invocazione, ciò che tende verso qualcosa in un gesto di supplica, s'appoggia anch'esso sui punti di sforzo, ma come un tuffatore che prenda slancio dal fondo marino per risalire alla superficie: c'è come una proiezione di vuoto, là dove c'era la tensione.

Ma in tal caso il maschile torna a incombere sulla sede del femminile come un'ombra; mentre quando lo stato affettivo è maschio, il corpo interno compone una sorta di geometria inversa, un'immagine dello stato capovolto.

Prender coscienza dell'ossessione fisica, dei muscoli sfiorati dall'affettività, equivale, come nel gioco dei respiri, a scatenare l'affettività potenziale, a darle una portata sorda ma profonda e di inconsueta violenza.

Risulta così che qualunque attore, anche il meno dotato, può accrescere attraverso questa conoscenza fisica la densità interiore e il volume del suo sentimento, e a questa presa di possesso organica fa seguito una corposa trasposizione.

È utile a tal fine conoscere certi punti di localizzazione.

L'uomo che solleva pesi, li solleva con le reni, e con una contorsione delle reni sostiene la forza moltiplicata delle braccia; è abbastanza curioso osservare come inversamente ogni sentimento femminile, ogni sentimento che scava - il singhiozzo, la desolazione, l'ansimare spasmodico, la 'trance'- realizzi il suo vuoto all'altezza delle reni, proprio nel punto in cui l'agopuntura cinese libera le congestioni del rene. La medicina cinese procede infatti essen-

Individuare le localizzazioni del pensiero affettivo, per imparare ad agire su di esse.

La forza affettiva femminile (che non è prerogativa solo femminile) è delle passioni che lottano per emergere dal vuoto.

La forza affettiva maschile (che non è prerogativa solo maschile) è delle passioni pienamente espresse, che erompono all'esterno e vogliono agire.

L'attore rafforza la propria affettività, rinvigorisce le proprie passioni, attraverso la presa di possesso di tutte le parti del proprio corpo.

Localizzazioni delle passioni:

le reni sono il punto di irradiazione dell'energia maschile (pieno) e del pianto femminile (vuoto);

zialmente sul vuoto e sul pieno. Convesso e concavo. Teso e rilassato. 'Yin e Yang'. Maschile e femminile.

Altro punto d'irradiazione: il punto della collera, dell'aggressione, del morso - è il centro del plesso solare. Qui si puntella la testa per lanciare moralmente il suo veleno.

Il punto dell'eroismo e del sublime è quello stesso del senso di colpa. Quello dove ci si batte il petto. Il luogo dove ribolle l'ira, che s'arrovella e non si fa avanti.

Ma dove la collera si fa avanti, indietreggia il rimorso, è il segreto del vuoto e del pieno.

il plesso solare è il punto di irradiazione della collera, dell'aggressività che vuole sopraffare, uccidere (pieno-maschile) e del rimorso (vuoto-femminile);

il petto è il punto di irradiazione dell'eroismo (pieno-maschile) e del senso di colpa (vuoto-femminile).

Una collera acuta e dilacerata incomincia con uno strappo neutro e si localizza sul plesso con un vuoto rapido e femminile; poi, bloccata sulle due scapole, si rivolta come un boomerang e sprizza faville maschie che si consumano senza procedere oltre. Per perdere il loro accento mordente conservano la correlazione del respiro maschile: espirano con accanimento.

Le passioni possono essere anche neutre, né maschili né femminili. D'altronde la stessa passione può avere più fasi e vari caratteri.

Ho inteso indicare soltanto qualche esempio dei fecondi principi che costituiscono la materia di questa trattazione tecnica. Altri, se ne hanno tempo, tracceranno l'anatomia completa del sistema. Ci sono nell'agopuntura cinese 380 punti, 73 dei quali, i principali, servono alla terapeutica abituale. Assai meno numerosi sono gli sbocchi rudimentali della nostra umana affettività.

Una scienza dell'affettività dovrà individuare tutti gli sbocchi fisici delle passioni umane, come base di una scienza dell'attore.

E assai meno numerosi i punti d'appoggio che è possibile indicare come base di un 'atletica dell'anima.

Il segreto consiste nell'esacerbare questi punti d'appoggio, come una muscolatura da mettere a nudo.

Il teatro del futuro, basato sulla capacità magica dell'attore di agire con sapienza sui punti del corpo che operano direttamente sulle emozioni, sarà un teatro nuovamente sacro.

Il resto finisce in grida.

*

Per ricostituire la catena, la catena di un tempo in

cui lo spettatore cercava nello spettacolo la propria realtà, bisogna permettere a questo spettatore di identificarsi nello spettacolo, in ogni suo respiro e in ogni suo ritmo.

Non è sufficiente che lo avvina la magia dello spettacolo; non lo avvincherà se non si saprà 'dove prenderlo'. Non è più il tempo di una magia aleatoria, di una poesia che non è sostenuta dalla scienza.

In teatro poesia e scienza devono ormai identificarsi.

Ogni emozione ha basi organiche. E coltivando l'emozione nel proprio corpo l'attore ne ricarica il voltaggio.

Sapere in anticipo quali punti del corpo bisogna toccare significa gettare lo spettatore in 'trances' magiche. A questa scienza preziosa la poesia teatrale si è da tempo disabituata.

Conoscere le localizzazioni del corpo significa dunque ricostituire la catena magica.

E io posso col geroglifico di un respiro ritrovare un'idea di teatro sacro.

N.B. Non c'è più nessuno che sia capace di gridare, in Europa, e specialmente gli attori in 'trance' non sanno più emettere il proprio grido. Non sanno più fare altro che parlare, in teatro, hanno dimenticato di avere un corpo; e allo stesso modo hanno dimenticato come far funzionare la propria gola. Ridotti a gole normali: neppure un organo, un'astrazione mostruosa che parla. Perché gli attori in Francia non sanno fare altro che parlare.

(da *Il teatro e il suo doppio*, cit., pagg. 242-249)

Il teatro e la politica

Tra dialettica ed epica - Il teatro straniato di Bertolt Brecht (1898-1956)

Brecht è stato definito un *leninista della scena*. È una definizione giusta perché Brecht compie una vera rivoluzione nel teatro. Non solo: il suo credo teatrale è comunista, nel senso che intende il teatro come uno strumento di formazione della coscienza di classe e quindi come premessa alla rivoluzione sociale e politica. Ma è anche una definizione sbagliata, perché può dare l'idea di un teatro ideologico, spento, puramente didattico, tetro. Invece nel teatro di Brecht la didattica passa attraverso il divertimento. Alla domanda *i suoi spettatori ideali vanno a teatro come si va alla scuola di partito?* Rispose *i miei spettatori ideali vanno a teatro come si va a teatro, per divertirsi*. La concezione della recitazione di Brecht è conseguenza diretta della sua concezione del rapporto palcoscenico-platea. Brecht realizza una vera e propria rivoluzione anti-aristotelica. Aristotele pone come fine dello spettacolo tragico la catarsi: gli spettatori, identificandosi con gli attori che vivono vicende terribili, si purificano da quei sentimenti, che anche loro provano, e al termine dello spettacolo possono ritornare alle loro occupazioni di tranquilli cittadini. In questa concezione del rapporto spettatori-attori si sublima il ruolo del capro espiatorio, a sua volta sublimazione del sacrificio umano. Ma in questa concezione, dice Brecht, il teatro ha il compito di mantenere l'ordine costituito, non ha una vera funzione pedagogica, non aiuta a pensare. Portati a galla i problemi, si soffre in un fiume purificatore di lacrime e si lascia tutto come prima. Al contrario, per ot-

tenere una vera funzione sociale e pedagogica, e quindi rivoluzionaria, del teatro è necessario evitare che il pubblico si immedesimi con gli attori, evitare che ne viva i sentimenti come propri. A questo serve la tecnica dello *straniamento*, che è un insieme di accorgimenti per evitare che l'attore, e di conseguenza il pubblico, si immedesimi con i personaggi e perda la necessaria lucidità critica. Per Brecht il teatro, in quanto servizio sociale, deve liberarsi da ogni misticismo, deve abbandonare la volontà di illudere e coinvolgere lo spettatore e deve porsi l'obiettivo di stimolare la capacità critica. Utilizzando la critica, il teatro diventerà strumento di una pedagogia alla dialettica, cioè alla lucida capacità di percepire il reale storico e sociale e di agire sui rapporti tra le classi sociali. Questa concezione del teatro, corroborata dallo studio dei testi marxisti, si riallaccia al pensiero e alla pratica teatrale di Mejerchò'd in netta opposizione all'altra grande corrente di pensiero teatrale che riconosce in Stanislavskij il suo maestro. Al teatro psicologico Brecht contrappone il teatro epico-dialettico, in cui al centro di tutto non sono i problemi emotivi dell'individuo, ma le sue concrete vicende storiche, legate alla sopravvivenza, alla sopraffazione, alla lotta per il predominio dell'uomo sull'uomo. L'attore dunque non ha il compito di immedesimarsi nel personaggio e di vivere le vicende che interpreta come se fossero vere. Se si immedesimasse, anche il pubblico farebbe la stessa cosa e non potrebbe osservare la rappresentazione con occhio critico. L'attore da parte sua non potrebbe insinuare tra le maglie del personaggio i propri punti di vista. Può farlo solo se offre al pubblico la partitura come una cosa

estranea da sé. La *trance* da immedesimazione dell'attore accanitamente naturalista trascinerrebbe nella stessa illusione il pubblico, che finirebbe per partecipare ai casi dei personaggi in modo viscerale abbassando la soglia critica (che è esattamente ciò che voleva Stanislavskij, che poneva all'attore il compito di 'sospendere l'incredulità' del pubblico). La recitazione scientifica deve portare all'effetto di *straniamento*, cioè di distacco tra l'attore e il personaggio. L'attore deve interpretare il personaggio in modo tale che sia sempre evidente che si tratta di una finzione (per esempio usando la terza persona invece della prima, recitando le didascalie, ecc., esatto contrario del *magico se* stanislavskiano). L'interprete vede se stesso mentre recita, creando così il diaframma della distanza. La regia per Brecht ha lo stesso compito che ha la recitazione, quello di coinvolgere l'intelligenza del pubblico. Brecht vuole creare nei suoi spettatori una tensione morale, una indignazione che li spinga alla azione. Tra palco e platea deve corre energia elettrica. Perché questo avvenga la scena deve essere allusiva, non saziare la curiosità del pubblico e addormentarla con un tutto fatto, tutto detto, tutto visto, ma invogliare la capacità di integrare, di aggiungere, di credere e non credere. La scena quindi deve essere allusiva, per cenni, per indicazioni. I trucchi devono essere visibili. Le illuminazioni fredde e tonificanti. Nel suo diario Brecht scrive: *amo il freddo*. E più avanti: *posso rinunciare a tutto, ma non al mio sguardo chiaro*. Niente sfumature, niente *intensi* silenzi, niente vibrazioni del cuore. Tutta roba da teatro borghese, adatto ai benpensanti ricchi e grassi. Il teatro per il popolo è elementare, nel

senso che usa strumenti elementari per dire cose semplici. Lo spettacolo quindi non cerca l'unità stilistica, ma, al contrario, ama la contaminazione, i passaggi bruschi da uno stile all'altro. Ecco che un dialogo d'amore esita in una canzonetta, una scena drammatica finisce con un commento moraleggiante gridato come fosse un bando di strada. Si passa dal dramma al circo, dalla clownerie al ragionamento politico, dalla rappresentazione realistica, sentimentale, al melodramma, alla farsa popolare...

Il teatro e la politica

Dialogo sulla recitazione

In questo dialogo Brecht esprime in modo sintetico i suoi principi sulla recitazione. Gli attori di oggi recitano in modo sbagliato, dice, perché cercano di *impersonare*, di immedesimarsi nei personaggi, invece di *rappresentare*, cioè di mostrare i personaggi agli spettatori secondo una loro valutazione critica. L'attore dell'era scientifica (anche nel linguaggio Brecht è vicino a Mejerchòl'd) non deve badare alla psicologia, ma a mettere in evidenza i rapporti umani. Niente immedesimazione, quindi, stati d'animo o cose simili, che fanno assomigliare lo spettacolo a una seduta psicanalitica, ma occhi aperti e sguardo chiaro. L'attore non deve *sentirsi* il personaggio che interpreta, ma deve attaccarlo criticamente e far vedere e sentire al pubblico il suo lavoro critico. Tutto è dialettica, tutto è valutazione, tutto è intelligenza al lavoro, per comprendere come vanno realmente le cose e non farsi imbrogliare dai sentimentalismi. Il rapporto pubblico-attore deve essere un rapporto energetico. L'attore non deve sottostare e cercare di piacere al pubblico, ma deve provocarlo, indurlo al pensiero, a vedere le cose in modo nuovo, sotto angolazioni inedite.

- Gli attori hanno sempre avuto grande successo con i tuoi lavori. Ma tu sei sempre soddisfatto di loro?
- No.
- Perché recitano male?
- No, perché recitano in modo sbagliato.
- Come dovrebbero recitare?
- Per un pubblico dell'era scientifica.
- Sarebbe a dire?

La recitazione dell'era scientifica deve mostrare e non suggestionare.

- Mostrando quello che sanno.
- In che senso?

- Circa i rapporti umani, i comportamenti umani, le forze umane.
- Bene, queste cose le devono sapere. Ma come le possono mostrare?
- Proponendole consapevolmente. Descrivendole.

Contenuto del teatro dell'era scientifica sono i rapporti sociali, le forze che muovono la storia.

- E invece adesso come fanno?
- Si aiutano con la suggestione. Mettono se stessi e il pubblico in una specie di trance.
- Citami un esempio.

Critica del teatro delle emozioni

- Devono rappresentare un commiato, un addio. E che fanno? Si mettono nello stato d'animo dell'addio. Vogliono che il pubblico entri nello stato d'animo dell'addio. Finisce che, se la "seduta" riesce, nessuno vede nulla, nessuno impara nulla. Nei migliori dei casi la gente ricorda: tutti "sentono", insomma.

Gli spettacoli basati sulla comunicazione di emozioni non insegnano nulla, si limitano a produrre sentimenti fasulli nel pubblico.

- Tu stai descrivendo un processo quasi erotico. Ma come dovrebbe essere invece?
- Spirituale, cerimoniale, rituale. Spettatori e attori non devono avvicinarsi, ma allontanarsi gli uni dagli altri. Ciascuno dovrebbe allontanarsi perfino da se stesso. Altrimenti svanisce lo sgomento necessario alla presa di coscienza.

Scopo del nuovo teatro è far raggiungere la consapevolezza tramite lo stupore intellettuale dovuto all'allontanamento emotivo dai personaggi.

- Poc'anzi hai usato il termine "scientifico". Intendevo dire che l'ameba quando viene osservata non dà confidenza all'uomo, ma l'uomo scientifico cerca di capirla. Finisce per capirla, almeno?
- Non lo so. Desidera metterla in relazione con altre cose già note.
- L'attore non dovrebbe dunque cercare di rendere comprensibile il personaggio che rappresenta?

L'attore deve interpretare non tanto il personaggio quanto i fatti.

- Non tanto il personaggio, piuttosto i fatti. Vale a dire: se voglio vedere Riccardo III non devo sentirmi Riccardo III, ma voglio vedere questo fenomeno con distacco, in tutta la sua estraneità e incomprendibilità.
- Dunque dovremmo andare a teatro per acquisire cognizioni scientifiche?
- No, per vedere del teatro.

Perché a teatro?

- Capisco, anche il tipo scientifico, come tutti gli altri, ha un suo teatro.

- Sì. Oggi il teatro ha per spettatore il tipo scientifico ma non si rivolge ad esso. Perché questo spettatore lascia la propria intelligenza in guardaroba insieme al soprabito.

- E tu non puoi dire all'attore come deve recitare?

- No. Egli oggi dipende per intero dallo spettatore, gli soggiace ciecamente.

- Non hai mai provato?

- Come no. Lo faccio continuamente.

- E l'attore è riuscito a fare come tu gli dici?

- Sì, qualche volta; quando era dotato ma ancora ingenuo, quando ancora si divertiva a recitare. Ma, anche in questo caso, sempre soltanto alle prove, in presenza mia e di nessun altro, fintantoché, insomma, si trovava di fronte al tipo di spettatore di cui ti dicevo. Ma quanto più si avvicinava il momento della rappresentazione tanto più egli si scostava dalle mie indicazioni, diventava un altro. Sentiva benissimo che, così, al pubblico non sarebbe piaciuto.

- E tu credi davvero che non sarebbe piaciuto?

- Lo temo. Comunque sarebbe stato un grosso rischio.

- La cosa non potrebbe maturare poco alla volta?

- No. Perché in questo caso non nascerebbe poco alla volta un qualcosa di nuovo per lo spettatore, ma sparirebbe poco alla volta qualcosa di vecchio. E lo spettatore, poco alla volta, smetterebbe di venire a teatro. Perché la novità, data in piccole dosi, sarebbe, in definitiva, data soltanto per metà, quindi priva di forza e di effetto. Qui non si tratta di un miglioramento qualitativo ma di un radicale mutamento delle finalità; vale a dire, il teatro non consegue in modo migliore una stessa finalità ma un'altra, secondo me, cattiva fin dall'inizio. Che effetto farebbe un simile tentativo di introdurre merce di contrabbando? L'attore verrebbe gratificato della qualifica di "notevole", punto e basta. Ma non la sua arte, bensì egli stesso risulterebbe "notevole". Diventerebbe "penetrante". D'altra parte il farsi notare, il sorprendere, è appunto una caratteristica di questa nuova arte della recitazione. Oppure all'attore verrebbe mosso il rimprovero di essere consapevole; e

Rapporto sbagliato attore-spettatore.

Non bastano i piccoli cambiamenti per fondare un nuovo modo di recitare.

la consapevolezza è un'altra di tali caratteristiche.

- Si sono fatti tentativi del genere?

- Sì, alcuni.

- Citami un esempio.

- Recitando la parte dell'ancella nell'Edipo, un'attrice di questo nuovo tipo, per annunciare la morte della sua regina gridava "Morta, morta!" con voce assolutamente inespessiva ma penetrante; poi ripeteva "Giocasta è morta!" senza la minima inflessione lamentosa, ma con una decisione, con un impeto così irrefrenabile, che il nudo fatto della morte in quel momento faceva più effetto di quanto avrebbe potuto farne qualsiasi personale espressione del dolore. L'attrice aveva concentrato l'orrore non già nella voce ma nel volto; e sul viso imbellettato di bianco mostrava l'impressione che la morte produce sulle persone presenti. Nel riferire che la suicida era crollata sotto la spinta di qualcuno, essa riusciva ad esprimere non tanto la sua compassione per l'infelice regina quanto il trionfo di chi l'aveva spinta, di modo che anche al più beatamente sentimentale degli spettatori fosse chiaro il verificarsi di un evento decisivo, che lo voleva partecipe e consenziente. Con limpido e stupito periodare, descriveva il delirio e le apparenti insanie della moritura; e nel tono inequivocabile della battuta: "Come fini non lo sappiamo" - sobrio ma irrevocabile rendimento d'omaggio - c'era la netta ricusa di qualsiasi altra notizia intorno a quella morte. Ma, nel discendere i pochi scalini, la minuscola figurina pareva lasciarsi indietro una distanza abissale tra lo spazio vuoto dell'orrore e gli uomini della scena sottostante, talmente lunghi erano i suoi passi. E, mentre tendeva le braccia al cielo lamentandosi macchinalmente, la donna implorava pietà anche per sé, che aveva visto la sventura. La sua alta e sonora esortazione: "E ora piangete!" contestava il diritto di ogni altra precedente e ingiustificata lamentazione.

- Ed ha avuto successo?

- Modesto, tranne che tra gli intenditori. Quasi nessuno degli spettatori, a furia di immedesimarsi nei sentimenti dei personaggi, aveva partecipato a fatti spiritualmente decisivi dell'azione; cosicché l'evento mostruoso, decisivo, annunciato dall'ancella rimase quasi privo di effetto per chi lo aveva considerato una mera occasione di sensazioni nuove.

Un esempio di recitazione epica: oggettivazione dell'orrore.

L'impatto sul pubblico.

(Bertolt Brecht, *Scritti teatrali I Teoria e Tecnica dello Spettacolo* –
1918/1942, Einaudi, Torino 1975, pagg. 87-89)

Il teatro e la politica

Nuova tecnica dell'arte drammatica

L'attore epico deve tenere il personaggio a una certa distanza da sé, non deve raggiungere una immedesimazione completa. Solo in questo modo, dice Brecht, lo spettatore starà anch'esso a distanza dal personaggio e dalle vicende. Questa distanza, questa mancanza di adesione totale permette di valutare criticamente i fatti visti. Come deve lavorare l'attore epico per raggiungere questi risultati? In queste pagine Brecht dà dei consigli pratici basati sulla sua esperienza di regista, come, per esempio, considerare le parole del testo non come parole proprie ma come parole citate, pensare al personaggio come una terza persona di cui si parla al pubblico, dislocare mentalmente l'azione nel passato invece di immaginare che si stia realizzando nel presente. Esattamente il contrario di quanto consigliava Stanislavskij. D'altronde il loro obiettivo riguardo al rapporto palcoscenico-platea è opposto. Però Brecht mette in guardia gli attori dal pericolo di spersonalizzare troppo la recitazione: è vero che non bisogna immedesimarsi nel personaggio, ma è anche vero che parole e gesti dell'attore devono conservare tutta la pienezza della vita, altrimenti lo spettatore avrebbe una sensazione di falsità che gli impedirebbe di considerare ciò che vede come argomento degno di interesse e di analisi. Insomma l'attore epico deve dimostrare sul palcoscenico che è in grado di recitare perfettamente secondo la tecnica della immedesimazione, e che è la sua intelligenza, il suo modo di concepire l'arte della recitazione che gli fanno scegliere di essere

sempre, o quasi sempre, nella situazione di chi analizza, sceglie, dimostra, giudica.

Nelle pagine che seguono si tenterà di descrivere una tecnica dell'arte drammatica che venne usata in alcuni teatri per 'straniare' lo spettatore rispetto ai fatti rappresentati. Scopo di questa tecnica dell'effetto di 'straniamento' era di far assumere allo spettatore un atteggiamento d'indagine e di critica nei confronti della vicenda esposta. I mezzi impiegati erano d'ordine artistico.

Condizione essenziale perché si possa usare l'effetto di straniamento allo scopo indicato è che la scena e la sala siano ripulite da ogni aura 'magica' e che non sorgano 'campi ipnotici'. Abbiamo perciò sempre rinunciato al tentativo di creare sulla scena l'atmosfera di un dato ambiente (stanza al crepuscolo, strada d'autunno), come pure al tentativo di ricorrere ad effetti speciali mediante un ritmo prestabilito della dizione; il pubblico non veniva né 'sovreccitato' dallo scatenarsi dei temperamenti, né 'ipnotizzato' da una recitazione coi muscoli tesi; insomma non ci si sforzava di far cadere il pubblico in trance, di dargli l'illusione che stesse assistendo a un fatto naturale, spontaneo, non preparato. Come si vedrà più avanti, è necessario far uso di particolari mezzi artistici per vincere la tendenza del pubblico ad abbandonarsi a quest'illusione.

Condizione per dar luogo all'effetto di straniamento è invece che l'attore corredi ciò che deve mostrare con un esplicito gesto dimostrativo. La finzione della quarta parete, che nell'immaginazione dovrebbe separare palcoscenico e pubblico - a giustificare l'illusione che la vicenda scenica si svolga nella realtà, senza la presenza di spettatori - viene perciò naturalmente a cadere; e di massima gli attori possono, in queste condizioni, rivolgersi al pubblico.

Normalmente il contatto tra il pubblico e la scena avviene, come è noto, per mezzo dell'immedesimazione. Tutti gli sforzi dell'attore di tipo convenzionale sono diretti a provocare questo atto psi-

Lo 'straniamento' dello spettatore rispetto ai fatti rappresentati è la condizione indispensabile per generare in lui un atteggiamento critico.

Il teatro epico rinuncia alla 'magia' del palcoscenico, rinuncia cioè alla ricostruzione di ambienti e di atmosfere, alla rappresentazione realistica delle passioni, alla volontà di dare al pubblico l'illusione di assistere a fatti 'veri'.

Via la 'quarta parete' alla Stanislavskij: gli attori non devono credere di essere soli, anzi possono rivolgersi direttamente al pubblico.

La tecnica dello straniamento ha obiettivi opposti alla tecnica dell'immedesimazione. Non è escluso però

chico, a tal punto che egli - si può dire - fa consistere in esso la meta precipua della sua arte. Già dalle nostre osservazioni introduttive si deduce che la tecnica che dà luogo all'effetto di straniamento è diametralmente opposta a quella che si prefigge l'immedesimazione fra attore e personaggio. Essa impegna l'attore a non agire in modo da provocare il processo di immedesimazione.

che l'attore epico possa usare le tecniche della immedesimazione.

Ma l'attore epico usa le tecniche dell'immedesimazione per mostrare dei caratteri e non per dare l'illusione della verità.

Tuttavia, nell'adempire il suo compito di riprodurre determinati personaggi e di mostrarne il comportamento, non è necessario che egli rinunci completamente all'ausilio dell'immedesimazione. Può benissimo servirsene, precisamente nella misura in cui se ne servirebbe qualsiasi persona priva di attitudini e di ambizioni drammatiche, per imitare un'altra persona, ossia appunto per mostrarne il comportamento. Tale dimostrazione del comportamento di terze persone avviene giornalmente in innumerevoli circostanze (quando, per esempio, i testimoni di un incidente riproducono davanti a nuovi sopraggiunti il contegno degli infortunati, quando un burlone rifà la buffa andatura di un amico, ecc.), senza la minima intenzione, da parte di codesti imitatori occasionali, di provocare nei loro spettatori un'illusione di verità. Essi però si immedesimano pur sempre negli individui imitati, per appropriarsi delle loro caratteristiche.

Per Stanislavskij immedesimazione vuol dire trasformarsi nel personaggio, per Brecht vuol dire impadronirsi delle sue caratteristiche.

L'attore dunque si varrà, come abbiamo detto, anche di questo processo psichico; ma, contrariamente a quanto avviene nel modo tradizionale di recitazione - dove l'immedesimazione si attua nel momento stesso della recita, allo scopo di costringere lo spettatore a fare altrettanto - se ne varrà solo in uno stadio preliminare, a un momento dato dell'elaborazione della parte durante le prove.

Per l'attore epico l'immedesimazione è una delle tecniche da usare durante le prove, non la condizione in cui recitare davanti al pubblico.

Ad evitare un'interpretazione troppo 'impulsiva', piatta e acritica dei personaggi e della vicenda, si possono prolungare più del consueto le prove a tavolino. L'attore deve eliminare ogni tendenza troppo precoce a rivivere dentro di sé la parte, e limitarsi il più a lungo possibile al ruolo di lettore (non di declamatore). Un procedimento assai utile è quello di mandare a memoria le prime impressioni

Stanislavskij arrivava alla lettura a tavolino del testo alla fine delle prove. Brecht vuole un lungo lavoro a tavolino all'inizio. L'attore non deve mai dimenticare che dirà parole non sue. Deve inoltre sapere quali

ricevute. L'attore deve leggere la sua parte nell'atteggiamento di chi prova stupore, di chi contraddice. Non solo il verificarsi degli avvenimenti, oggetto della sua lettura, ma anche il contegno del personaggio affidatogli, oggetto del suo studio, devono essere da lui posti sulla bilancia, penetrati nei loro aspetti particolari; egli non deve prendere nessuno di questi aspetti come un dato acquisito, come 'qualcosa che non poteva andare altrimenti', che 'ci si doveva aspettare dato il carattere del personaggio'. Prima ancora di mandare a memoria la parte, egli deve mandare a memoria ciò che ha provocato la sua meraviglia e a cui ha avuto motivo di contraddire: poiché questi momenti devono costituire dei punti fermi della sua interpretazione.

Quando poi sarà sulla scena, in tutti i momenti importanti, accanto a quello che fa, permetterà di scoprire, metterà in rilievo, renderà intuibili anche cose che non fa; in altre parole, reciterà in modo da dare la più chiara evidenza all'alternativa, da far sì che la sua interpretazione lasci intravedere anche le altre possibilità, mentre quella che ha luogo sulla scena è una delle varianti possibili. Dirà, per esempio: "Questa me la pagherai", e nello stesso tempo non dirà: "Ti perdono"; odierà i suoi figli, e non ci sarà in lui nessun amore per loro; andrà avanti a sinistra, e non indietro a destra. Tutto ciò che egli non fa, dovrà insomma essere contenuto e racchiuso in ciò che fa. In tal modo ogni battuta, ogni gesto corrisponde a una decisione, il personaggio resta sotto controllo e viene messo a confronto. Possiamo formulare tecnicamente questo procedimento come la fissazione del 'non così - ma così'.

L'attore sulla scena non dà luogo alla totale metamorfosi nel personaggio da rappresentare. Non è Lear, Arpagone o Schwejk, ma mostra quelle figure. Riferisce i loro detti quanto più esattamente possibile, riproduce il loro modo di comportarsi per quanto la sua conoscenza umana glielo permette; ma non tenta di convincersi (e perciò di convincere gli altri) di essersi completamente incarnato in essi. Gli attori si renderanno conto di ciò che intendiamo quando citeremo loro, come esempio di una reci-

contenuti politici, sociali, storici, deve trasmettere. Memorizzare le prime impressioni, per conservare la meraviglia e la freschezza dell'inatteso. Nei confronti del testo l'attore epico deve agire dialetticamente, annotando anche le impressioni negative che le parole dell'autore gli hanno provocato al primo impatto.

Tecnica del 'non così - ma così': in ogni momento l'attore deve far capire che tutto ciò che fa sul palcoscenico è frutto di una scelta. La concezione dialettica della realtà deve guidarlo nel suo modo di esporre le cose.

Ciò che accade tra l'attore e il suo personaggio, accade tra il personaggio e lo spettatore: se l'attore non si immedesima che parzialmente nel personaggio, lo spettatore avverterà questa distanza come propria.

tazione senza immedesimazione totale, il caso in cui un regista, o un altro attore, mostra a un collega come si debba eseguire un passo particolare. Dato che non si tratta della sua parte, egli non vi si trasferirà completamente: sottolineerà gli aspetti tecnici e manterrà il contegno di chi si limita a suggerire, a proporre.

Rinunciato che abbia alla totale metamorfosi, l'attore recita il suo testo non come colui che improvvisa, ma come chi fa una citazione. Beninteso, in questa citazione deve rendere tutti i toni complementari, tutta la concreta plasticità umana dell'enunciato; del pari, il gesto che egli assume, pur dovendo figurare come una semplice copia, deve possedere la piena corposità di un gesto umano.

Il fatto che l'attore non impersoni, ma citi il personaggio, non vuol dire che deve improvvisare o trascurare le sue possibilità espressive. Nelle sue 'citazioni' deve comunque pulsare la vita.

Per realizzare, in una recitazione con immedesimazione non completa, lo straniamento degli enunciati e delle vicende del personaggio da rappresentare, possono servire tre accorgimenti:

- 1) la trasposizione alla terza persona
- 2) la trasposizione al tempo passato
- 3) il pronunciare ad alta voce didascalie e commenti.

L'uso della terza persona e del tempo passato consente all'attore il giusto atteggiamento di 'tenersi a distanza'. Egli inoltre inventa didascalie e frasi di commento adatte al suo testo e le pronuncia nel corso delle prove ("Si alzò e disse con rabbia, poiché non aveva mangiato:..." oppure: "Udiva questa notizia per la prima volta e non sapeva se corrispondeva a verità" o ancora: "Sorrise e disse, troppo impulsivamente:..."). Il pronunciare le didascalie in terza persona fa sì che due diverse intonazioni vengano a cozzare l'una contro l'altra, con conseguente straniamento della seconda, cioè del testo propriamente detto. Inoltre viene straniata la recitazione stessa, in quanto avviene dopo essere già stata caratterizzata e annunciata a parole. L'uso del tempo passato infine pone il dicatore in un punto di visione retrospettivo rispetto alla battuta: in tal modo questa viene ulteriormente straniata, senza però che il dicatore si ponga in una prospettiva ir-reale: egli infatti, contrariamente allo spettatore, ha già letto l'intera opera ed è quindi in grado di giu-

Accorgimenti tecnici.

Pronunciare le didascalie e poi compiere le azioni da esse indicate genera un doppio straniamento: contrasto delle intonazioni, alterazione dei tempi.

L'attore giudica e fa giudicare i fatti e le persone che vengono da lui rappresentati.

dicare - tenendo conto della conclusione, del seguito dei fatti - di quanto non sia quest'ultimo, meno informato e, perciò, più colto di sorpresa di fronte alla battuta.

Attraverso questo procedimento molteplice il testo viene straniato nel corso delle prove, e tale rimane generalmente anche nell'esecuzione. Per la dizione in senso stretto, emerge dal diretto contatto col pubblico la necessità o l'opportunità di variazioni, secondo il maggiore o minore significato che si intende dare alle battute. Un esempio può ravvisarsi nelle deposizioni dei testimoni davanti ai tribunali. Le sottolineature, l'agganciamento dei personaggi ai loro enunciati, devono formare oggetto di un particolare esercizio di virtuosismo. Allorché poi l'attore si rivolge al pubblico, questo rivolgersi deve essere totale, con esclusione di ogni 'discorso a parte' e della vecchia tecnica teatrale del monologo. Per raggiungere in pieno l'effetto di straniamento nelle opere di poesia, l'attore farà bene, durante le prove, a rendere il contenuto dei versi in prosa corrente, compiendo, se è il caso, anche i gesti prescritti per i versi. Una bella e ardita architettura delle forme linguistiche ottiene l'effetto di straniare il testo. (La prosa invece può essere straniata col tradurla nel dialetto nativo dell'attore).

Della 'gestica' si tratterà più avanti, ma fin d'ora è da osservare che tutto ciò che attiene al sentimento deve essere esteriorizzato, essere cioè sviluppato nel gesto. L'attore deve trovare una espressione percettibile, esterna, per le emozioni del suo personaggio, possibilmente un'azione scenica che ne tradisca le intime vicissitudini. L'emozione deve venire alla luce, emanciparsi, per poter essere trattata con maestria. Da un gesto di particolare eleganza, forza e grazia scaturisce lo straniamento.

Esemplare nel trattamento del gesto è l'arte drammatica cinese: il fatto di studiare visibilmente i propri movimenti è quello che permette agli attori cinesi di raggiungere l'effetto di straniamento.

Ciò che l'attore fornisce nel campo della gestica, della metrica ecc., deve essere ben definito, recare

La dizione straniata: l'attore deve lavorare sul profilo della sua dizione in modo 'virtuosistico'. La perfezione architettonica della dizione è già di per sé una tecnica di straniamento.

Allontanarsi dalla dimensione letteraria del testo.

I gesti rendono oggettivi i sentimenti: un gesto forte e incisivo conserva tutta l'energia vitale del sentimento che esprime e nello stesso tempo se ne allontana.

Recitare in modo straniato è

il suggello dello sperimentato e del concluso. Deve produrci una impressione di facilità, che è quanto dire di difficoltà superate. La sua stessa arte peculiare, la sua maestria tecnica, devono essere presentate dall'artista al pubblico in modo da essere accolte facilmente. Egli propone allo spettatore la vicenda in maniera compiuta, così come, a suo parere, può svolgersi o essersi svolta nella realtà. Non tenta di nascondere di averla appresa con studio, allo stesso modo che l'acrobata non nasconde di essersi esercitato; anzi sottolinea che quella è la sua - di lui attore - testimonianza, opinione, versione, in merito alla vicenda.

Poiché egli non si identifica col personaggio rappresentato, può scegliere rispetto a lui un certo punto di vista, manifestare l'opinione che ne ha, sollecitare lo spettatore - il quale pure, dal canto suo, non è spinto a identificarsi - alla critica del personaggio in parola.

Il punto di vista che l'attore sceglie è un punto di vista sociale. Con la prospettiva che imprime alla vicenda, con la caratterizzazione che dà al personaggio, egli rende evidenti quei tratti che rientrano nel campo d'azione della società. Così la sua arte diviene un colloquio (sulle condizioni sociali) col pubblico al quale si rivolge, e induce lo spettatore a giustificare o rifiutare quelle condizioni, a seconda della classe cui appartiene.

Scopo dell'effetto che studiamo è straniare il 'gesto sociale' sotteso ad ogni vicenda. Per 'gesto sociale' deve intendersi l'espressione mimica e gestuale dei rapporti sociali che presiedono alla convivenza degli uomini in una data epoca.

La formulazione della vicenda ad uso della società - il presentarla, cioè, in modo che la società ne riceva la chiave - è agevolata dall'invenzione di titoli per le singole scene. Questi titoli devono avere carattere storico. Veniamo così a parlare di un espediente tecnico decisivo: la storicizzazione.

L'attore deve recitare la vicenda come una vicenda 'storica': cioè come un fatto che si verifica una sola volta, transitorio, connesso con una sola epoca. Il comportamento dei personaggi all'interno della vicenda non è alcunché di tipicamente umano e

difficile e richiede un lungo lavoro di preparazione. L'attore epico non nasconde le proprie abilità in un falso naturalismo. Le sue abilità sono gli strumenti con i quali ha interpretato, anche concettualmente, il testo a lui affidato.

Il punto di vista dell'attore epico non è psicologico, ma sociale. Ogni gesto cioè deve apparire con tutte le sue conseguenze nell'ambito dei rapporti umani, primi tra tutti i rapporti di forza che si stabiliscono tra le varie classi sociali.

Prima tra tutte le tecniche di straniamento: la storicizzazione.

Non esistono vicende 'tipicamente umane', come afferma il teatro psicologico. Ogni vicenda è determinata in tutto e per tutto dalla

invariabile, presenta invece certe particolarità, elementi superati o superabili dal corso della storia, ed è soggetto a critica per chi si ponga dal punto di vista dell'epoca immediatamente successiva. Un processo di sviluppo costante ci rende ostico il comportamento di quelli che vissero prima di noi. E questa presa di distanza che lo storico prende verso avvenimenti e modi di vivere del passato, l'attore deve compierla verso gli avvenimenti e i modi del presente: deve cioè 'straniare' ai nostri occhi quei fatti e quelle persone.

Fatti e persone della vita di ogni giorno, del nostro ambiente più immediato, hanno per noi qualcosa di naturale, perché appunto usuale: lo straniarli serve a renderli inusitati. La tecnica della diffidenza di fronte ai fatti consueti, 'ovvi', mai posti in dubbio, è una meditata conquista della scienza; e non v'è ragione perché l'arte non adotti questo atteggiamento utile quanti altri mai. È un atteggiamento che è venuto alla scienza dall'incremento della forza di produttività umana, e dallo stesso motivo proviene all'arte.

Per quanto riguarda la capacità emotiva, i tentativi esperiti con l'effetto di straniamento negli esempi di teatro epico in Germania, hanno dimostrato che anche da questa tecnica possono derivare emozioni, pur se si tratta di emozioni di natura diversa di quelle prodotte dal teatro tradizionale. Un atteggiamento critico dello spettatore è un atteggiamento innegabilmente artistico. La descrizione dell'effetto di straniamento dà un effetto di artificiosità assai più che la sua esecuzione. Naturalmente questo tipo di recitazione non ha nulla a che fare con la cosiddetta 'stilizzazione'. Il pregio principale del teatro epico, basato sullo straniamento - il cui scopo è di rappresentare il mondo in maniera che divenga maneggevole - è precisamente la sua naturalezza, il suo carattere tutto terrestre, il suo umorismo, la sua rinuncia a tutte le incrostazioni mistiche che il teatro tradizionale si porta appresso fin dall'antichità.

situazione storica e sociale in cui si trovano i suoi protagonisti. I comportamenti degli uomini che sono visuti prima di noi ci appaiono spesso incomprensibili perché non conosciamo a fondo le loro condizioni concrete di vita. L'attore deve avere nei confronti dei personaggi che rappresenta e delle loro vicende lo stesso atteggiamento scientifico dello storico, che studia dall'alto del suo metodo situazioni lontane e tenta di ricostruirle pienamente. In questo modo molti fatti contemporanei che noi accettiamo come ovvi risulteranno invece determinati da condizioni particolari e perciò modificabili.

Il teatro epico non è una rinuncia alle emozioni, anzi esso trasmette concrete emozioni vitali, cariche di elettricità morale.

Il teatro epico ha lo scopo di far vedere il mondo come una realtà che può essere modificata. Per questo le emozioni che esso trasmette hanno un carattere diverso dal teatro naturalistico: quello si beava delle emozioni fine a se stesse, si inebriava della conoscenza del proprio io, questo usa le emozioni come propellente per la conoscenza e l'azione.

(B. Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1962, pagg. 96-102)

Il teatro e la politica

Il teatro moderno è il teatro epico

In questo schema, estratto dallo scritto Note all'opera "Ascesa e rovina della città di Mahagonny", Brecht riassume le differenze fondamentali tra la forma drammatica e la forma epica del teatro.

Anche qui risulta che è centrale nel pensiero di Brecht il rapporto tra palcoscenico e pubblico. Lo spettatore deve essere messo in condizione di avere sempre presente che sta assistendo a una rappresentazione, non deve mai cadere nell'illusione della verità, obiettivo massimo dei naturalisti. Egli guarda da spettatore esterno le vicende dei personaggi, non partecipa emotivamente, ma prende atto, valuta le differenze, giudica. Insomma a teatro lo spettatore 'studia'.

Le tecniche registiche e di recitazione devono essere congrue a questo tipo di spettatore. La storia non deve essere 'vissuta' ma 'raccontata' dagli attori; e il regista racconta non imitando gli andamenti dei sentimenti, con la loro forma 'a onda', ma lavorando 'per salti', con la tecnica del montaggio e della giustapposizione, perché tutto sia confrontabile e valutabile e soprattutto perché gli elementi 'artificiali' dello spettacolo siano sempre in evidenza a ricordare allo spettatore che sta assistendo a una rappresentazione, frutto di scelte, di tecniche e di convenzioni.

FORMA DRAMMATICA DEL TEATRO	FORMA EPICA DEL TEATRO
attiva	narrativa

involge lo spettatore in un'azione scenica	fa dello spettatore un osservatore
ne esaurisce l'attività	però ne stimola l'attività
gli consente dei sentimenti	lo costringe a decisioni
delle emozioni	a una visione generale
lo spettatore viene immerso in qualcosa	viene posto di fronte a qualcosa
suggestioni	argomenti
le sensazioni vengono conservate	vengono spinte fino alla consapevolezza
lo spettatore sta nel bel mezzo	lo spettatore sta di fronte
partecipa	studia
l'uomo si presuppone noto	l'uomo è oggetto di indagine
l'uomo immutabile	l'uomo mutabile e modificatore
tensione riguardo all'esito	tensione riguardo all'andamento
una scena serve l'altra	ogni scena sta per sé
crescita	montaggio
corso lineare degli accadimenti	a curve
determinismo evolutivistico	salti
l'uomo come dato fisso	l'uomo come processo
il pensiero determina l'esistenza	l'esistenza sociale determina il pensiero
sentimento	'ratio'

(B. Brecht, Scritti teatrali III Note ai Drammi e alle Regie, Einaudi, Torino 1975, pag. 57)

Il teatro come sacrificio e offerta di se stessi

Il teatro povero di Jerzy Grotowski (1933-1999)

Grotowski riprende il pensiero teatrale di Artaud e ne sviluppa, nell'ambiente protetto del laboratorio, le possibilità concrete, diventando colui che più di ogni altro, nella seconda metà del secolo, ha saputo trovare un nuovo significato al teatro. Grotowski nega tutto ciò che di convenzionale, di fittizio, di spettacolare esiste nella pratica teatrale e realizza spettacolo-evento in cui la tradizionale rassicurante separazione tra palcoscenico e sala è eliminata. Gli spettatori diventano testimoni-complici (in *Il principe costante* gli spettatori assistono affacciati da una staccionata alla spietata esecuzione). Eliminati gli orpelli tradizionali, si realizza il 'teatro povero' in cui il vero e unico motore è l'attore e la sua capacità di proporsi come interlocutore del pubblico. Il rapporto attore-spettatore, la loro compresenza e vicinanza, il loro reciproco influenzarsi durante l'evento teatrale è il nucleo emotivo e razionale del fare teatro. Per raggiungere la straordinaria capacità di trasformare uno spettacolo in un evento-confronto, l'attore deve sottoporsi ad un allenamento intensissimo e quotidiano, sia sulle tecniche individuali (voce e movimento) sia sulla capacità di rapportarsi agli altri attori. L'attore deve liberarsi da tutto ciò che di convenzionale, di automatico, di falso, c'è nella sua recitazione, mettendo a nudo la propria capacità di reagire agli avvenimenti. Gli attori di Grotowski raggiungono una intensità drammatica che lascia stupefatti gli spettatori, ne amplia la sensibilità e ne incrina le certezze morali. In questi attori si realizza il sogno stanislavskiano della verità assoluta e, insieme, l'utopia artaudiana della

evocazione e della proiezione del fatto teatrale nel mito.

Il teatro come sacrificio e offerta di se stessi

L'attore santo

Grotowski contrappone due modi opposti di concepire il lavoro dell'attore: quello dell'attore-cortigiana, che ha il solo scopo di piacere al pubblico e quello dell'attore-santo che ripudia la volontà di solleticare i sensi dello spettatore per dedicarsi alla sua guarigione morale. Il primo tipo di attore accumula trucchi, clichés, si 'attrezza', cioè copre se stesso con una serie di bellurie espressive; il secondo opera un'azione di eliminazione dei luoghi comuni, attraverso un duro allenamento toglie ogni peso corporeo alla propria espressività per arrivare alla purezza assoluta del contatto attore-spettatore. Questo può avvenire solo se l'attore ha compiuto un atto profondo di conoscenza di se stesso e delle proprie capacità espressive, fino ad arrivare a costruirsi un vero e proprio linguaggio personale, gestuale e vocale. Il lavoro sul corpo e sulla voce devono essere quindi intensissimi, l'attore deve essere capace di realizzare ogni gesto, ogni suono senza che la fisicità degli organi a ciò preposti opponga resistenza. Quando la tecnica sarà talmente raffinata da permettere all'attore di non pensarci più, la sua recitazione sarà tutta indirizzata verso la propria interiorità e il contatto con lo spettatore.

L'attore deve considerare il personaggio come un bisturi e usarlo per conoscere crudelmente, cioè con un accanito sentimento della verità, se stesso. Quel se stesso che poi offrirà 'in sacrificio' allo spettatore. Ma nello stesso tempo deve sviluppare in se stesso un forte e concreto senso della forma, altrimenti la sua espressività resterebbe un infor-

me caos biologico, non comunicabile. Solo così anche lo spettatore sarà invogliato a compiere su sé la stessa operazione di conoscenza e di guarigione.

“Un certo mito vuole che un attore con una buona dose di esperienza possa costruirsi un suo personale 'arsenale tecnico' - cioè un insieme di metodi, artifici e trucchi da sfruttare per ogni parte secondo determinate combinazioni e raggiungere, in tal modo, quel grado di espressività necessario per piacere al suo pubblico. Questo 'arsenale' o 'riserva', non può essere altro che una somma di clichés, ed in tal caso, tale metodo non è scindibile dal concetto di 'attore-cortigiana'.

La differenza tra l'attore-cortigiana e l'attore santo è la stessa che corre tra il *savoir faire* della cortigiana e l'atteggiamento di dedizione ed accettazione che scaturisce dal vero amore, cioè il dono di sé. Nel primo caso prevale l'esistenza del corpo; nel secondo, esso quasi non esiste ed è fondamentale invece eliminare ogni intralcio per essere pronti a superare tutte le barriere immaginabili. La tecnica dell'attore santo è una *tecnica induttiva*, una tecnica di eliminazione, mentre la tecnica dell'attore-cortigiana è una *tecnica deduttiva*, una somma di perizie sceniche.

L'attore che compie un atto di auto-penetrazione, che scopre se stesso e offre ciò che vi è di più intimo in lui - ciò che si tiene celato agli altri ed è fonte di dolore - deve essere in grado di manifestare anche i più impercettibili impulsi psichici: deve poter esternare, grazie al suono e al movimento, quegli impulsi che oscillano fra la sfera del sogno e quella della realtà. In poche parole, deve poter costruire un suo proprio linguaggio psico-analitico di suoni e di gesti così come un grande poeta crea un suo proprio linguaggio di parole.

Consideriamo, per esempio, il problema del suono: la duttilità dell'apparato respiratorio e vocale dell'attore deve essere immensamente più sviluppata di quella dell'uomo della strada, perché deve poter eseguire qualsiasi riflesso sonoro così rapi-

L'attore-cortigiana accumula artifici, trucchi e clichés per 'piacere' al suo pubblico. Il suo è un atteggiamento di falsa dedizione.

L'attore-santo ama veramente lo spettatore con il quale vuole avere un rapporto non superficiale e piacevole, ma di profonda donazione di sé. La tecnica dell'attore-cortigiana è sostanzialmente 'per accumulazione', di abilità esteriori, quella dell'attore-santo di 'eliminazione' dei luoghi comuni espressivi.

L'attore-santo compie un'opera di conoscenza profonda di se stesso e nello stesso tempo di affinamento spietato delle proprie capacità comunicative. Questo lo porterà a creare un proprio linguaggio poetico, che deve essere raffinatissimo.

La voce dell'attore-santo deve possedere tutte le sfumature possibili.

damente che il pensiero - che toglierebbe ogni spontaneità - non abbia il tempo di soffermarsi.

L'attore deve essere in grado di risolvere tutti i problemi del suo corpo che gli è possibile intendere. [...]

Se non risolverà questi problemi, non potrà compiere il processo di auto-penetrazione poiché la sua attenzione verrà ritenuta dalle difficoltà che inevitabilmente incontrerà. Se l'attore conserverà coscienza del suo corpo, non potrà concentrarsi e scoprire se stesso. Il corpo deve liberarsi da ogni resistenza, deve praticamente cessare di esistere. Per quel che riguarda il campo vocale e respiratorio non basta che l'attore impari a far funzionare diversi risuonatori, ad aprire la laringe e a scegliere un certo tipo di respirazione: deve anche imparare a far tutto questo durante le fasi culminanti della sua recitazione, senza pensare. Quando è intento a creare il suo personaggio, deve riuscire a non preoccuparsi di aggiungere elementi tecnici (risuonatori ecc.), ma deve piuttosto tendere ad eliminare gli ostacoli in cui si imbatte (come, per esempio, la resistenza della sua voce). [...]

Comunque il fattore determinante di questo processo è costituito dalla tecnica di penetrazione psichica dell'attore. Egli deve imparare a far uso della sua parte come di un bisturi che gli serva per auto-sezionarsi.

Non si tratta di rappresentare se stesso alle prese con alcune determinate circostanze, né di 'vivere' un personaggio; né tantomeno comporta quel genere di recitazione, tipico del teatro epico, basato sull'analisi a freddo. È fondamentale invece utilizzare il personaggio come un trampolino, uno strumento che serva per studiare ciò che è nascosto dietro alla nostra maschera di ogni giorno - l'essenza più intima della nostra personalità - per offrirla in sacrificio, palesandola.

Ciò è un eccesso, non solo per l'attore, ma anche per il pubblico. Lo spettatore intuisce, a livello conscio o inconscio, che tale atto è un invito, rivolto a lui, ad agire in maniera analoga: questo causa spesso opposizione ed indignazione, poiché i nostri sforzi

Il corpo dell'attore-santo deve essere un docile strumento nelle sue mani, altrimenti le difficoltà tecniche gli impediranno di soffermarsi con la dovuta attenzione su se stesso.

L'autoanalisi è il centro del lavoro dell'attore-santo. Egli usa il personaggio non per 'riviverlo', per trasformarsi in lui, ma per andare a fondo nella conoscenza di sé. In questo la teoria di Grotowski si differenzia sia dall'immedesimazione stanislavskiana sia dallo straniamento brechtiano.

Lo spettacolo è un rito di sacrificio di se stesso.

L'opera di autoanalisi dell'attore-santo, nell'atto rituale e provocatorio dello spettacolo, suggerisce allo spettatore una strada simile.

costanti sono tesi a dissimulare la verità che ci concerne, non solo di fronte al mondo, ma anche di fronte a noi stessi: ed ecco che qui, invece, siamo invitati a fermarci e ad analizzarci. E noi temiamo di venir tramutati in statue di sale, se ci giriamo, come accadde alla moglie di Lot.

Il compimento dell'atto in questione (auto-penetrazione, denudamento) comporta la mobilitazione di tutte le energie fisiche e spirituali dell'attore che si trova in un atteggiamento di risoluzione indolente, una disponibilità passiva che consente di realizzare una partitura attiva.

È necessario ricorre al linguaggio metaforico, e dire che in questo processo l'elemento determinante è l'umiltà, una predisposizione spirituale: non *voler fare* una data cosa, ma *rinunziare* a farla; altrimenti l'eccesso diventerebbe sfrontatezza invece che sacrificio. Ciò significa che l'attore deve agire come in stato di trance.

La trance, come la intendo io, è la capacità di concentrarsi in uno speciale modo teatrale e può essere ottenuta con un minimo di buona volontà.

Se dovessi spiegare tutto questo con una sola frase, direi che si tratta soltanto di dare se stessi. Bisogna darsi in modo totale, nella propria intimità più profonda, con fiducia, come ci si dà nell'atto d'amore. Questa è la chiave del problema: l'auto-penetrazione, la trance, la stessa disciplina formale possono essere realizzati solo a condizione di un dono completo, umile e senza riserva. Tale atto culmina in un apice che porta sollievo. Nessuno degli esercizi, nei vari settori dell'allenamento di un attore, deve essere prova di abilità: gli esercizi devono, piuttosto, servire a sviluppare un sistema di allusioni che spianino la strada a questo indefinibile e indescrivibile processo di offerta del proprio essere. [...]

Un fattore essenziale in questa evoluzione è l'elaborazione del freno della forma, dell'artificialità. L'attore che compie un atto di auto-penetrazione è come se partisse per un viaggio del quale fa relazione attraverso vari riflessi sonori e gesticolanti

Suggerimento spesso rifiutato con sdegno e paura.

Perché lo spettacolo agisca provocatoriamente e ritualmente, l'attore-santo deve assumere un atteggiamento come di costrizione all'azione, come se le sue azioni ubbidissero a un ordine superiore. La provocazione non deve essere basata sulla sfrontatezza, ma sull'esempio. Per ottenere questo tipo di rapporto con lo spettatore occorre raggiungere un grado di concentrazione sulle cose che si stanno facendo da essere assimilabile alla trance.

'Dare se stessi'.

Il dono di sé non si riduce a una volontà di sacrificio. Non c'è comunicazione possibile senza disciplina e d'altronde senza uno sviluppato senso della forma,

indirizzati allo spettatore sotto forma di invito: questi segni tuttavia devono essere articolati. L'espressività è sempre connessa a certe contraddizioni e contrasti: un'auto-penetrazione non accompagnata dalla disciplina non costituisce una liberazione ma viene invece avvertita come una forma di caos biologico. [...]

dell'articolazione di un linguaggio, non si fa arte teatrale, ma fumosa autocoscienza.

L'elaborazione dell'artificialità - del freno della forma - è spesso basata su una investigazione cosciente all'interno del nostro organismo, di forme di cui percepiamo la trama ma la cui realtà ci sfugge ancora, e di cui presupponiamo l'esistenza già completa dentro di noi. È questo un genere di recitazione che, come forma artistica, è più vicina alla scultura che alla pittura. Quest'ultima infatti presuppone l'aggiunta di colori; mentre la scultura è basata sull'eliminazione di tutto ciò che oscura la forma, già esistente, in un certo senso, all'interno del blocco di marmo dove viene scoperta invece di essere costruita. [...]

Anche la forma ha il suo germe nel corpo stesso dell'attore. Tramite gli assidui esercizi l'attore 'darà forma' alle sue capacità espressive intrinseche, diverse per ognuno.

Non intendiamo fornire svago a quelle persone che vanno a teatro per soddisfare un'esigenza sociale di contatto con la cultura [...]. Né siamo al servizio di coloro che vanno a teatro per distendersi dopo una giornata di duro lavoro. Tutti hanno diritto di rilassarsi dopo il lavoro ed esistono diverse forme di divertimento adatte allo scopo, come certi tipi di film, cabaret, music-hall e molte altre cose del genere.

Lo spettatore dell'attore-santo è lo spettatore che sente profonde esigenze spirituali, che considera il teatro come un mezzo di auto-conoscenza.

Ci interessa invece lo spettatore che nutre autentiche esigenze spirituali e che desidera realmente auto-analizzarsi, per mezzo di un confronto diretto con la rappresentazione. Ci interessa quello spettatore che non si arresta ad uno stadio elementare di integrazione psichica, pago della sua angusta, geometrica stabilità spirituale, che sa esattamente ciò che è bene e ciò che è male e ignora il dubbio. Poiché non è a lui che si sono rivolti El Greco, Norwid, Thomas Mann e Dostojevskij, ma a colui che subisce un processo evolutivo senza fine, la cui inquietudine non è generica, ma indirizzata verso la ricerca della verità su se stesso e sulla sua missione nella vita".

(Il Nuovo Testamento del teatro, in Jerzy Grotowski, Per un teatro povero, Bulzoni, Roma 1970, pagg. 43-51)

Il teatro come sacrificio e offerta di se stessi

Il discorso di skara

È il discorso conclusivo pronunciato da Grotowski al Seminario tenuto nel 1966 alla *Skara Drama School*, in Svezia. In queste pagine il discorso di Grotowski sull'attore-santo si arricchisce e si precisa tramite un concetto essenziale: il *contatto*. Tutto il teatro, dice Grotowski, sta proprio in questo: azioni e reazioni. Come nella vita, così sul palcoscenico quello che conta è il tipo di contatto che noi abbiamo con gli altri. Noi siamo sempre in contatto con gli altri, è il contatto che determina il nostro modo di comportarci e che dà concretezza alle nostre azioni e alle nostre parole. Noi viviamo in una specie di gelatina emotiva che ci circonda, questa gelatina è continuamente in movimento, cambia forma, plasma il tono del nostro io. Il mondo degli altri determina i cambiamenti. La vita è una rete di relazioni, talmente importante per la nostra persona che neanche ci accorgiamo che esista, come l'acqua per i pesci. Noi siamo un nodo di questa rete. Senza la rete non esiste il nodo. Quando osserviamo una scena vera, della vita di tutti i giorni, se facciamo caso alla reciproca attenzione ci rendiamo conto che è una specie di danza continua. Dipende naturalmente dal tipo di rapporto, dalla densità, dall'importanza di quel contatto. Ma in ogni caso, anche nelle situazioni meno impegnative, una cosa è chiara, noi viviamo sul filo dell'attimo, non sappiamo cosa sta per succedere, che cosa ci stanno per dire, che cosa diremo o faremo noi tra poco. Quindi stiamo sempre con il sistema di rilevamento attivo. Il nostro è un continuo adattamento

al fluire delle situazioni, un fatto biologico addirittura. Sul palcoscenico questo non avviene di per sé. Sul palcoscenico non esiste la rete e non esiste, di conseguenza, il nodo. Bisogna creare la rete perché si crei il nodo. La capacità base dell'attore è quindi essere in grado di stare perennemente in contatto con i suoi compagni di scena, cosa assolutamente non facile. La pigrizia e la routine sono perennemente in agguato. Il problema sta nel fatto che se nella vita non sappiamo con certezza quello che succederà tra un attimo, sulla scena invece lo sappiamo perfettamente. Ecco perché il sistema di rilevamento si può impigrire. Il futuro sulla scena non c'è. O per lo meno non ha il carattere di imprevisto che ha nella vita. Gli attori sanno già tutto. Questo è il guaio. Allora è la preparazione, il mestiere, l'arte che devono intervenire. Il durissimo allenamento imposto da Grotowski ai suoi attori aveva per scopo anche questo: far dimenticare la parte studiata a memoria. Rimetterla nella zona dell'imprevisto. Farla riemergere sull'onda del contatto sempre attivo.

“Non si possono insegnare metodi belli e fatti. Non dovete sforzarvi di scoprire come vada recitato un dato ruolo, come si alzi il tono della voce, come si parli o si cammini: questo sono solo clichés e non val la pena di preoccuparsene. Non cercate metodi già pronti che si adattino ad ogni occasione, perché ciò porta solo alla formazione di stereotipi. Imparate da soli i vostri limiti personali, i vostri ostacoli e come aggirarli. Dopo di che, qualsiasi cosa facciate, fatela con tutto il vostro essere. Eliminate, da qualsiasi genere di esercizi, movimenti puramente ginnici. Se intendete fare un certo genere di cose - ginnastica e anche acrobazia - fatelo sempre come un'azione spontanea collegata al mondo esterno, alle persone o agli oggetti. Qualcosa agisce da stimolo su di voi e voi reagite: è lì il segreto di tutto. Stimoli, impulsi e reazioni.

Non cedere al desiderio di impadronirsi di tecniche buone per tutte le occasioni.

Gli esercizi devono sempre essere motivati

da un 'contatto' col mondo esterno: persone o oggetti.

Mi sono intrattenuto a lungo sull'argomento delle associazioni personali di idee; ma queste associazioni non sono pensieri perciò non possono essere calcolate. Adesso compio un movimento con la mano, poi cerco delle associazioni. Quali associazioni? Forse l'associazione che sto toccando qualcuno, ma questo è soltanto un pensiero. Che cos'è un'associazione nel nostro mestiere? È qualcosa che scaturisce non solo dalla mente ma anche dal corpo. È il ricollegarsi a un ricordo preciso: non analizzateli razionalmente, poiché i ricordi sono sempre reazioni fisiche. È la nostra pelle che non ha dimenticato, i nostri occhi che non hanno dimenticato. Ciò che abbiamo udito può ancora risuonare dentro di noi. Bisogna compiere un atto concreto, non un movimento come accarezzare in generale, come, per esempio, accarezzare un gatto. Non un gatto astratto, ma un gatto che ho visto, con cui ho dei rapporti. Un gatto con un suo nome particolare - Napoleone, se volete. Ed è proprio questo gatto che adesso sto accarezzando. Ecco cosa sono le associazioni di idee.

Il nostro corpo conserva in modo profondo i ricordi. Questi ricordi possono essere utili per 'giustificare' le nostre azioni in scena. Devono però essere ricordi concreti, precisi, legati a una situazione determinata.

Rendete le vostre azioni concrete collegandole a qualche ricordo. Se siete sicuri di fare ciò, non vi mettete allora ad analizzare profondamente di quel ricordo si tratti - voi compite l'atto in modo concreto e questo è quel che conta. In una situazione del genere non state a soffermarvi su questi problemi. Nel corso di questa riunione, trattando del problema degli impulsi e delle reazioni, ho messo in luce che non si possono produrre impulsi o reazioni senza un contatto. Qualche minuto fa parlavamo del problema del rapporto con un compagno immaginario che, però, deve essere situato nello spazio di questa stanza reale. Se non situate il vostro compagno in un luogo determinato le vostre reazioni rimarranno racchiuse dentro di voi. Il che vuol dire che voi esercitate un controllo su voi stessi, la vostra mente vi domina e voi tendete verso una specie di narcisismo emotivo, o verso una tensione, una specie di inibizione.

Il lavoro sui ricordi, essenziale per dare concretezza alle azioni, deve essere sempre concreto, legato a fatti fisici, alle condizioni ambientali che l'hanno generato. Soffermarsi invece in modo eccessivo su che cosa è quel ricordo in noi stessi può generare una forma di narcisismo emotivo, di autocompiacimento.

Il contatto è una delle cose più importanti. Gli attori spesso, parlando o pensando al contatto, credono che ciò si realizzi puntando lo sguardo su qualcuno con fissità. Questo non è un contatto: è solo una posizione,

Stabilire un contatto non è fissare lo sguardo su qualcuno, ma vedere,

una situazione. Stabilire un rapporto non vuol dire fissare lo sguardo ma vedere. Ora io ho stabilito un rapporto con voi; vedo chi mi è ostile, vedo una persona che è indifferente, un'altra che ascolta con un certo interesse e qualcuno che sorride. Tutto questo cambia le mie azioni; questo è contatto ed è ciò che mi obbliga a cambiare la mia recitazione. Il modello è sempre prestabilito. In questo caso, per esempio, è quello di darvi gli ultimi consigli. Ho con me degli appunti su quello che devo dire, ma il modo come li dirò sarà determinato dal contatto. Se, per esempio, sento qualcuno che bisbiglia, parlo più forte e più decisamente e ciò avviene in modo inconscio, determinato dal fattore contatto.

capire, reagire.

Esistono modelli istituzionali all'interno dei quali avvengono i contatti, che però sono di volta in volta diversi e pretendono un continuo aggiustamento dell'azione.

Perciò, nel corso di uno spettacolo in cui la partitura - testo e azioni chiaramente definiti - sia già stata fissata, dovete stabilire un contatto con i vostri compagni. Il vostro compagno, se è un buon attore, seguirà sempre la stessa partitura di azioni. Niente deve essere lasciato al caso, nessun particolare viene cambiato. Si producono solo minuscoli mutamenti all'interno della partitura stabilita, tali che, ogni volta che egli recita in un modo leggermente differente, voi, che dovete sorvegliarlo attentamente, ascoltandolo e osservandolo, reagirete alle sue azioni subitaneamente. Ogni giorno egli dice 'Buon giorno' con la stessa intonazione, proprio come il vostro vicino di casa vi dice ogni giorno 'Buon giorno'. Un giorno è di buon umore, un altro è stanco, un altro va di fretta. Egli dice sempre 'Buon giorno' ma con una sfumatura leggermente diversa ogni volta. È questo che dovete vedere, e non con la mente, ma semplicemente vederlo e ascoltarlo. In realtà voi date sempre la stessa risposta - 'Buon giorno' - ma se avete veramente ascoltato lo farete in modo leggermente differente ogni volta. L'azione e l'intonazione sono le stesse, ma il contatto è così impercettibile che diventa impossibile analizzarlo razionalmente. Questo cambia tutti i rapporti ed è anche il segreto dell'armonia tra gli uomini. Quando uno dice 'Buon giorno' e l'altro risponde, si stabilisce automaticamente un'armonia vocale tra i due. La mancanza di armonia che spesso avvertiamo sulla scena è dovuta al fatto che spesso gli attori non ascoltano i loro compagni. Il punto essenziale non è ascoltare e poi domandarsi che tipo d'intonazione sia, ma soltanto

Lo spettacolo è in un certo senso un modello di comportamento dato, perché in esso tutto è già stato fissato. In esso, però, quello che conta sono le micro-variazioni, che determinano a volte consistenti cambiamenti di resa complessiva, se gli attori non sono pronti a modificare, sia pure leggermente, le proprie risposte, se non stanno cioè ogni volta attenti ad ogni piccola sfumatura dell'atteggiamento fisico e vocale dei compagni.

È la pronta risposta che ognuno di noi dà nella vita alle piccole variazioni del modello di comportamento, che dà appunto la sensazione così forte di 'vita vera' anche alle situazioni più minute.

I brutti spettacoli man-

ascoltare e poi rispondere.

Devo ora parlare con un'inflessione che è inconsciamente sincronizzata con quella del mio interprete. È un concerto a due voci che subito forma una specie di composizione, poiché esiste il contatto necessario. Vi sono vari esercizi elaborati per il raggiungimento di questo scopo. Per esempio: un giorno, quando il dramma è pronto, si può assegnare ad uno degli attori il compito di recitarlo in modo del tutto differente mentre gli altri si attengono alle loro partiture di azioni già predisposte e devono reagire entro queste, ognuno a suo modo. Ecco un altro esercizio: due colleghi si devono attenere alle loro partiture fisse, ma la motivazione che giustifica l'azione è diversa. Prendete per esempio una discussione tra due amici. Un certo giorno un amico si comporta come al solito, ma non è sincero: vi sono minuscoli cambiamenti che sono appena percettibili, ma se il compagno ascolta attentamente senza alterare la sua partitura, sarà in grado di reagire di conseguenza. Grazie a questi esercizi è possibile insegnare a stabilire un contatto. Qual è il pericolo insito in questi esercizi? Il pericolo è rappresentato dal fatto che l'attore cambi la sua partitura fissa, cioè alteri la sua partitura trasformando le situazioni e le azioni. Ciò è falso. È facile: dovete mantenere ferma la partitura rinnovando il contatto, ogni giorno.

Tutto il nostro corpo contiene un sistema di risuonatori - cioè vibratori - e tutti questi esercizi tendono solo ad allenarlo per ampliare le possibilità della voce. La complessità di detto sistema è sorprendente. Noi parliamo seguendo un impulso, stabilendo un contatto con qualcosa o con qualcuno: le varie posizioni di una mano cambiano la risonanza della voce. I movimenti della colonna vertebrale incidono pure sulla risonanza. Non è possibile esercitare un controllo mentale su tutto ciò. Tutti gli esercizi coi risuonatori non sono che una prospettiva aperta sulle possibilità della voce, e in seguito, quando avrete raggiunto la padronanza delle varie possibilità, dovete vivere e agire senza un pensiero calcolato. Dovete superare questo e trovare dei risuonatori senza compiere sforzi. Evitate di urlare, durante gli esercizi. Potete iniziare - è un metodo valido per molti - con quelle che vengono chiamate voci artificiali. Sviluppando poi questi esercizi dovete cercare un'altra voce, la vostra naturale, e tramite impulsi differenti del vostro corpo, aprire questa voce. Non tutti

cano di questa armonia, risultato della congruità tra comportamenti, perché gli attori vivono il 'modello spettacolo' come dato una volta per tutte, non suscettibile di variazioni.

Esercizi per formare e sviluppare la capacità di contatto, senza modificare le partiture stabilite per le scene

usano la loro voce reale. Parlate in modo naturale e tramite queste azioni vocali naturali, fate agire le varie possibilità dei risuonatori del corpo. Arriverà il giorno che il vostro corpo saprà come risuonare senza suggerimenti. È un momento decisivo, come la nascita di un'altra voce, e può essere raggiunto solo grazie ad azioni vocali del tutto normali.

Come dovete lavorare con la vostra voce?

Non dovete esercitare un controllo consapevole su voi stessi. Non controllate i punti di vibrazione del vostro corpo: dovete limitarvi - questo è il migliore esercizio di base - a parlare con le varie parti del corpo. Per esempio la bocca si trova alla sommità del capo e io parlo rivolto al soffitto. Devo fare questo realmente, cioè improvvisare il testo e dire: "Signor Soffitto, puoi sentirmi?... No?... Perché non stai ad ascoltarmi?". Ascoltate se questo parla, se risponde. Non ascoltate mai la vostra voce - è sempre un errore. Si tratta di una regola fisiologica: se ascoltate voi stessi finite col bloccare la laringe e i processi di risonanza. Agite, parlate, discutete e impostate rapporti sempre con cose concrete. Se percepite la vostra bocca nel petto, e vi rivolgete al muro, sentirete venire la risposta dal muro. È questo il modo per mettere in azione tutto il sistema di risonanze del vostro corpo. Potete recitare la parte di animali, ma gli esercizi devono essere predisposti in modo tale che voi evitiate di recitare la parte di animali irreali o animali che sono lontani dal vostro carattere. In altre parole, non rappresentate un cane come se fosse un vero e proprio cane, perché voi non siete un cane. Cercate di scoprire le vostre caratteristiche canine. Adesso io sto reagendo: mantengo la mia voce al naturale e mi servo dei miei denti senza imitare la voce di un cane. È una piccola sfumatura. Potete cominciare con l'imitare la voce di un cane al fine di sondare le possibilità della vostra immaginazione vocale ma, procedendo nella vostra evoluzione, dovrete trovare la vostra vera personalità. Il contatto è ugualmente importante negli esercizi fisici. Il rapporto, di cui abbiamo parlato, col pavimento, col terreno, diventa sempre un dialogo nel corso degli esercizi, un dialogo autentico: "Sii buona con me terra, amami, io ho fiducia in te. Puoi udirmi?" E le vostre mani ricercano questo contatto autentico.

Si pone poi il problema del dialogo tra le diverse parti

Alla ricerca della propria voce: è possibile partire dalle 'voci artificiali' per scoprire la propria voce naturale.

Tutte le parti del corpo influiscono sulla voce.

Parlare con le parti del corpo.

del corpo. Quando una mano tocca un ginocchio o quando un piede tocca un altro piede, tutto si risolve in una ricerca di protezione. È come se il piede dicesse: "È un po' doloroso ma abbi pazienza". Questa è la sostanza del dialogo se un piede tocca l'altro. Tale dialogo deve essere sempre concreto ma non provenire dal cervello. Non calcolate le parole di questo dialogo. Se lo condurremo in modo autentico lo sentiremo come vero: ora sto toccando la mia coscia e non penso al contenuto del mio dialogo: eppure è un tocco concreto.

*Il dialogo tra le parti
del corpo.*

Ho parlato tramite la mia mano alla mia coscia. Ognuno deve cercare un proprio modo personale. Se una data cosa non è necessaria per qualcuno, egli deve lasciarla perdere: non esistono regole rigide. Oggi, parlando con una delle partecipanti, le ho detto che esistevano per lei altri elementi da mettere in risalto: lo dico ora in generale, per tutti voi, poiché è proprio questo l'ostacolo in cui si imbattono molte persone.

Occupiamoci ora degli esercizi plastici. Poiché, in ultima analisi, gli esercizi plastici consistono in una ricostruzione di dettagli stereotipati, dovete sempre ricercare una reazione concreta, cioè avvicinarvi ad una azione concreta. Per esempio accarezzate una donna distruggendo tutto ciò che vi è di stereotipato. Ovviamente ognuno deve farlo a proprio modo. Va da sé che se lo farete seguendo un pensiero calcolato non otterrete i risultati desiderati. Prendete, per esempio, della carta e mettetevi a scrivere: "Che dialogo si stabilirà tra il mio piede sinistro e il mio

*Rapportare gli esercizi di
movimento a esperienze
concrete e personali.*

piede destro?". Ciò è stupido. Sarà infruttuoso perché avete parlato con la vostra mente e non con il vostro piede che possiede un suo linguaggio personale.

Voglio poi darvi alcuni consigli: non concentratevi in problemi che, nella maggior parte dei teatri, sono in definitiva prerogative del regista e non dell'attore. In alcuni teatri particolari che intendono infrangere tutte le barriere, questi sono già problemi dell'attore, nei teatri in cui voi probabilmente lavorerete è diverso.

Attore e regista. Solo in alcune situazioni produttive l'attore condivide i problemi del regista.

Soprattutto non crediate che il trucco sia cattivo e perciò debba essere evitato. Pensate come potreste trasformarvi senza il suo aiuto. Ma, se siete costretti ad usare il trucco, fatelo. Se avete esaminato seriamente i cambiamenti che è possibile operare senza il trucco, quando lo userete sarete molto più espressivi ed avrete la capacità di superare qualsiasi artificio tecnico.

Utilità e limiti del trucco.

Ricercate quanto vi è personale e di intimo, tramite impulsi prestabiliti e una partitura fissa. Un grave pericolo sarebbe se voi non recitaste in sincronia con gli altri. In questo caso, se ricercate la ricchezza delle vostre emozioni, concentrandovi sull'elemento personale come su di una specie di tesoro, approderete soltanto ad una specie di narcisismo. Se volete provare emozioni a tutti i costi, e desiderando avere una 'psiche' ricca, stimolate artificialmente i processi psichici interni, otterrete soltanto di imitare le emozioni. Sarà una menzogna non soltanto nei confronti degli altri, ma anche di voi stessi.

Le vere emozioni nascono solo nel rapporto con gli altri: evitare il compiacimento per la ricchezza della propria anima.

Come inizia tutto questo?

Comincia sempre con emozioni o reazioni psichiche che non vi sono familiari. Per esempio, un personaggio nel dramma deve uccidere sua madre - ma avete voi, nella vostra vita reale, ucciso vostra madre? No? Forse però avete ucciso qualcuno. Se è così, tutto è a posto, perché potrete attingere dall'esperienza, ma se non avete mai ucciso non dovete cercare la sensazione o chiedervi quale sia lo stato psichico di un uomo che ha ucciso sua madre. Ciò è impossibile per voi perché non avete esperienza di un tale gesto. Eppure, forse avete ucciso un animale. Probabilmente

La elaborazione dei ricordi personali per ottenere risultati di verità.

è stata un'esperienza molto forte per voi. Come vi è apparso l'animale? Come si comportavano le vostre mani? Vi concentravate nelle azioni oppure no? Lo avete fatto volentieri o soggiacendo a una lotta interiore. Per esempio, voi non avreste dovuto farlo, ma la cosa vi divertiva. Infine quando nel dramma ucciderete vostra madre, potrete farlo richiamando alla mente la sensazione di quando uccideste un gatto, e sarà un'analisi crudele della situazione perché la recitazione non sarà né magniloquente né tragica e si limiterà a palesare una piccola ossessione personale. Inoltre richiamando il ricordo della uccisione del gatto, l'assassinio di vostra madre non sarà banale.

Se dovete però recitare in una scena che prevede l'uccisione di un animale, la memoria concreta di ciò che avvenne quando realmente lo uccideste non vi basterà - dovrete trovare una realtà ben più ardua per voi. Non vi è difficile mostrare che foste crudeli in quell'occasione - cioè drammatici. E così questo non costituisce un sacrificio per voi. Trovate qualcosa di più intimo. Per esempio, pensate che il fatto di uccidere un animale in quella scena vi potrebbe far provare un'emozione, un po' come il raggiungimento di un vertice? Forse risponderete positivamente, se sarà così, cercate tra i vostri ricordi dei momenti in cui avete raggiunto un vertice di intensità fisica troppo prezioso per essere diviso con gli altri. È da questo ricordo che dovrete attingere quando ucciderete l'animale, da questo ricordo concreto, talmente intimo e non destinato allo sguardo degli altri da riuscire arduo farlo. Se ciò sarà veramente realizzato, se vi ricollegherete a quel ricordo, non risulterete né sforzati né drammatici. L'emozione della sincerità sarà troppo forte. Vi sentirete disarmati e distesi di fronte a un compito troppo grande per voi che quasi vi schiaccia. Se farete ciò si produrrà un momento memorabile, ed è proprio questo a cui alludo quando dico che, grazie a particolari concreti, è possibile raggiungere l'elemento personale. Il conseguimento di ciò vi monderà; sarete purificati e senza peccato. Se il vostro ricordo è legato a un peccato, vi sentirete poi liberati da esso. È in un certo senso una redenzione.

Vorrei consigliarvi, poi, di non ricercare mai la sincerità nello spettacolo al di fuori della partitura. Negli esercizi è tutt'altra cosa. Nel corso dello spettacolo è

I ricordi non devono essere presi così come sono, ma trasformati per perdere la loro eventuale banalità. Spesso sono ricordi di situazioni diverse da quella che si deve recitare che possono aiutare a trovare soluzioni di maggiore forza comunicativa.

impossibile ricercare alcuna spontaneità facendo a meno della partitura. Si tratterebbe dell'imitazione della spontaneità poiché porterebbe alla distruzione della vostra spontaneità attraverso il caos. Nel corso degli esercizi la partitura è composta da particolari prestabiliti e vi suggerirei (eccetto le improvvisazioni di natura del tutto eccezionale, proposte dal vostro regista o dal vostro istruttore) di improvvisare solo entro i limiti imposto da questa struttura di particolari. Il che vuol dire che voi dovete conoscere dettagliatamente un esercizio. Oggi voglio rendere i particolari così e così. Io ne inventerò alcuni e voi dovete escogitare diverse varianti e giustificazioni. Otterrete così un'autentica improvvisazione - altrimenti vorrebbe dire costruire senza fondamenta. Quando la parte viene recitata, la partitura non è più composta di dettagli, ma di segni.

Non intendo spiegare ora cosa sia un segno. È in definitiva una reazione umana, purificata da qualsiasi scoria, da qualsiasi altro dettaglio che non sia di primaria importanza. Il segno è un impulso limpido, il puro impulso. Le azioni degli attori sono segni, per noi. Se desiderate una definizione precisa, la troverete in quanto ho detto precedentemente: quando non percepisco, vuol dire che non si tratta di un segno. Ho detto quando 'percepisco' e non quando 'comprendo', poiché la comprensione è una funzione della mente. Spesso possiamo vedere, nel corso del dramma, cose che non comprendiamo ma che percepiamo e sentiamo. In altre parole, so cos'è che sento; non posso definirlo, ma so cos'è. Non ha niente a che vedere con la mente: presuppone altre associazioni, altre parti del corpo.

Ma se percepisco vuol dire che si tratta di un segno. La verità di un vero impulso è il mio credere o meno in esso.

Vorrei anche consigliarvi, se intendete creare dei veri capolavori, di evitare sempre i clichés. Non seguite la via più facile per evocare le associazioni di idee. Quando dite: "Che bel giorno", non dovete dirlo mettendo sempre una intonazione felice nella voce. Quando dite "Oggi sono un po' triste", non dovete dirlo sempre con un'intonazione triste. Sarebbe un cliché, un luogo comune. L'uomo è di gran lunga più complesso. Noi crediamo molto raramente a ciò che

Non abbandonarsi alla 'spontaneità'. Ciò porterebbe al caos e non al teatro. Inventare entro i confini precisi di un esercizio o di una partitura, all'interno della quale possono essere introdotti sempre nuovi dettagli.

Il segno è un puro impulso, un atto dell'attore, reso puro dall'esercizio, che ha aumentato, per sottrazione di particolari inutili, la sua forza di comunicazione.

Differenza tra 'percepire' e 'comprendere'. Un segno è ciò che è percepito chiaramente dallo spettatore, anche se non compreso altrettanto chiaramente.

La verità in teatro, per Grotowski come per Stanislavskij, sta nel 'ci credo' dello spettatore.

Non accontentarsi delle soluzioni ovvie, che danno sempre risultati banali. L'attore deve scavare nelle motivazioni dell'agire per arrivare al significato profondo di ogni

diciamo. Quando una donna dice "Oggi sono triste", a cosa sta realmente pensando? Forse intende dire "Va via" oppure "Mi sento sola". Dovete rendervi conto dell'azione che si cela dietro le parole. Per esempio, se uso la parola 'bello' lo dico con gioia nella voce. Quasi sempre il significato più profondo delle nostre azioni è segreto. Dovete sempre conoscere quale sia la reazione autentica espressa dalle parole e non limitarvi a commentare queste, prese separatamente.

Se un uomo recita una preghiera può farlo con reazioni diverse, impulsi diversi e motivazioni diverse. Forse egli cerca aiuto o sta ringraziando. Forse vuole dimenticare qualcosa di spiacevole. Le parole sono sempre un pretesto. Le parole non devono mai essere spiegate. Lo stesso avviene per le azioni. Sapete, per esempio, che a volte nei drammi realistici (prendo deliberatamente l'esempio di un dramma realistico, poiché quanto ho detto può essere applicato anche al repertorio realista) vi sono scene in cui dovete apparire annoiato. Dovete trovare tutto noioso. Che cosa fa un cattivo attore in questo caso? Si mette a commentare l'azione: i suoi gesti e i suoi movimenti imitano la rappresentazione di un uomo annoiato. Ma essere annoiato, in realtà, vuol dire cercare di trovare qualcosa capace di attirare la nostra attenzione. Un uomo che si trovi in tale situazione, è molto attivo. Può mettersi a leggere un libro, ma questa cosa non trattiene la sua attenzione. Poi tenta di mangiare qualcosa. Ma tutto ha un cattivo sapore, oggi. Vuole andare a vedere qualcosa nel giardino, ma il giardino, oggi, non presenta alcun fascino, l'aria è impura e l'atmosfera è deprimente. Egli tenta allora di dormire. Anche questo è concreto. Ma il sonno oggi lo diserta. In altre parole egli rimane attivo. Non ha tempo di recitare la parte dell'uomo annoiato. Questo è un esempio citato da Stanislavskij. È tuttavia conforme anche al teatro realista poiché, quando un uomo compie qualcosa di concreto, quando, per esempio, fa qualcosa per gli altri, quando lavora, adempie ai suoi doveri, celate dietro queste azioni vi sono delle reazioni personali che non corrispondono a quello che egli fa, all'idea esteriore che suggeriscono le sue azioni.

Cito un altro esempio: un attore deve scrivere un esercizio. Ma nella pratica, scrivendo ognuno di noi

sua azione.

Non accontentarsi della superficie delle parole, del loro significato letterale. Trovare sempre il 'movente' delle parole, il vero uso che il personaggio ne sta facendo. Non restare al di fuori della situazione, commentando le azioni invece di compierle, ma andare a fondo nel cercare le reazioni concrete alle situazioni.

realizza un progetto differente. Uno vuole farlo presto allo scopo di avere più tempo a disposizione per qual cos'altro che egli considera più importante. A un altro non piace; non gli piace la sua matita o la sua carta; tutto è sbagliato. Un altro vuole fare il bravo scolaro: vuole mostrare come sa far bene i suoi esercizi. [...] Questa è la realtà.

Ogni individuo reagisce in modo diverso alla stessa situazione data.

Perciò evitate sempre la banalità. Il che vuole dire astenersi dal commentare le parole e le osservazioni dell'autore. *Se volete creare un vero capolavoro do-
vete evitare in ogni caso le belle bugie:* le verità che trovate sul calendario che sotto ogni data vi dà un proverbio o qualcosa che dice: "Chi è buono con gli altri sarà felice". Ma ciò non è vero: è una menzogna. Lo spettatore forse si accontenta. Lo spettatore ama le verità facili. Ma noi non siamo fatti per compiacere o per adulare lo spettatore. Il nostro compito è di dire la verità. [...]

Tenersi lontano dalle 'verità facili'. Le belle frasi e i bei principi moraleggianti racchiudono spesso una menzogna.

La verità è complicata; evitate perciò le belle bugie. Tentate *sempre di mostrare il lato ignoto delle cose allo spettatore.* Lo spettatore protesterà, ma poi non dimenticherà quanto avete fatto. Dopo alcuni anni lo stesso spettatore dirà: "È quello che disse la verità. È un grande attore". [...]

Cercare e mostrare il lato nascosto della realtà, senza aver paura di provocare il pubblico.

All'inizio di questo seminario, ho dato un esempio della rappresentazione della morte. Non potete recitare la morte così come è la morte, poiché non avete nessuna esperienza in merito. Potete solo limitarvi a rappresentare la vostra più intima esperienza. Per esempio la vostra esperienza d'amore, o la vostra paura di fronte alla sofferenza e alla morte. Oppure le vostre reazioni fisiologiche nei confronti di qualcuno che è morto, o stabilire una specie di confronto tra voi e la persona morta. È un processo analitico. Che cosa lo rende morto? Ora sono flaccido, immobile ma vivo. Perché? Perché c'è il pensiero. In breve, fate sempre ciò che è più intimamente connesso con la vostra esperienza personale.

Anche l'irrappresentabile può essere rappresentato se l'attore sa scovare le sue più profonde reazioni.

Ho ripetuto varie volte in questi giorni che l'attore deve denudarsi, cioè deve dare libero sfogo a ciò che vi è di più personale e farlo sempre in modo autentico. È una specie di eccesso verso lo spettatore. Ma non dovete sforzarvi per ottenere ciò. Agite soltanto con tutto il vostro essere. Nel momento più impor-

L'attore non deve sforzarsi di essere sempre e comunque profondamente sincero. Deve lavorare senza risparmiarsi e la

tante del vostro ruolo, rivelate le esperienze più personali e più gelosamente conservate. In altri momenti, servitevi soltanto di segni, ma date una giustificazione a questi segni. Ciò è sufficiente. Non è necessario che utilizziate tutto quanto fin dall'inizio. Procedete per gradi, ma senza falsità, senza imitare le azioni, mettendovi sempre tutta la vostra personalità, tutto il vostro corpo. Il risultato sarà che un giorno scoprirete che il vostro corpo ha cominciato a reagire in modo completo, il che vuol dire che è quasi anientato, non esiste più. Non oppone più alcuna resistenza. I vostri impulsi sono liberi.

Infine parlerò di qualcosa di molto importante, qualcosa che è in realtà il nucleo del nostro lavoro: la moralità. Comprendete che non mi riferisco al concetto corrente e quotidiano di moralità. Per esempio, se avete ucciso un uomo questo sarà il vostro problema morale. Non mi riguarderà, come non riguarderà né i vostri compagni né il vostro regista. Per me moralità significa perciò esprimere nel nostro lavoro la verità tutta intera. È difficile ma è possibile. Ed è questo che crea quanto vi è di grande in arte. È certamente più facile parlare dell'esperienza dell'uccisione di qualcuno poiché contiene pathos. Ma esistono problemi molto più personali che non contengono lo stesso pathos del crimine, e avere il coraggio di parlarne vuol dire realizzare grandi cose in arte.

Ho avuto modo di sottolineare diverse volte, poiché la ritengo essenziale, la necessità della severità nel vostro lavoro come pure dell'organizzazione e della disciplina: il fatto che il lavoro sia stancante è assolutamente indispensabile. Spesso dovrete sentirvi completamente esausti al fine di rompere qualsiasi resistenza mentale e cominciare a recitare con verità. Non intendo dire tuttavia che dobbiate essere masochisti. Quando è necessario, quando il regista vi ha dato un compito, quando sono in corso le prove, è allora che dovette essere del tutto affrancati dal tempo e dalla stanchezza. Le regole del lavoro sono dure. Non c'è posto qui per le mimose, intoccabili nella loro fragilità. Non mettetevi tuttavia a cercare soltanto associazioni tristi di sofferenza e di crudeltà. Ricercate anche le associazioni vivaci e luminose, spesso siamo toccati anche da ricordi sensuali di bei giorni,

sincerità verrà da sola. La verità è una conquista, non un dato di partenza. La ricerca delle motivazioni è la strada verso la verità.

La moralità dell'attore è la sua capacità di guardare e mostrare le cose con assoluta sincerità, senza nascondersi dietro a ideologie, moralismi, falsi valori.

Questi concetti saranno ripresi da Barba, allievo di Grotowski.

Il lavoro dell'attore è un lavoro faticoso. Spesso la fatica è la via per arrivare a una espressività sincera.

da ricordi di paradisi perduti, e di momenti, brevi in sé, di quando eravamo veramente aperti, avevamo fiducia, eravamo felici. Questo è spesso più difficile che non penetrare nelle zone oscure, perché si tratta di un tesoro che non desideriamo elargire. Ma spesso questo comporta la possibilità di trovare fiducia nel proprio lavoro, una distensione che non è tecnica, ma che si fonda su di un giusto impulso.

Il lavoro dell'attore non è tuttavia un lavoro necessariamente tormentato o triste: i ricordi su cui lavorare devono anche essere ricordi felici.

Quando, per esempio, parlo della necessità del silenzio nello svolgimento del lavoro, intendo qualcosa di difficile da un punto di vista pratico, ma qualcosa di assolutamente necessario. Senza un silenzio esteriore non è possibile ottenere un silenzio interiore, il silenzio dello spirito. Se volete esporre i vostri tesori, le vostre fonti, è necessario lavorare in silenzio. Evitate qualsiasi elemento di vita privata, contatti privati, bisbiglii, chiacchiere e così via. Potete divertirvi mentre lavorate, ma sempre entro i limiti del lavoro e non in modo privato. Altrimenti non otterrete buoni risultati.

Centralità del silenzio durante il lavoro.

Per concludere, voglio dirvi che non vi sarà possibile raggiungere grandi vette se orienterete voi stessi verso il pubblico. Non parlo del contatto, ma di un certo tipo di legame, il desiderio di essere acclamato, di guadagnare l'applauso e le parole d'elogio. È impossibile, lavorando in tal modo, creare qualcosa di grande. Le grandi opere sono sempre fonte di conflitto. I veri artisti non hanno una vita facile e non sono acclamati e portati a spalla. All'inizio, e per molto tempo ancora, la lotta sarà dura. L'artista dice la verità. Questa verità è quasi sempre differente dalla concezione popolare della verità. Il pubblico non ama essere ossessionato dai problemi. È più facile per lo spettatore ritrovare nel dramma quello che già sa. Da questo nasce il conflitto. Ma poi, gradualmente, lo stesso pubblico comincia a rendersi conto che quegli artisti bizzarri sono quelli che non può dimenticare. C'è allora un momento in cui vi si dirà che avete conquistato la gloria. E voi avrete acquisito il diritto di dire verità che non sono popolari. In questo momento vi si aprono due prospettive. O l'aver conquistato questa posizione sociale è una cosa molto importante per voi, e allora frenerete qualsiasi altro possibile sviluppo futuro; siete già spaventato dalla prospettiva di perdere la posizione conquistata, così

Se l'attore dice la verità il rapporto con il pubblico non sarà un rapporto facile.

Ma il voler piacere al pubblico ad ogni costo è la premessa del fallimento.

che finite col dire le stesse cose che dicono gli altri. Oppure vi sentite ancora libero come artista. Non siete ancora orientato verso il pubblico; cercate sempre la verità, anche quella che è più profondamente nascosta. In tal caso procederete oltre e rimarrete un grande uomo.

In Polonia, prima della guerra, c'era un noto attore che aveva trovato un'eccellente espressione per definire questo orientamento. Le piante tendono verso il sole: in tal caso parliamo di eliotropismo. Perciò Osterwa, quest'attore, parlava di 'pubblico-tropismo'. È il peggiore nemico dell'attore". *Il 'pubblico-tropismo'.*

(Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., pagg. 257/275)

Il cerchio degli impulsi e il cerchio della vita sociale

Il teatro del mondo di Peter Brook (n. 1925)

Il libro *La porta aperta* (Anabasi 1994) di Brook inizia con il racconto di una conferenza tenuta dallo stesso Brook in una università inglese:

Mi ritrovai su un palco davanti a un grande buco nero, e proprio dietro a quel buco distinsi vagamente delle persone sedute nell'oscurità, non appena cominciai a parlare ebbi l'impressione che tutto ciò che dicevo era perfettamente futile. Mi avvillii sempre di più, perché non riuscivo a trovare un modo spontaneo per arrivare a costoro. Li vedevo seduti come scolari attenti, in attesa di sagge parole con le quali riempire i loro quaderni, mentre a me era assegnato il ruolo dell'insegnante, investito dell'autorità che mi proveniva dal trovarmi due metri al di sopra dell'auditorio. Per fortuna ebbi il coraggio di interrompermi e di proporre di cercare un altro spazio... una stanzetta che era troppo angusta e assai scomoda ma dove ci fu possibile stabilire un rapporto naturale e più intenso. Parlando in questa situazione nuova, sentii immediatamente che tra gli studenti e me s'era stabilito un rapporto nuovo. Da quel momento in poi riuscii a parlare liberamente, e una liberazione fu anche per la mia platea. Le domande, come pure le risposte, fluirono molto più dolcemente. L'energica lezione sullo spazio che imparai quel giorno diventò la base degli esperimenti che intraprendemmo molti anni più tardi a Parigi, nel nostro Centro Internazionale di Ricerca Teatrale. Perché accada qualcosa che abbia qualità è necessario che si crei uno spazio vuoto. Uno spazio vuoto consente la nascita di un fenomeno nuovo, giacché tutto quello che concerne significati, contenuti, espressioni, linguaggio e musica può accadere solo se l'esperienza è fresca e nuova. Nessuna esperienza è fresca e nuova se non c'è uno spazio puro e vergine, pronto ad accoglierla.

In tutti gli anni di lavoro Brook ha sempre tenuto in gran conto lo spazio. È lo spazio che determina i comportamenti. Se lo spazio è organizzato in un certo modo, i comportamenti saranno di conseguenza. In tutto il teatro d'avanguardia del Novecento lo spazio ha avuto un ruolo centrale. Comune a tutti è stato il rifiuto del teatro

all'italiana, con i due spazi, quello del pubblico e quello degli attori, nettamente divisi dalla linea del sipario. Il teatro d'avanguardia del Novecento ha puntato tutto sulla potenza comunicatrice dello spettacolo, sulla compresenza di attori e spettatori (una delle grandi differenze tra teatro e cinema, nel quale non sono presenti gli attori). I primi maestri (Appia, per esempio) destrutturano lo spazio del palcoscenico, rifiutando il naturalismo imitativo. Successivamente fu proprio l'edificio *teatro* che venne messo in discussione, perché troppo rigido nella distinzione tra pubblico e attori.

Brook lo vuole, lo spazio teatrale, *vuoto*. In questo è il più drastico dei ricercatori. Lo spazio vuoto è come la mente bianca, libera, pronta all'esperienza. In questo spazio vuoto si possono fare scoperte inattese. Insomma il teatro è l'attore, il suo corpo perfettamente centrale, non coperto da nessun orpello, nessun abbellimento scenico. Il trio, testo-attori-regista, può ricercare le proprie armonie o dissonanze in completa libertà.

Il cerchio degli impulsi e il cerchio della vita sociale

Il senso della direzione

L'impulso informe

Inizio a lavorare su un testo teatrale mosso da un impulso profondo e informe, simile a un odore, un colore, un'ombra, su cui baso il mio lavoro, il mio ruolo, la mia preparazione alle prove di tutti gli spettacoli che allestisco. Quest'impulso indefinito che è in me caratterizza il mio rapporto con il testo. Sono convinto che questo dramma debba essere messo in scena oggi e senza una tale convinzione non mi sarebbe possibile realizzarlo. Non ho alcuna tecnica. Se dovessi partecipare a una gara dove mi si desse una scena da rappresentare, non saprei da dove cominciare. Potrei fornire indicazioni tecniche di massima e alcune idee fondate sulla mia esperienza di messe in scena, ma non servirebbe a molto. Per fare uno spettacolo non mi avvalgo di alcuna struttura, perché lavoro basandomi su quell'impulso ancora amorfo e da qui comincio la preparazione. Preparare significa dirigersi verso quell'impulso. Comincio dalla scena: la faccio, la distruggo, la rifaccio, la distruggo ancora una volta, ricercando con insistenza la soluzione. Che genere di costumi? Che tipo di colori? Tutti questi elementi costituiscono un linguaggio per rendere quell'impulso un po' più concreto. Finché, a poco a poco, da tutto questo nasce la forma. Una forma che deve essere modificata e verificata ma che, tuttavia, sta emergendo; non è una forma chiusa perché stiamo soltanto alla scena e dico "soltanto" in quanto essa è la base, la piattaforma.

Stanislavskij si concentrava in solitudine con il testo che voleva mettere in scena. il suo era un rapporto a tu per tu con l'autore. L'attore arrivava dopo e ascoltava le parole del regista che gli spiegava cosa aveva capito del testo e come intendeva metterlo in scena. Brook procede in modo diverso. La prima cosa che fa, quando è sollecitato da una lettura, è immaginare uno spazio possibile. Questa è già una grande differenza. Perché Stanislavskij ha sempre lavorato nello spazio tradizionale del teatro all'italiana e il problema non esisteva neanche. Ma il teatro successivo ha rifiutato questo spazio precostituito.

Poi, viene il lavoro con gli attori.

Il lavoro delle prove dovrebbe creare un clima in cui gli attori possano sentirsi liberi di dare tutto il loro apporto allo spettacolo. Ecco perché nelle prime fasi tutto è aperto e io non impongo mai nulla. In un certo senso questa è la tecnica opposta a quella in cui il regista, il primo giorno, fa un bel discorso per spiegare di che cosa tratta il testo e come intende affrontarlo. Anch'io lo facevo anni fa, ma in seguito mi accorsi che era un

Una volta orientati spazio, scene, costumi, cioè una volta create alcune suggestioni visive per se stesso, Brook passa al lavoro con gli attori. Non si tratta di indottrinarli ma di guidarli durante

modo balordo di iniziare.

un lungo lavoro preparatorio.

Ora, invece, cominciamo con degli esercizi, con una festa, con qualsiasi cosa, ma non con le idee. Per alcuni spettacoli, come il *Marat/Sade*, per esempio, tre quarti delle prove le dedicai a incoraggiare gli attori e me stesso - è un percorso a due sensi - a eccedere, perché si trattava di un soggetto molto dinamico. Vi fu una tale quantità di idee e così barocca che, se ci aveste visti a tre quarti delle prove, avreste pensato che il testo era stato sommerso e distrutto da quel sovrappiù che di solito si usa definire lettura del regista. Incoraggiavo gli altri a proporre di tutto: bello e brutto. Non censuravo niente, nessuno, neanche me stesso, "Perché non fai questo?" dicevo, e allora venivano fuori gag e cose assurde, ma non aveva alcuna importanza. L'unico obiettivo, infatti, era tirar fuori una cospicua quantità di materiali da cui trarre a poco a poco la forma delle cose. Con quale criterio? In base al loro rapporto con quel primo impulso informe.

Dall'incontro con questa massa di materiali, l'impulso informe comincia ad acquisire una fisionomia, emergendo quale fattore dominante da cui si distacca il superfluo. Il regista provoca di continuo l'attore: lo stimola, gli pone delle domande, crea un'atmosfera in cui egli possa scavare, andare a fondo, indagare; l'attore così può ribaltare, da solo e insieme con gli altri, l'intera costruzione del dramma e, da questo processo, il regista vede emergere delle forme che comincia a riconoscere. Nelle ultime fasi delle prove, il lavoro dell'attore entra in una zona oscura, che è la vita sotterranea del testo, e la illumina; ed è proprio in quel momento che il regista si trova in una posizione che gli consente di riconoscere la differenza tra le idee dell'attore e il dramma in se stesso e di eliminare tutto ciò che è estraneo, che appartiene all'attore e non al suo legame intuitivo con il dramma. Il regista, per il lavoro svolto in precedenza, per il suo impulso iniziale e perché questo è il suo ruolo, è nella condizione più favorevole per poter discernere ciò che appartiene davvero al dramma da ciò che fa parte di quella sovrastruttura d'immondizie che quasi tutti portano con sé.

Le ultime fasi delle prove sono molto importanti, perché a questo punto spingi e incoraggi l'attore a scartare tutto ciò che è superfluo, a ripulire e stringere. Lo fai senza

Inizia un lavoro che non si sa dove porterà. Il regista, come un vero guru, osserva il lavoro degli attori, lo indirizza. Lui ha delle idee generali, in testa, delle suggestioni, ma è sempre pronto a cambiare, a fare tesoro delle intuizioni altrui. È la preparazione del materiale da costruzione.

Quando il regista si rende conto che il la-

pietà, anche con te stesso, perché in ogni invenzione dell'attore c'è qualcosa di tuo. Hai dato suggerimenti, hai inventato espedienti, cose che illustrassero qualcosa; tutto questo cade e ciò che rimane è una forma organica, perché la forma non è un'idea che si sovrappone al testo, ma il testo illuminato e il testo illuminato è la forma; di conseguenza, quando i risultati appaiono organici e unitari non significa che sia stata individuata una concezione unitaria, sovrapposta al testo dall'esterno. No, di certo.

Quando misi in scena il *Tito Andronico*, lo spettacolo fu molto apprezzato perché lo si considerò migliore del testo. Dissero che ci si trovava di fronte a una produzione che era riuscita a tirar fuori qualcosa di valido da un testo ridicolo e impossibile. Fu molto lusinghiero, ma non era vero, perché io sapevo benissimo che non avrei potuto realizzare quello spettacolo con un altro testo. Ecco dove molti, e accade spesso, fraintendono il lavoro del regista. In un certo senso credono sia simile a quello dell'arredatore che può trasformare come crede qualsiasi ambiente, purché abbia soldi a sufficienza e abbastanza oggetti da mettervi. Non è così. Con il *Tito Andronico* tutto il lavoro consistette nel seguire le tracce e i fili sotterranei del testo e ricavarne tutto il possibile, prendendo ciò che, forse, era allo stato embrionale e mettendolo in evidenza. Ma se in partenza tutto questo manca, il lavoro non è possibile. Potreste propormi un giallo e dirmi "fallo come il *Tito Andronico*", ma non potrei perché quello che non c'è, che non è latente, non può essere trovato.

La visione stereoscopica

Un regista può trattare un dramma alla stessa stregua di un film e usare tutti gli elementi del teatro, gli attori, gli scenografi, i musicisti, eccetera come fossero propri servitori, per comunicare al resto del mondo ciò che ha da dire: è la sua 'lettura' del testo, così viene definita in Francia e in Germania dove, peraltro, questo modo di affrontare un dramma suscita molta ammirazione, lo sono arrivato alla conclusione che questo è un uso squallido e maldestro della regia: quando si desidera dominare i propri mezzi espressivi, è più dignitoso servirsi di una penna o di un pennello. L'altra possibilità, che non convince, è il regista che fa di se stesso un servitore, diventando il coordinatore di un gruppo di attori, che si limita a dare suggerimenti, a criticare o a

voro ha dato frutti a sufficienza e che c'è materiale in abbondanza per iniziare a montare lo spettacolo, inizia il lavoro di setaccio: via tutto ciò che non ha valore, tutto ciò che essendo troppo legato alla storia individuale dell'attore diventa inutilizzabile. Mette insieme invece le cose più incisive, originali, forti... Crea un ritmo, una profondità di campo. Ecco che il testo prende la sua fisionomia, si sta elaborando una forma che gli dà un senso. Attenzione: non un messaggio univoco, ma un senso interno, una logica ineluttabile. Si tratta di creare una forma che abbia i caratteri dell'organismo, che viva sotto gli occhi dello spettatore. È molto di più che elaborare un significato, un messaggio.

Brook insiste sul concetto di regista come guida. Il regista deve avere il carisma sufficiente perché gli attori lo accettino come guida. Il rapporto attore-regista, in questo contesto, è essenziale. Un conto è essere incaricato della gestione dello spettacolo e dare le indicazioni per far funzionare tutto nel

incoraggiare. Registi di questo tipo sono delle brave persone, ma il loro lavoro, come accade a tutti i liberali tolleranti e pieni di buone intenzioni, non potrà mai andare oltre un certo punto.

Io penso che si dovrebbe dividere a metà il termine 'dirigere'. Una metà per significare, com'è ovvio, essere regista, cioè assumersi responsabilità, prendere decisioni, dire "sì" o "no", avere l'ultima parola. L'altra per indicare chi mantiene la giusta rotta; qui il regista diventa guida, è al timone, deve aver studiato le mappe e deve sapere se sta facendo rotta verso nord o verso sud; cerca di continuo, ma non a casaccio; non cerca tanto per cercare, ma con un obiettivo. Un uomo in cerca d'oro potrà porre mille domande ma saranno sempre inerenti all'oro; un dottore che ricerca un vaccino potrà tentare un'infinità di esperimenti ma sempre rivolti a curare quella malattia, non un'altra. Se questo senso d'orientamento è presente, ognuno può svolgere il proprio ruolo al meglio delle proprie possibilità creative. Il regista può ascoltare gli altri, profittare dei loro suggerimenti, imparare da loro, modificare in modo radicale e trasformare le proprie idee, può in qualsiasi momento cambiare rotta e, in modo del tutto inatteso, virare in un senso o nell'altro; le energie collettive, però, rimangono al servizio di un unico obiettivo. Ciò permette al regista di dire "sì" o "no" e, agli altri, di acconsentire liberamente. Da dove viene questo 'senso della direzione' e in che modo, di fatto, differisce da una 'concezione di regia' imposta? Una 'concezione di regia' è un'immagine che precede il lavoro del primo giorno; il 'senso della direzione', invece, si cristallizza in un'immagine soltanto alla fine del processo. Il regista ha bisogno di un'unica concezione e deve trovarla nella vita non nell'arte; essa scaturisce dall'interrogarsi su cosa serve un atto teatrale e sui suoi perché. Tale concezione, senza dubbio, può derivare da un modello intellettuale; troppo teatro impegnato è affondato nel vortice della teoria. Il regista dovrà trascorrere forse tutta la sua vita in cerca della risposta; intanto, il suo lavoro nutrirà la sua vita e la sua vita nutrirà il suo lavoro. Certo, recitare è un atto, quest'atto comporta un'azione e il luogo di quest'azione è lo spettacolo, lo spettacolo è nel mondo e tutti coloro che vi assistono ne subiscono l'influenza.

*migliore dei modi.
Anche in questo caso ci
vuole carisma, ma
meno. Un conto è avere
l'autorità morale per
dire all'attore: hai
creato tante cose, car-
ne della tua carne, ma
questo va bene, questo
no.*

(Peter Brook, *Il punto in movimento 1946-1987*, Ubulibri, Milano 1988, pagg. 13-16).

Il cerchio degli impulsi e il cerchio della vita sociale

La radiosità essenziale

Nel brano che segue Peter Brook spiega con chiarezza una serie di concetti che non è facile esprimere. Lo spiega con belle immagini e con ragionamenti molto convincenti. La sua capacità di ragionamento gli viene da anni di esperienza teatrale. Esperienza davvero importante, fatta dapprima di brillante carriera, diciamo così, tradizionale, e poi da una ricerca continua che lo ha portato a centrare l'essenza stessa del fare teatro. Ma anche la fase che abbiamo appena chiamato *tradizionale* in realtà tanto tradizionale non è stata perché le sue regie con la *Royal Shakespeare Company* furono straordinariamente innovative. È sufficiente guardare qualche fotografia di uno dei suoi spettacoli più famosi di quel periodo, il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, per capire subito che quel testo, così amato e così incrostato di tradizioni interpretative, nelle sue mani è diventato un testo modernissimo, attuale, una cosa da ragazzi degli anni Sessanta. Ma a Brook non bastava. Il regista inglese era spinto da una necessità spirituale profonda, irresistibile, che lo portò, tra l'altro, in Afganistan, alla ricerca della spiritualità orientale più integra. Il suo percorso, in questo, è simile a quello di Grotowski, che viaggiò a lungo in India, dalla quale tornò asciutto e spirituale come un vero yogi, e a quello di Barba, che nella sua giovinezza girò il mondo, osservando nei dettagli gli spettacoli della danza indiana kathakali, quelli dell'Opera di Pechino, ecc. Prima che si parlasse di globalizzazione, i teatranti più cu-

riosi avevano già capito dove stava andando il mondo. Brook fece esperienze fondamentali in Africa, dove mise in scena spettacoli in poveri villaggi. Ci racconta di semplici spettacoli all'aperto, con un pubblico assolutamente popolare, analfabeta, mamme che allattavano, vecchi che aguzzavano gli occhi per vedere, bambini rumorosi e partecipi. Una volta giovani in bicicletta arrivarono a spettacolo iniziato, scesero dalle bici, si misero a guardare in silenzio, osservando anche gli spettatori. Dopo un po' risalirono sulla bicicletta e via, scomparvero pedalando nella savana. Ho avuto, annota Brook, il pubblico che aveva Shakespeare. La semplicità elementare, antica, delle storie africane, ha lasciato il segno su Brook, che con molta modestia ha detto più volte: *io racconto solo storie*. Alcune sue affermazioni a questo proposito, sono fulminanti: *Spesso mi è stato chiesto "Qual è il tema di Sogno di una notte di mezza estate?". Una soltanto può essere la risposta, la stessa che si darebbe riferendosi a una tazza. La qualità di una tazza è il suo essere tazza.* Questo vuol dire raccontare storie. Non partire dalla necessità di trovare un significato, perché questo chiude il pensiero, abilita preconetti e guida inconsapevolmente verso un risultato ideologico, esclusivo. Occorre invece porsi di fronte al testo con occhi aperti e curiosi e capire il suo meccanismo, non cercarne i significati profondi. Come con una tazza. Bisogna capire come si usa. Usarla. Se è fatta bene il suo uso sarà buono. Le tazze di Shakespeare sono di meravigliosa fattura. Basta usarle, cioè raccontarle. Già, ma come le racconta Brook non c'è nessuno.

Il regista però non racconta le storie direttamente, come facevano i cantastorie. Il regista ha bisogno di attori. Ecco che allora tutta l'attenzione di Brook è rivolta alla formazione degli attori. E anche qui il suo segno è inconfondibile. Intanto appena ha potuto ha fondato una compagnia internazionale, con attori che provenissero da ogni parte del mondo. Questo perché non ci fosse una tradizione, un linguaggio teatrale prevalente, precostituito, che fosse d'inciampo alla ricerca dell'essenziale. Si è stabilito a Parigi, nella storica sede dei *Bouffes du Nord*. Ha voluto che la sala non fosse restaurata ma restasse così, come il tempo l'aveva trasformata. In questa sede, con questa compagnia devota e disponibile, di attori già esperti ma desiderosi di percorrere insieme al grande maestro vie nuove, ha iniziato a produrre spettacoli che, man mano che passava il tempo, erano sempre più essenziali.

Ciò che conta è la potenza significativa dell'essere umano. L'attore allenato ha una grande potenzialità espressiva. Appunto in questo consiste il suo allenamento, la sua formazione, nello sviluppare le proprie potenzialità espressive. Il regista incanala queste potenzialità, dà loro una forma.

Tra gli oggetti che possiedo c'è una statuetta proveniente da Vera Cruz, che raffigura una dea: ha la testa inclinata all'indietro e le mani sollevate in alto ed è così giusta nella concezione, nelle proporzioni e nella forma che, in un certo senso, sembra emanare una radiosità interiore. Per crearla, l'artista deve aver sperimentato egli stesso questo fulgore, ma non ha voluto descriverlo con una serie di simboli astratti né ha voluto spiegare nulla; egli ha soltanto creato un oggetto che rende manifeste queste qualità. Ecco a mio avviso l'essenza della grande arte teatrale.

Se avessi una scuola di recitazione, il lavoro non inizierebbe dal personaggio, dalla situazione, dal pensiero o dal comportamento; non cercheremmo di rievocare aneddoti del nostro passato per arrivare a ricreare episodi, per quanto veri possano essere; non andremmo in cerca dell'episodio, ma della qualità che lo sottende: l'essenza di questa emozione, di là dalle parole. Poi cominceremmo a studiare come stare seduti, come stare in piedi, come alzare un braccio; questo non avrebbe nulla a che fare con la coreografia, con l'estetica o con la psicologia, ma soltanto con lo studio della recitazione. La definizione classica inglese del teatro "due tavole e una passione", esclude il veicolo, l'attore. Quello che mi interessa è che vi è un tipo di attore in grado di restare immobile sul palcoscenico e di concentrare su di sé tutta la nostra attenzione e un altro che non ci comunica nulla. Qual è la differenza? In che cosa consiste dal punto di vista chimico, fisico e psicologico? Carisma, personalità? No, è troppo facile e non è una risposta. Non so quale essa sia, ma so che c'è e che in questo interrogativo possiamo trovare il punto d'avvio di tutta la nostra arte.

Ho spesso paragonato il teatro alla droga: due esperienze parallele, ma opposte. Chi si droga riesce a modificare le sue percezioni; anche del buon teatro offre questa possibilità. Vi è tutto: turbamento, shock, affermazione, sorpresa, meraviglia... senza le tragiche conseguenze della droga. Nel teatro, questi momenti che rompono i limiti della consapevolezza ordinaria sono doni di vita e il loro peculiare valore sta nel fatto che sono condivisi. L'esperienza che fa un drogato può apparirgli più ampia perché la vive da solo, ma l'esperienza teatrale è davvero più ampia, perché per un momento l'individuo è elevato a uno stato di comunione con gli altri. Sono momenti culmine che si raggiungono perché c'è un processo in atto, in cui ogni cosa trova il suo posto: temi, tecniche, talenti. Quello che conta per me è l'accrescimento del livello di percezione, per quanto breve possa essere l'esperienza.

Le tecniche della immedesimazione, quelle del sistema stanislavkiano per capirci, non interessano Brook. Il problema è altrove. È il problema sentito fortemente da tutti i teatranti dell'avanguardia europea, almeno dopo Grotowski. Il problema della presenza. Quando il teatro rinuncia agli elementi esteriori della fascinazione e punta tutto sulla compresenza attori-pubblico, il problema della presenza in scena dell'attore diventa il punto centrale di ogni ricerca.

Aveva scritto Artaud: ciò che l'uomo cerca nella droga è un momento poetico di vita. Brook riprende quella idea. Il teatro è a suo modo una droga perché può dare vita intensificata, emozioni che nella vita di ogni giorno non si provano, ma la droga impoverisce e uccide, il teatro arricchisce. Inoltre, importantissimo, nella droga sei solo. Il teatro invece arricchisce la mia percezione mentre arricchisce la percezione di altri.

Nel teatro tutto è imitazione di ciò che esiste fuori di esso. Un attore reale è una imitazione di una persona reale. Che cosa intendo per “persona reale”? Qualcuno che sia aperto in ogni sua parte, che abbia sviluppato se stesso a tal punto che potrà aprirsi del tutto: con il suo corpo, la sua intelligenza, i suoi sentimenti; qualcuno in cui nessuno di questi canali sia chiuso, ma tutti, tutti questi motori funzionino al cento per cento. Questa è l’immagine ideale di una persona reale; un livello che nulla, nel nostro mondo, rende possibile, se non certe discipline tradizionali.

Nel teatro vi è una imitazione di questo processo. L’attore deve allenarsi seguendo discipline severe e molto precise, esercitarsi per diventare il riflesso di un uomo unico, ma per brevi periodi soltanto. È strano, ma in qualche modo ciò che un attore mette in pratica non è molto diverso da quanto un allievo cerca in una disciplina esoterica. Ma questa è una trappola: l’attore deve avere una chiarezza spietata con se stesso e sapere di non stare su una nuvola spirituale e deve tenere i piedi ben saldi e piantati nella terra dura del suo mestiere. Un attore deve prima di tutto lavorare sul proprio corpo, affinché esso diventi aperto, affidabile e coerente in tutte le sue reazioni; poi sviluppare le sue emozioni, in modo che esse non rimangano al livello più basso rivelando così un cattivo attore. Essere un buon attore significa aver sviluppato in sé la capacità di percepire, apprezzare ed esprimere uno spettro di emozioni, dalle più basse alle più elevate. Un attore deve sviluppare la sua conoscenza, e in seguito la sua capacità di comprensione, fino al punto in cui la sua mente entra in gioco nella maniera più vigile, per apprezzare il valore di ciò che sta facendo.

Ci sono state scuole diverse: da una parte quella di Mejerchòld che poneva grandissima enfasi sullo sviluppo del fisico e che, tramite Grotowski, ha influito sull’interesse odierno per il corpo, il suo linguaggio e il suo sviluppo; dall’altra, quella di Brecht che poneva l’accento sulla necessità che l’attore non fosse più il puro folle come lo vedeva l’Ottocento, ma un uomo del suo tempo, in grado di ragionare e di pensare; altre scuole, da Stani-

Richiamo alle discipline orientali di autocontrollo e di apertura totale verso gli altri e il mondo. L’Oriente per Brook è un punto di riferimento sempre presente.

L’attore lavora su se stesso per essere una persona reale, cioè un uomo perfettamente armonioso nel suo corpo e nella sua mente. Grotowski aveva parlato addirittura di attore santo. Brook elabora questo concetto volendo un attore perfettamente allenato e disponibile.

Il lavoro dell’attore si basa sulla umiltà non sulla esibizione. La verità la si raggiunge soltanto a costo di duro lavoro su se stessi. Non è una cosa esteriore, che può essere acquistata, trovata da qualche parte. Non ci sono scorciatoie. Il rapporto con il personaggio

slavskij all'Actor's Studio, danno molta importanza alla partecipazione emotiva dell'attore. È chiaro che non vi è contraddizione; tutti e tre gli indirizzi sono necessari. L'attore deve smetterla di "attirare l'attenzione su di sé", di "ammiccare", di "caricare il proprio personaggio", di "giocare sugli effetti", deve abbandonare l'idea di essere sulla scena come se fosse in vetrina; deve sostituirvi un'altra nozione, quella di essere servitore di un'immagine che sarà sempre più grande di lui. L'attore che consideri il proprio ruolo inferiore a se stesso, darà un pessimo spettacolo; al contrario, egli deve comprendere che il personaggio, qualsiasi ruolo egli reciti, sarà sempre più grande di lui: se interpreta un geloso, la gelosia di costui va oltre la sua, anche se nella vita egli fosse una persona gelosa, deve sapere che ora sta recitando la parte di qualcuno la cui gelosia è più ricca della sua; se interpreta un ruolo di violento, deve riconoscere che questa violenza ha una carica più esplosiva della sua; se recita il ruolo di un uomo sensibile e riflessivo, deve riconoscere che la finezza di sentimenti di quell'uomo va oltre la sua capacità di essere sensibile e intelligente con sua moglie o con i suoi amici.

Che egli abbia un ruolo in una commedia moderna o in una tragedia greca, deve aprirsi a una gamma di sentimenti che siano più ampi e più intensi di quelli che trova in se stesso, nel suo privato.

Non è utile, quindi, che l'attore dica: "È così che lo sento!". Egli deve mettersi al servizio della personificazione di un'immagine umana che è più grande di quanto egli crede di sapere e a essa deve offrire le proprie facoltà, sviluppate e allenate. Ecco perché un attore deve tenersi in continuo allenamento. Un musicista deve esercitare le proprie mani, orecchio e cervello ogni giorno così come un danzatore deve allenare il proprio corpo. L'attore, però, deve mettere in gioco una parte ancora più grande di sé ed è proprio questo che rende, o meglio, potrebbe rendere, il recitare l'arte suprema. Niente può essere lasciato fuori. L'attore supremo imita l'uomo supremo e deve avere, quindi, a propria disposizione tutte quelle

deve essere un rapporto di docile sottomissione. Si tratta appunto di usare il personaggio per allargare se stessi.

All'io lo sento così che innumerevoli volte si sente sui palcoscenici durante le prove e che è un comodo alibi alla pigrizia, Brook risponde con durezza: come lo senti tu non conta niente, non è l'inizio di un percorso, non produce niente di nuovo e di vero. È il punto di partenza, l'atteggiamento stesso che è sbagliato. Se non diamo realtà forte al personaggio, cioè alla materia del nostro lavoro, non c'è modo di ottenere qualcosa di originale. Ogni opera artistica nasce dalla lotta con la materia. La sorda materia che, tramite il nostro lavoro, poco per volta si anima, prende forma, fino ad arrivare, a volte, a illuminarsi. La materia con cui

facoltà che possono appartenere a un essere umano. È chiaro che ciò è impossibile, ma se la sfida viene riconosciuta, l'ispirazione e l'energia non potranno mancare.

La nostra esistenza può essere rappresentata con due cerchi. Il cerchio interno è quello dei nostri impulsi, della nostra vita segreta che non può essere né vista né seguita; il cerchio esterno rappresenta la vita sociale, cioè i nostri rapporti con gli altri, il lavoro, il tempo libero. In generale il teatro riflette ciò che accade nel cerchio esterno e direi che la ricerca teatrale costituisce un cerchio intermedio. Essa funziona come una camera dell'eco: cerca di captare i segnali informi del cerchio interno. Il teatro tende a essere un'espressione del mondo visibile e conosciuto per permettere a ciò che è invisibile e sconosciuto di apparire; per questo scopo occorrono abilità particolari. Un momento dopo l'altro una verità una verità più densa si rivela; non si tratta di una verità definitiva, in quanto essa è alla continua ricerca di se stessa, ma di una serie di momenti veri. Scene, costumi e luci possono far poco; soltanto l'attore è in grado di rispecchiare le correnti sottili della vita umana.

All'attore è affidata una triplice responsabilità. La prima è nei confronti del contenuto del testo (o di un'idea, nel caso si tratti di improvvisazione): egli deve sapere come esprimerlo; ma se porta troppo avanti questo tipo di ricerca personale essa può trasformarsi in una trappola in una trappola ed egli rischierebbe di venir meno alla sua seconda responsabilità e cioè il rapporto con gli altri attori. È molto difficile per un attore essere sincero, in profondo contatto con se stesso e, nello stesso tempo, avere un contatto profondo con i suoi compagni. Quando due o più attori recitano insieme e stabiliscono tra loro una vera intimità,

lavorano gli attori sono le parole che qualcuno ha scritto. Il personaggio sta tutto in quelle parole.

Tutto il teatro d'avanguardia si pone l'obiettivo di creare un attore che sia un uomo perfetto. Disposto alla comprensione, largo di esperienze, aperto alle novità, intelligente, capace di fare molte cose, curioso, positivo, ricettivo, espansivo... profondo, capace di guardare dentro se stesso e intorno a sé.

Il teatro è il luogo della verità. Siamo distanti mille anni luce dalla concezione teatrale ottocentesca. Per un significativo paradosso, quando il teatro lascia perdere il naturalismo, trova la sua verità più profonda. Ma, a ben guardare, non è per niente un paradosso. Il teatro finge quando tenta di ricostruire il reale. Quando mette in scena la realtà che non si può fingere, che non ha bisogno di orpelli e illusioni, perché si tratta di una realtà profonda, interiore o sociale, che riguarda direttamente l'essenza dell'essere umano, non finge più, trova e dice la verità.

Recitare bene, secondo le indicazioni di Brook, è davvero difficile. Il cervello dell'attore allenato diventa stereofonico, più che stereofonico. L'attore prova l'emozione delle cose che dice e che fa e insieme tiene sotto controllo la situazione, dà un'occhiata al pubblico per valutare il livello dell'attenzione, capendo così quanto può portarselo dietro, quanto può essere profonda la

sorge un altro ostacolo: essi tendono a dimenticare il pubblico e a comportarsi come nella vita privata: parlano tra loro come se trattassero argomenti privati, non li si sente più, si tagliano fuori. Quando questo accade, gli attori sono venuti meno alla loro terza e fondamentale responsabilità: il rapporto con il pubblico, che è ciò che di fatto dà al teatro il suo vero significato. Un oratore, o un cantastorie, solo di fronte al suo pubblico, sa benissimo che la sua unica preoccupazione deve essere il rapporto che stabilisce con esso. La sua attenzione è tutta rivolta agli spettatori ed è, quindi, molto sensibile alle loro reazioni. Anche gli attori devono sapere come si fa per riuscire in questo ma non devono mai dimenticare di rispettare il testo e, nello stesso tempo, i loro compagni in scena.

Alcuni grandi attori mettono tutti loro stessi nella propria recitazione, perché danno molto peso al rapporto col pubblico. Stabilire un rapporto intenso e cordiale con gli spettatori o farli ridere, può agire come una calamita di straordinaria potenza sull'attore, che lo estranea con violenza da se stesso; egli rischia di bearsi nel piacere che gli procura la risata o il pianto del pubblico e può perdere il contatto sia con la verità sia con i propri compagni. Se egli riuscisse tuttavia a ottenere un livello eccezionale di concentrazione, gli sarebbe possibile mantenere un giusto equilibrio tra le tre responsabilità. Se vi riuscirà, ciò che riceverà in cambio dal pubblico, lo aiuterà ad andare oltre.

Viviamo in un'epoca che ha molta paura dei giudizi di valore; e quando ci asteniamo dall'esprimerli ce ne facciamo addirittura un vanto. Eppure nessuna società può esistere senza ideali. Di conseguenza, il confronto tra un pubblico e un'azione drammatica esige che ogni spettatore sia o in accordo o in disaccordo con quello che vede e che sente.

Ogni persona ha in sé una gerarchia di valori sulla cui base approva o condanna. Il teatro offre la possibilità di verificare se questi valori sono stati imposti dall'esterno o se sono invece una componente autentica delle proprie convinzioni.

sua recitazione o se è meglio correre un po'. Tiene d'occhio anche i compagni, naturalmente. Perché anche dal livello della loro attenzione dipende che cosa si può fare e cosa no. Il tutto senza offendere il testo che sta interpretando.

Teatro e valori. Non c'è teatro senza che ci sia un valore da mettere in discussione.

L'arte non è benefica per definizione. Un grande capolavoro del passato, presentato in un certo modo, può farci addormentare; presentato in un altro modo può essere una rivelazione. L'arte diviene utile all'uomo e alla società soltanto se contiene in sé un impulso all'azione che può avere una gamma che va dal pane quotidiano e dalla politica all'essere.

È necessario rivalutare il teatro, senza tuttavia perdere di vista alcune verità semplici e costanti. La prima qualità di uno spettacolo teatrale sta nella sua vitalità; la seconda, nella sua immediata comprensibilità. Spiegazioni e riflessioni possono intervenire soltanto in un momento successivo. In tutte le altre forme d'arte, si può dire a un eventuale pubblico "ritorna tra dieci anni, quando l'opera sarà conclusa". Ma il teatro è primitivo e organico come il vino: se non è buono nel momento in cui lo si beve, tutto è perduto; è inutile dire che il giorno prima era buono e che lo sarà il giorno dopo. Il palcoscenico prende vita soltanto se l'attore è convincente. Allora si crede in quello che dice e in quello che fa e non si giudicano i suoi singoli gesti, ma si seguono senza esitazione, con un'attenzione totale.

Credo che oggi il teatro debba evitare di creare un mondo illusorio, oltre la quarta parete, in cui lo spettatore possa rifugiarsi; esso deve tentare di creare un livello di percezione più intenso che possa farci scorgere l'essenza stessa del nostro mondo. Se si vuole che l'attore sia in sintonia con il mondo dello spettatore, uno spettacolo deve diventare un incontro, un rapporto dinamico tra un gruppo di persone che hanno avuto una particolare preparazione e un altro gruppo, il pubblico, che invece non ne ha avuta alcuna.

Il teatro esiste soltanto nel preciso momento in cui questi due mondi - quello degli attori e quello degli spettatori - si incontrano: una società in miniatura, un microcosmo che si restituisce ogni sera all'interno di uno spazio. Il ruolo del teatro è di trasmettere a questo microcosmo il gusto fuggevole e bruciante di un altro mondo, in cui quello

Lo stile registico di Brook si distingue per la perfetta comprensibilità. Non è necessario essere complicati per essere profondi. Facile da dire ma per niente facile da fare! Gli occhi di Brook sanno vedere le linee interne, le strutture elementari dei testi che mette in scena. E' su questo che lavora. Brook è un vero maestro, una guida per i suoi attori e una guida per il suo pubblico. Il suo linguaggio teatrale è illuminante.

della quotidianità si integra e si trasforma.

(Peter Brook, *Il punto in movimento 1946-1987*, Ubulibri, Milano 1988, pagg. 210-215).

Un teatro per la fine del secolo

Il teatro di Eugenio Barba (n. 1936) - Tra ardore educativo e microscopio

Teatro e rivoluzione

Per Barba oggi non è possibile una forma di teatro popolare perché mancano valori comuni a tutta la comunità, come la religione cristiana nel Medioevo o il culto della polis nella Atene classica. Essendo venuta meno ogni funzione educativa o politica, il teatro sembra aver perso le sue ragioni profonde, né può cercarle nel puro divertimento o nel gusto dell'insolito e dell'esotico, perché oggi esistono mezzi di comunicazione più adatti a soddisfare queste esigenze. Ma esiste dunque ancora uno spazio per il teatro? Insomma a che serve fare teatro oggi? Barba risponde affermando che il teatro ha ancora una sua funzione politica e educativa: cambiare gli spettatori e tramite loro la società. Ma ciò può avvenire solo se gli attori cambiano se stessi. In che senso? Nel senso che sono disposti, tramite una disciplina rigorosissima a modificare il proprio modo di "vedere le cose". L'attore compie un quotidiano allenamento al realismo più crudele, a vedere sotto la superficie dei fatti le forze profonde che muovono gli individui e le società, le energie profonde della storia. Come affermerà in un brano dal titolo *Il teatro come arte del far vedere*, per Barba l'attore ha ancora una funzione se è capace di trasmettere ai suoi spettatori una verità nascosta, di scalfire i luoghi comuni, le soluzioni accettate supinamente. E questo l'attore può ottenerlo solo attraverso la disciplina. Niente di peggio che un caos emotivo, niente di peggio che le urla scomposte e i movi-

menti isterici. Tutto il contenuto emotivo dell'attore deve diventare oggettivo tramite la disciplina più rigorosa, altrimenti niente si muove nella testa dello spettatore.

Pretendere che il teatro debba ritornare a essere un'arte popolare sarebbe la prova, insieme, di un'utopia e di una cattiva conoscenza della sua storia. Nel passato troviamo solo due epoche in cui il teatro ha rappresentato un avvenimento sociale che abbracciava l'intera comunità: il dramma greco e i Misteri della Passione del Medioevo. Ma in quei tempi il teatro era più una manifestazione di edificazione morale e religiosa che un fatto artistico.

Solo una comunità unita da legami forti e profondi, e da una visione comune della vita, può reagire in maniera unanime a uno spettacolo che, attingendo alle sorgenti della sua fede, e della sua vita spirituale, diviene possibilità d'azione. Ma oggi non esiste un pubblico omogeneo, esistono dei pubblici, riflesso della nostra società dispersa. Dal momento in cui è scomparso un fondo comune - cioè la fede religiosa e un codice morale veramente sentito - nessuna forma di teatro può pretendere di essere popolare, cioè capace di impegnare totalmente la comunità. Il teatro non è più la sola forma di rappresentazione, altre ne esistono più eccitanti e più conformi al ritmo della nostra vita: lo sport, la televisione, il cinema, oppure i viaggi all'estero, che permettono in poche ore di aereo, poco più ci vuole per arrivare dalla periferia al teatro che sta al centro della città, di raggiungere un nuovo paese, un mondo fantastico che non è fatto di cartapesta, ma di veri scenari esotici, che è animato da esseri umani che non recitano la spontaneità, ma che lo sono autenticamente, in un mondo che ci libera dalle limitazioni e dai tabù che ci costringono nel nostro ambiente quotidiano.

Quando parlo di teatro, non penso a un luogo di puro passatempo, e neppure a un centro didattico o rivoluzionario. Per assolvere a queste due funzioni ci sono da una parte le discoteche, i locali notturni e i cabaret; d'altra parte i corsi serali, le scuole di partito, e la strada.

Il teatro non è più un'arte popolare perché non esiste più una comunità dai forti legami che possa costituire un pubblico omogeneo.

Altre forme di rappresentazione di oggi.

Il teatro di oggi non deve porsi l'obiettivo di essere rivoluzionario o didattico. Il suo obiettivo non è più la comunità, ma l'individuo.

Il teatro è finzione, visione. Solo l'intensità della sua suggestione agisce sugli spettatori. Quando si sforza di divenire ciò che vuol suggerire allora perde il suo effetto. Negli anni Venti c'erano, in Germania, dozzine di teatri agit-prop comunisti. Non hanno potuto fermare Hitler, e ora sono tutti dimenticati. Ma Piscator e Brecht, che hanno formulato lo stesso appello, in maniera artistica, appartengono alla nostra eredità politico-culturale.

Il valore del teatro non è più, oggi, nella sua funzione sociologica, che è diffusa indefinibilmente, ma nel senso psicologico preciso e distinto che assume per ogni attore e per ogni spettatore.

Abbiamo visto tutti degli spettacoli in cui gli attori agiscono in un turbine fisico incontrollato - spontaneità la chiamano - con grida strazianti e movimenti convulsi. Nel momento stesso in cui cercano di esprimere totalmente il loro essere, si sbriciolano in un nulla informe. Benché le aspirazioni fondamentali di un tale teatro siano rispettabili, questa forma di comunicazione non porta alla luce nessuna nuova articolata coscienza di noi stessi. Tutto si avviluppa in un caos biologico, nell'impotenza.

Il teatro, come ogni altra attività artistica, è disciplina. Ogni esplosione visionaria deve essere padroneggiata. L'attore deve cavalcare la tigre, non deve essere sbrannato. Il traboccare fisico delle emozioni deve essere canalizzato, controllato, e così divenire un'ondata che porta con sé segni espliciti. Non deve prendere il sopravvento e gettare l'attore in azioni disordinate che scimmiettano il dolore. Questo falso strazio, questa sentimentalità epidermica molto vicina all'isteria, questa scimmiettatura delle piaghe dell'uomo del nostro tempo, e soprattutto questa soddisfazione personale e questo alibi di buona coscienza provato dagli attori, ci rivelano la miseria e l'ipocrisia di tutta la nostra epoca, di tutta la nostra società. E il teatro diviene, allora, il vero riflesso di una condizione che bisogna distruggere, cominciando dal teatro. Lo spettatore sorride, a un simile spettacolo, e si sente rassicurato: questo luogo non è pericoloso, la menzogna continua. L'impossibile non si manifesta, le grida, gli slogan politici, i corpi nudi in scena sono gli stracci coi quali gli attori coprono il loro interno vuoto. Per essere rivoluzionari bisogna esser lucidi, e saper bene utilizzare le proprie armi: i dilettranti non hanno mai cambiato la storia.

L'individuo-spettatore può essere raggiunto in modo profondo solo con eventi teatrali dotati di assoluta precisione.

Le emozioni non controllate dall'attore danno origine al caos e non ottengono l'effetto voluto

Il teatro è disciplina. Solo così l'emozione e i pensieri dell'attore si trasformano in qualcosa di oggettivo e comunicabile.

Il teatro può essere rivoluzionario solo se lucido.

Il teatro non è una scienza esatta, un campo in cui si possono raggiungere certi risultati obiettivi, trasmetterli e svilupparli. I risultati e le soluzioni portate a compimento dagli attori muoiono e spariscono con loro. Ma gli spettatori percepiscono come segni obiettivi le azioni articolate dell'attore che, d'altra parte, sono il risultato di un lavoro soggettivo. Come può l'attore esserne la matrice, e nello stesso tempo strutturarli in segni obiettivi la cui origine è nella sua soggettività? Questa è l'essenza dell'espressione dell'attore, e della sua metodologia. È impossibile scoprire la formula, gli arnesi, l'attrezzatura per dare una risposta definitiva a questa domanda. Nel processo di apprendistato - che non può essere limitato a tre o quattro anni - c'è soltanto una possibilità: trovare gli ostacoli che bloccano la comunicazione, e superarli. Il resto è incertezza.

Il malinteso comincia con la pedagogia, questa situazione intima e particolare in cui una generazione offre le sue esperienze - di arte e di vita - a un'altra generazione. È del tutto illusorio imparare una serie di elementi che non sono altro, in realtà, che cliché e stereotipi: un po' di dizione, un po' di storia del teatro, un po' di psicologia e, al limite, un po' di danza moderna e di acrobatica. Soltanto attraverso un rinnovamento continuo della nostra coscienza e del nostro atteggiamento personale verso la vita si determinerà un nuovo approccio alla nostra arte. È il processo che ci trasforma, il modo di affrontare quotidianamente il nostro lavoro.

Allora i giovani che hanno scelto il teatro provino ogni giorno la necessità della loro scelta, anche attraverso questo programma inconseguente. Si scontrino con un mestiere che impone esigenze così inumane che soltanto alcuni persistono, coloro che sono animati da un bisogno irriducibile, coloro che non si accontentano delle soluzioni superficiali, le bestie da lavoro che annientano l'inerzia che si accontenta dei risultati futili. Sono coloro che, con il proprio io, con il loro corpo e con la loro anima, arrivano al giudizio finale su se stessi come rappresentanti di una società in cui si continua ad annunciare: amerai il prossimo tuo. E vi arrivino senza caos, senza esagerazioni, senza straripamenti emotivi, ma con lucidità e sangue freddo.

L'essenza dell'arte dell'attore è il rapporto tra la sua soggettività e l'oggettività delle sue azioni, che per lo spettatore sono segni da interpretare.

Non esistono metodi prestabiliti per apprendere l'arte della recitazione. L'unico punto fermo è che bisogna individuare e rimuovere tutto ciò che impedisce una comunicazione vera.

Non è l'acquisizione delle tecniche che conta, ma il processo di maturazione che si realizza tramite il lavoro assiduo e rigoroso.

Il rinnovamento profondo di se stessi.

Non si tratta più d'essere missionari o artisti originali, si tratta d'essere realisti. Il nostro mestiere è la possibilità di cambiarci e così di cambiare la società. Non bisogna domandarci: cosa significa il teatro per il popolo? È una domanda demagogica e sterile. Bisogna domandarci: che significa il teatro per me? La risposta, convertita in azione, senza riguardi o compromessi, sarà la rivoluzione del teatro.

Che cosa significa il teatro per me?

La rivoluzione del teatro avverrà dopo la rivoluzione di noi stessi.

(Eugenio Barba, *Aldilà delle isole galleggianti*, Ubulibri, Milano 1985, pagg. 25-27)

Un teatro per la fine del secolo

Sul teatro come arte del far vedere

La pagina che segue è la più chiara e rigorosa formulazione di cosa è il mestiere dell'attore per Barba. 'Non si tratta di essere missionari' abbiamo letto nel brano precedente, 'si tratta di essere realisti'. Qui viene chiarito che cosa vuol dire essere realisti per un attore. Egli deve maturare una capacità profonda e vera di vedere le cose, non succube dei pregiudizi e delle idee acquisite in modo acritico. Guardare alla sostanza dei rapporti umani vuol dire scoprire quali sono le forze che spingono all'azione, quali sono i contatti profondi che si stabiliscono tra le persone, al disotto delle convenzioni sociali, che servono spesso a mascherare i veri impulsi. In questo senso il teatro ha una funzione pedagogica e sociale: abituare gli spettatori alla dialettica, rivelare le relazioni, mostrare l'azione e la forza interna che la determina.

Vedere non è una situazione passiva. È un agire, un lavoro. Al lavoro dell'attore è connesso il lavoro dello spettatore. C'è, effettivamente, uno spettatore passivo, il cui sguardo è come abbandonato a una corrente uniforme, come davanti a un film di cui si sa già tutto e che si lascia scorrere pigramente davanti agli occhi. È uno sguardo amorfo e senza energia che risponde al gesto amorfo - senza forma, non modellato - dell'attore. È lo sguardo del teatro della ridondanza o del movimento al posto dell'azione.

Il vedere comincia a essere un agire quando è sforzo per comprendere, per distinguere qualcosa che si sa e non si sa riconoscere, per discernere che cosa sia essenziale, quale sia la relazione tra i vari movimenti che ci capitano sotto gli occhi.

Vedere come sforzo per comprendere.

Il 'vedere facile' non aiuta a capire la dialettica degli avvenimenti.

Il teatro non deve generare un vedere facile, né lo spettatore dovrebbe accettarlo. In fondo significa per lui abdicare alla sua prerogativa di individuo creatore di

storia e di coscienza. È accettare di accontentarsi della superficie della realtà, senza penetrare sotto la crosta, senza capire. Saper far vedere e saper vedere presuppone, in fondo, un addestramento alla dialettica. All'unica disciplina che non impariamo a scuola, la base per comprendere le forze che regolano la vita fisica, biologica, sociale.

Teatro e vita: il nuovo realismo antropologico.

Come riportare, nel teatro, in una situazione artificiale, la complessità e la forza che caratterizzano la vita di un individuo, di una società?

È possibile restituire quello che nella realtà è così forte che quando si tenta di riprodurlo si trasforma in una parodia, in un muto fantasma?

La scienza delle opposizioni.

È possibile riportare in teatro tutti gli orrori, la grandezza, la profondità e la simultaneità dell'esistenza dell'uomo, della sua storia individuale e sociale, senza appiattirli, senza ridurli a una immagine a due dimensioni? Ma al contrario: potenziandoli come sotto le lenti di un microscopio, come portando in primo piano la dinamica di forze che percorre - spesso non percepita - ogni frammento di realtà?

È come se uno dovesse dimenticare le categorie estetiche e riportarsi alla *scienza* del *bios*, della vita.

Tra il lavoro dell'attore per dominare e modellare le proprie energie fisiche e il momento in cui tutto il suo processo creativo sbocca in qualcosa di obiettivo, di sociale, in uno spettacolo, tra questi diversi momenti non c'è frattura.

Le opposizioni che regolano il processo vivente non caratterizzano solo l'organismo dell'attore, non riguardano solo la tensione tra il suo peso e la sua spina dorsale, tra impulso e contro-impulso. Ritroviamo opposizioni fondamentali da cui partire anche a tutti i livelli superiori, a livello individuale, a livello sociale.

Così come il training può rivelare le tensioni nascoste sotto i movimenti, lo spettacolo può essere la rappresentazione non della 'realtà' della superficie e dei colori della storia, ma dei suoi muscoli e dei suoi nervi, del suo scheletro, di ciò che si vede soltanto in una storia scarnificata: i rapporti di forza, le spinte socialmente centrifughe e centripete, la tensione tra libertà e organizzazione,

Tramite la rivelazione delle opposizioni il

tra intenzioni e azioni, tra uguaglianza e potere.

Quello che il teatro dice a parole non è, in fondo, molto importante. Quello che conta nel teatro è rivelare relazioni, mostrare la superficie dell'azione e insieme il suo interno, gli organi che sono al lavoro, le forze opposte, il modo in cui l'azione si divide e si suddivide in segmenti tra loro correlati, il modo in cui è agita e il modo in cui è patita”.

In questo senso il teatro è come le tavole anatomiche degli antichi trattati sul corpo umano. Per gli amanti dell'arte e per i mercanti esse sono opere d'arte; per il medico sono preziosi strumenti di conoscenza; per il filosofo sono spesso chiare e efficaci allegorie dell'opposizione tra apparenza e realtà, spiritualità e materialità dell'uomo, tra la vita e la morte. L'immagine della morte, sembra affiorare dall'interno stesso dell'organismo vivente.

Ma per l'incisore che le componeva, le tavole anatomiche erano opera di precisione, di scomposizione e di ricomposizione della realtà così come a lui risultava sotto la copertura dei vestiti e la liscia superficie della pelle: percorsa da onde e da avvallamenti, da scissioni e da fasci di legamenti, da leve, contrappesi e giunture.

Nei secoli passati esistevano i Teatri Anatomici. Anche allora si mischiavano sulle gradinate spettatori affamati e assetati e spettatori curiosi e fatui, filosofi accigliati e giovani religiosi attratti dal mistero affascinante e tremendo dell'uomo aperto.

In basso il chirurgo e l'uomo aperto nascondevano, dietro il palesamento degli organi e la meticolosità delle indicazioni, il proprio mistero: come è arrivato qui? - ci si domandava dell'uno. Perché lo fa? - ci si domandava dell'altro.

Simile all'uno e all'altro insieme - al corpo aperto, e al chirurgo sapiente ed eretico che lo apre - è la presenza dell'attore, e quel che malgrado tutto è il suo mistero. Il nostro teatro anatomico non riguarda soltanto il corpo dell'uomo. Riguarda le sue azioni, e le sue relazioni negli avvenimenti sociali, nei conflitti storici: le tensioni e le opposizioni che costituiscono le regole profonde delle diverse realtà.

teatro mostra la sostanza delle relazioni biologiche e sociali.

Ogni spettatore 'vede' ciò che l'attore fa secondo i propri canoni culturali. Per l'attore conta solo il rigore 'da incisore' con cui scompone e ricompono la realtà. L'attore non può prevedere, né tantomeno stabilire a priori, cosa deve significare la propria azione per gli spettatori, può solo stabilire di 'essere significante'

Il chirurgo, l'uomo aperto e l'attore.

Significa visione di ciò che si nasconde sotto l'epidermide. Simile al teatro anatomico è il teatro a cui noi pensiamo, a metà tra spettacolo e scienza, tra didattica e trasgressione, tra orrore e ammirazione.

(La corsa dei contrari, in Eugenio Barba, Aldilà delle isole galleggianti, cit., pagg. 120-122)

Un teatro per la fine del secolo

Quel teatro non fatto di pietre e di mattoni

In queste pagine, estratte dal suo *Trattato di Antropologia Teatrale*, Barba esamina brevemente e acutamente il percorso compiuto dai maggiori registi e teorici del Novecento, da Stanislavskij a Grotowski, verso una forma di recitazione basata sulla 'pre-espressività' dell'attore.

Il teatro non fatto di pietre e di mattoni è quel teatro che ha nell'attore il suo centro e la sua ragione d'essere. Un attore è un attore quando ha raggiunto un livello espressivo intrinseco. Gli esercizi, il training, sono il laboratorio personale dell'attore che si costruisce una propria espressività, una capacità di rendere visibili, chiari, oggettivi, i propri sentimenti. L'attore che si abbandona al proprio sentire, che lavora esclusivamente sull'immedesimazione, rischia continuamente di cadere nella confessione incontrollata. Se al suo forte sentire non corrisponde un adeguato senso della forma, forma che non può essere altro che quella della sua voce e del suo corpo, non potrà raggiungere quella oggettività che Barba considera essenziale per il teatro di oggi. Come può guidare il suo spettatore a vedere le cose in modo autonomo, nuovo e non convenzionale, se lui stesso si fa accecare dall'emozione? Siamo al centro del problema, e del mistero, della recitazione: il rapporto tra ispirazione e mestiere, tra soggettivo e oggettivo, tra verità e finzione.

La luna e la città.

Quattro anni prima di quel suo intervento al Congresso di Roma, Craig aveva pubblicato un libro sul *Gordon Craig e le 'danze'*

grande attore-manager Henry Irving. Craig lo aveva visto da vicino, aveva spiato il modo in cui componeva le figure dei suoi personaggi. A molti anni di distanza da quelle esperienze e dalla morte di Irving spiegò che egli costruiva il suo ruolo attraverso un disegno di movimenti, una danza microscopica che attraversava la sua recita dall'inizio alla fine. Irving il realista - dimostrò Craig - aveva una tecnica personale simile a quella che poi Mejerchòl'd formulerà con piena consapevolezza per la sua scuola e nei suoi libri.

di Henry Irving.

Non vi è un rapporto obbligato di causa ed effetto tra procedimenti tecnici e forme espressive. Sullo stesso terreno pongono le loro fondamenta edifici profondamente diversi. L'illusione che dal terreno esplorato da Stanislavskij non possa crescere che un attore "realista" si fonda in massima parte sullo stanislavskismo americano influenzato dalle esigenze del cinema.

Tecniche e stili non sempre coincidono.

La psicotecnica, la tecnica mentale che Stanislavskij sintetizzò nel termine *perezivanie*, non si riduce all'immedesimazione dell'attore con i sentimenti e con gli stati d'animo supposti nel personaggio. Può certo essere usata allo scopo di fornire agli occhi dello spettatore un "effetto di verosimiglianza" che dia l'illusione di assistere ad un brano di vita reale. Riguarda però un problema generale ed essenziale: quale che sia l'estetica della messa in scena, deve esserci un rapporto tra la partitura delle azioni fisiche e la "sottopartitura", i punti d'appoggio, la mobilitazione interna dell'attore. È, in altre parole, il problema del corpo-mente: dell'interezza psicofisica dell'azione.

La psicotecnica di Stanislavskij.

Il corpo-mente.

Ciò spiega perché Grotowski possa essere un profondo prosecutore di Stanislavskij mentre come regista si orienti sempre in direzione opposta allo "stanislavskismo", ricercando una rigorosa artificialità della forma espressiva, negando la giustificazione psicologica del personaggio ed evitando, nei suoi spettacoli, gli "effetti di verosimiglianza".

Stanislavskij e Grotowski.

L'espressione "corpo-mente" non è un'espressione sbrigativa per indicare l'ovvia inseparabilità dell'uno dall'altra. Indica un obiettivo difficile da raggiungere quando dal comportamento quotidiano si passa a quello extra-quotidiano che l'attore deve saper ripetere e tenere in vita sera dopo sera. L'attore che parte dalla vita interiore deve fronteggiare il rischio di un disegno dei movimenti accidentale, che tende a soccombere all'entropia e a diventare col tempo esecuzione meccanica.

La realizzazione del corpo-mente è un obiettivo difficile.

Rischi che corre l'attore che parte dalla vita interiore del personaggio.

L'attore che parte dalla via esterna, che usa un disegno di movimenti o ciò che i giapponesi chiamano un *kata* modellato da lui o da altri, rischia sin dall'inizio d'assoggettarsi meccanicamente ad una trama di puro dinamismo, invece di vivere in esso. Questo vuol dire che le due vie si equivalgono? No. È più probabile che da un *kata* ben eseguito ed incorporato si condensi un movimento interiore di quanto non sia probabile il contrario: che da un movimento interiore emerga un *kata*, un disegno dei movimenti dalla forma e dai dettagli precisi e ripetibili. Senza precisione del disegno esterno, l'azione non può essere fissata e quindi ripetuta indipendentemente dallo stato d'animo dell'attore.

Rischi che corre l'attore che parte dalla struttura esterna del personaggio.

Quale via è migliore?

Meglio costruire una struttura di movimenti precisa e ripetibile, che consenta la ripetizione indipendentemente dalla condizione psichica accidentale dell'attore.

E comprensibile invece che le due vie si equivalgano quando l'attore lavora per lo spettacolo cinematografico; lì l'azione deve essere fotografata una volta per tutte, nel suo momento migliore. Ciò che più conta è l'intensità e la fotogenia dell'azione, non la sua precisione-ripetibilità. L'intensità e la scioltezza emotiva dell'attore cinematografico - che può *vivere* senza partitura, per una serie di brevi momenti che non è lui a montare - può effettivamente essere raggiunta con pari probabilità di successo sia partendo dall'esterno che dall'interno.

L'attore cinematografico non condivide con quello teatrale il problema della ripetizione.

In uno dei suoi primi scritti sul teatro, Grotowski affermava: "La pratica mi ha convinto che la scuola della *perezivanie* ha una parte di ragione. Nel teatro di cui io parlo, il risultato del lavoro dell'attore deve avere un carattere di artificialità, ma affinché questo sia raggiunto in maniera dinamica e suggestiva è necessario un certo impegno interiore dell'attore. Non si raggiunge alcun risultato, o si ottiene qual-

Anche per Grotowski, che ha realizzato solo spettacoli 'artificiali', cioè non realistici, la partecipazione interiore dell'attore è indispensabile.

cosa di legnoso, se non vi è una intenzione consapevole nell'agire dell'attore, non soltanto nel corso del processo, ma anche nel momento della rappresentazione". E aggiungeva: "L'azione fisica deve poggiare e fondarsi su associazioni personali, intime dell'attore, sulle sue batterie psichiche, sui suoi accumulatori interni". Alcuni anni più tardi ritroviamo la stessa ossessione tecnica-artificialità, partitura e impegno interiore-espressa con maggiore determinazione: "La ricerca dell'artificialità esige una serie di esercizi particolari: la creazione di partiture in miniatura per ogni parte del corpo. In ogni modo, il principio decisivo rimane il seguente: più ci si immerge in ciò che è nascosto in noi, nell'eccesso, nell'esporsi, nell'auto-penetrazione, più rigida deve essere la disciplina esterna, ciò che è forma, ideogramma, segno. Su questo poggia tutto il principio della espressività".

bile.

Gli accumulatori interni dell'attore.

Il principio della espressività per Grotowski: partitura dettagliata e precisissima riempita da un profondo atto di donazione dell'attore.

Fino a quando non lavorò con gli attori al Berliner Ensemble, Brecht criticò il "carattere mistico e culturale del sistema" di Stanislavskij. Più tardi, l'esperienza pratica lo portò a rendersi conto che l'opposizione tra le sue idee sull'attore e quelle di Stanislavskij non era dovuta a una vera contrapposizione ma al differente punto di vista: Stanislavskij vedeva il testo dell'autore dal punto di vista dell'attore; Brecht al contrario osservava l'attore a partire dalle esigenze dell'autore.

Brecht e Stanislavskij: il punto di vista dell'attore e il punto di vista dell'autore.

Con grande acutezza Barba indaga sui punti in comune dei maestri riconosciuti di due opposte teorie dello spettacolo.

In altre parole: il metodo di Stanislavskij era un lavoro sul pre-espressivo su cui si poteva basare anche la forma espressiva basata sullo straniamento. [...]

A livello pre-espressivo non esiste la polarità realismo/non-realismo, non esistono azioni naturali o innaturali, ma solo gesticolazione inutile o azioni *necessarie*. "Necessaria" è l'azione che impegna l'intero corpo, che ne muta percettibilmente la tonicità, che implica un salto dell'energia anche nell'immobilità.

La gesticolazione inutile e le azioni necessarie.

Il salto di energia.

A livello pre-espressivo non esiste neppure la polarità immedesimazione/straniamento. Quale che sia l'effetto che lo spettacolo dovrà produrre sullo spettatore, la distanza tra il corpo e la mente - la sensazione che ci sia una mente che comanda e un corpo che esegue - deve ridursi fino a sparire. [...]

L'opposizione immedesimazione/straniamento non agisce a livello pre-espressivo.

Ogni azione è come un vestito con una fodera. La fodera, che d'abitudine non si vede dall'esterno, è ad uso dell'attore. Alcuni preferiscono partire dalla fodera, altri dal vestito. Non esiste un dualismo fodera-vestito. Non è decisivo da dove si parte. Alla fine fodera e vestito devono essere un tutt'uno: un corpo-mente.

La fodera e il vestito.

Questa dimensione complementare dell'azione è uno dei principi-che-ritornano nel comportamento transculturale dell'attore. Anche in quello degli attori che vogliono ottenere effetti verosimili e che quindi sembrerebbero ispirarsi semplicemente alla cosiddetta riproduzione della realtà. È facile essere realistici, ma è difficile compiere azioni *reali* anche nel realismo.

Atti realistici e atti reali.

Anche presentare il teatro come teatralità, come finzione, è difficile. Implica sempre azioni *reali*. Altrimenti rischiano di apparire semplicemente simulate e false.

L'effetto di verità cercato da Stanislavskij, la teatralità cercata da Mejerchòl'd, l'effetto di straniamento cercato da Brecht indicano opposti obiettivi al livello dei risultati, ma non divergenti criteri nel processo. Questi differenti obiettivi presuppongono, dietro la coerenza dell'azione esterna della partitura, un'altrettanto coerente organizzazione di una "sotto-partitura", d'una fodera-pensiero che l'attore imbastisce per sé. Essa è costituita da immagini circostanziate o da regole tecniche, da racconti e domande a se stessi o da ritmi, da modelli dinamici o da situazioni vissute o ipotetiche. [...]

La fodera-pensiero: il mondo segreto dell'attore.

Di Ariosto, Borges dice:

Como a todo poeta la fortuna

O el destino le dió una suerte rara
Iba por los caminos de Ferrara
Y al mismo tiempo andaba por la luna.

Questa "sorte rara" l'attore la trova nella pratica quotidiana del mestiere. Non può che essere *ubiquo*, altrimenti offre solo un'ovvia esposizione di sé, delle parole di un autore, delle intenzioni di un regista o delle partiture di un coreografo o di una tradizione.

Sono punti d'appoggio segreti, sotto-partiture, sentieri nascosti che conducono all'*ubiquità*:

- il sottotesto di Stanislavskij;
- i sistemi di regole specifiche che danno un volto distinto a ciascuno dei teatri così detti "codificati";
- il dialogo continuo con cui l'attore - secondo Brecht - dovrebbe interrogarsi sulla verità strutturale e storica di cui il personaggio è, senza saperlo, una soggettività mistificata;

- certe tecniche degli attori del Polo Sud, quando usano un "doppio" del loro personaggio (San Francesco come "doppio" di Tartuffe) per trarre da quel "doppio" diverso, contraddittorio e segreto, i dettagli delle loro azioni.

Non importa che questi sentieri e i molti altri che si potrebbero elencare, riguardino alcuni il 'fisico' ed altri il "mentale". Si riferiscono tutti al corpo-mente. Non importa che l'uno di esso possa sovrapporsi all'altro. Importa constatare che per percorsi diversi conducono tutti alla pratica dell'*ubiquità*. Indicano tutti come si può tessere la fodera dell'azione che viene messa-in-visione.

L'attore percorre contemporaneamente più strade. Non è importante quali siano, quale sia il *metodo*, "la via che porta al di là". È importante che almeno una di queste strade sia segreta, al riparo dagli

L'ubiquità dell'attore: egli è contemporaneamente nella 'fodera' (nella sotto-partitura che costruisce per se stesso) e nel vestito che gli mette addosso il regista, la tradizione ecc. (tutto ciò che appare al pubblico).

Tutti i pedagoghi d'attore del Novecento hanno affrontato il problema della ubiquità dell'attore, dando ognuno risposte pratiche diverse, ma condividendo lo stesso obiettivo.

Con una metafora geografica, Barba chiama attori del Polo Sud quegli attori, di tradizione occidentale, che non appoggiano la loro preparazione a un sistema di regole codificate. Chiama attori del Polo Nord quegli attori che invece arrivano alla professione dopo un lungo tirocinio, che consiste nell'acquisizione di precise capacità e tecniche (come per i ballerini). Questi secondi sono gli attori delle tradizioni teatrali orientali e quelli delle avanguardie europee.

sguardi degli spettatori.

Quel luogo tutto per sé in cui l'attore cammina al riparo non è la luna: è Ferrara. È una città che conosce nei suoi angoli e nei suoi colori; una sequenza di immagini, ritmi, suoni, che è solo sua, composta di dettagli che egli monta, ripete, accelera, rallenta; le facce che vede e rivede; i dialoghi che intrattiene tra sé e sé; le esperienze che a raccontarle sembrerebbero banali; le percezioni degli impulsi, dei mutamenti di direzione, degli orientamenti che cambiano. Un suo privato orizzonte. Una terra su cui può poggiare solidamente i piedi per volare.

La foderà è Ferrara.

La faccia vivida della luna è ciò che gli spettatori vedranno. [...]

Il vestito è la faccia della luna.

Vivere secondo la precisione di un disegno.

Il nocciolo del pre-espressivo riguarda il carattere reale dell'azione dell'attore, indipendentemente dagli effetti di danza o teatro, di realismo o non-realismo che con essa si possono ottenere.

Il carattere 'reale' dell'azione è il problema centrale della recitazione, indipendentemente dai risultati stilistici che si vogliono ottenere.

Il carattere *reale* dell'azione, infatti, si riferisce alla qualità del processo. È ciò che fa esistere l'attore in quanto attore. Non è ciò che caratterizza il suo stile rappresentativo. Non è una scelta di stile. Dà un fondamento alla scelta di questo o quello stile. Giova ripeterlo anche a rischio di annoiare: dire che l'azione dell'attore deve essere *reale*, non vuole affatto dire che deve essere realistica.

L'azione dell'attore è *reale* se è disciplinata da una partitura. Il termine *partitura* (utilizzato per la prima volta da Grotowski) applicato all'attore indica una coerenza organica. È in virtù di tale coerenza organica che il lavoro sul pre-espressivo può essere condotto come se fosse indipendente dal lavoro sul senso (dal lavoro drammaturgico), e può orientarsi secondo i suoi propri principi, condu-

La 'realità' dell'azione può essere raggiunta solo appoggiandosi a una partitura. È la partitura, la precisione dei singoli dettagli, che permette il raggiungimento di una coerenza organica, cioè il

cendo alla scoperta di significati non ovvi, instaurando la dialettica del processo creativo tra organizzazione e casualità.

raggiungimento di una dimensione di verità.

Il termine *partitura* implica:

Cos'è una partitura.

- la forma generale dell'azione, il suo andamento per grandi linee (inizio, acme, conclusione);

Le grandi linee, l'imbastitura generale dell'azione.

- la precisione dei dettagli fissati: definizione esatta dei singoli elementi dell'azione e dei loro snodi (*sats*, mutamenti di direzione, diverse qualità dell'energia, variazioni di velocità);

'Sats' è una parola norvegese che può essere tradotta con 'slancio', 'impulso' o anche 'preparazione', 'essere pronti a...'. Nella lingua di lavoro dell'Odin Teatret indica "il momento in cui si è sul punto di agire, l'istante che precede l'azione nello spazio, quando tutta l'energia è già lì, preparata a intervenire, ma come sospesa, ancora tenuta in pugno". I dettagli sono la sostanza della partitura, il suo contenuto di 'azione'. La consapevolezza e la precisione di esecuzione di ogni dettaglio sono la base dell'azione 'reale'.

- il dinamismo-ritmo, la velocità e l'intensità che regolano il *tempo* (in senso musicale) di ogni singolo segmento. È la *metrica* dell'azione, l'alternarsi di lunghe e di brevi, di arsi (tratti accentati) e tesi (tratti non accentati o di passaggio);

Il dinamismo-ritmo è l'aspetto compositivo, 'musicale', della partitura. Non si può recitare permanentemente in una situazione di alta energia. Occorre alternare, come succede nella musica, momenti di grande forza a momenti 'di passaggio', altrimenti lo spettatore soffoca.

- l'orchestrazione dei rapporti tra le diverse parti del corpo (mani, braccia, gambe, piedi, occhi, voce, espressione facciale).

Secondo una terminologia che probabilmente è di Decroux, quest'ultimo punto potrebbe essere definito "orchestrazione degli aneddoti ", dato che l'essenziale dell'azione, il suo seme, è nel tronco.

L'orchestrazione degli aneddoti può essere fatta per consonanze, complementarità o contrasti. Ad esempio:

Stabilita la qualità dell'energia da utilizzare nei vari momenti della partitura, occorre lavorare sulle singole parti del corpo. La qualità dell'energia è data dal tronco, dalla postura generale del corpo. Gli arti, il viso, la voce contribuiscono a chiarire l'azione ma non possono sostituire la centralità del tronco.

consonanza: le diverse parti del corpo collaborano tutte a comporre un'azione fisico-vocale morbida, delicata, introversa; oppure

Il rapporto tronco-arti-viso-voce non è ovvio: deve essere stabilito di volta in volta.

complementarità: la forma generale dell'azione è morbida, delicata, introversa, e la voce (o gli occhi, le mani...) si incarica di intrattenere una relazione estroversa con l'esterno; oppure

contrasto: andatura delicata ma voce che interviene prepotentemente nello spazio; mani calme e sicure, piedi nervosi... [...]

Così come le diverse parti del corpo nelle loro relazioni reciproche e simultanee, anche la partitura nel suo insieme può, a sua volta, essere montata in una relazione di consonanza, complementarità o contrasto con il senso delle parole del dialogo, della situazione scenica. [...]

Anche il rapporto recitazione-senso del dialogo non è ovvio. La recitazione può 'illustrare' il dialogo, può 'commentarlo' oppure può addirittura 'contrastarlo'.

Ciò che permette all'osservatore di individuare le relazioni tra i personaggi indipendentemente dai contenuti del loro dialogo è tutta una serie di dettagli (piccoli movimenti delle mani, modo di guardarsi, di regolare le distanze, di assumere determinate posizioni) che dipendono dalla qualità del loro rapporto e che non illustrano le parole che stanno dicendo. Il regista, dice Mejerchòl'd, deve far agire gli attori in maniera da permettere allo spettatore non solo di capire le parole scritte

Le relazioni tra i personaggi sulla scena sono indicate dal loro 'dialogo' fisico, che può coincidere o non coincidere col dialogo delle parole.

dall'autore, ma anche di penetrare il dialogo presupposto dalla situazione: "Gesti, posizioni, sguardi determinano la verità delle relazioni tra gli uomini. Le parole non dicono tutto. Il che significa che sulla scena occorre un disegno dei movimenti che permetta allo spettatore di divenire uno spettatore perspicace. La fantasia dello spettatore, in questo modo, lavora sotto l'impatto di due impressioni, una visiva, l'altra uditiva. È ciò che distingue il vecchio teatro dal nuovo è che in quest'ultimo l'espressione plastica e quella delle parole sono sottomesse ciascuna al ritmo che le è proprio e possono perfino divorziare".

Quando il 'dialogo' fisico non coincide perfettamente col dialogo delle parole, lo spettatore deve diventare uno spettatore perspicace: il suo cervello lavora per valutare il rapporto tra ciò che vede e ciò che sente.

Gli attori che Mejerchòl'd chiama del "vecchio teatro" elaboravano effettivamente la loro partitura armonizzandola con le parole del testo. Non era però un accordo pedissequo e tautologico. [...]

La recitazione come 'illustrazione' del dialogo.

Anche in questo contesto le scelte non sono ovvie.

Un personaggio è sempre un individuo preciso, che parla con una precisa intenzione di qualcosa di preciso ad un preciso interlocutore. Ognuno di questi elementi poteva costituire un diverso punto di vista per l'illustrazione. Gli attori potevano saltare da un punto di vista all'altro. Sincronizzavano le parole del testo con determinate posture elaborate a partire dalla tradizione della danza e della pittura e scultura, e le montavano in sequenze dal ritmo a volte velocissimo. Ogni singolo elemento della partitura, come un fotogramma, illustrava un tratto del testo recitato, ma lo faceva saltando dall'una all'altra faccia del discorso: ora visualizzava il carattere, la condizione o l'intenzione del parlante, ora l'oggetto del discorso; ora l'intenzione esibita, ora quella nascosta e persino il giudizio dell'attore sul personaggio.

L'attore che vuole semplicemente illustrare il dialogo che l'autore ha scritto, deve comunque decidere che cosa illustrare, quale punto di vista mettere in luce: quello del personaggio, oppure quello dell'interlocutore, oppure quello dell'autore, oppure il proprio.

Immaginiamo, ad esempio, la recitazione di Jago nella terza scena dell'atto terzo di *Otello* (vv. 390-420). Otello chiede a Jago la prova del tradimento di Desdemona. Jago dice, innanzi tutto, che di fronte alla gelosia del suo signore si pente di avergli riferito i suoi sospetti. Poi afferma che può avere - se vuole - la certezza dell'adulterio di De-

Esempio: come un bravo attore di scuola realista potrebbe 'illustrare' il dialogo in cui Jago circonda Otello, attizan-

sdemonia con Cassio. Ma non sarà mai una certezza *done la gelosia.* assoluta. Forse che Otello vuole spiare la sua sposa mentre si lascia montare da Cassio? Sarebbe molto difficile - dice - creare una situazione tale da permettere al Moro di vedere i due a letto. Anche se fossero "lascivi come capre, focosi come scimmie, osceni come lupi in amore, brutali come due volgari villani ubriachi", sarebbe comunque difficile sorprenderli in flagrante. Ma - aggiunge Jago - lui possiede alcuni indizi.

Incalzato da Otello si mostra riluttante ad assumere il ruolo della spia. Poi cede: or è quella sera, nella stessa stanza di Cassio, un terribile mal di denti lo teneva sveglio. Cassio è uno di quegli uomini che quando sognano parlano ad alta voce. E nel sogno Cassio parlava a Desdemona, le diceva "Dolce Desdemona; bisogna essere prudenti, nascondere il nostro amore". Poi - racconta Jago - Cassio allungava le mani, e nell'incoscienza del sonno afferrava una delle mani di Jago e sognando Desdemona sussurrava "Soave creatura!". Lo baciava. Gli premeva una gamba sulla coscia, tornava a baciarlo e infine gridava "Maledetto destino che ti ha dato al Moro!".

L'attore illustra. Ma che cosa illustra? Può scegliere. Il testo, infatti, gli offre diverse opportunità. Può illustrare il carattere furbo, subdolo, viscido, amaro, vendicativo, da serpe ferita di Jago. Può illustrare Jago così come appare al Moro: un vecchio compagno leale, costretto, proprio dalla sua lealtà, a denunciare l'oltraggio che l'amico Cassio sta facendo al suo signore. Può illustrare i diversi soggetti del discordo di Jago: la lascivia di animali in amore, la brutalità del contadino ubriaco, lui stesso - Jago - insonne per il mal di denti; le sue reazioni la comportamento di Cassio nel sonno; oppure può illustrare Cassio quando sogna Desdemona, i suoi baci, le sue carezze... Può ridire le frasi di Cassio colorandole con lo stupore e lo scandalo di sé quando le udiva, oppure la furba ritrosia ch'egli finge di provare riferendole al Moro; oppure può gettargliele in faccia come se fosse Cassio a dirle in quel momento.

L'attore del "vecchio teatro", insomma, poteva costruire la sua partitura saltando dall'una all'altra linea illustrativa, scegliendo i suoi fotogrammi in maniera variata, intessendo un vivo arazzo in cui potevano alternarsi le immagini di un leale luogotenente; di un diabolico ingannatore; la lampeggiante pantomima d'una scimmia lasciva; d'una notte d'amore; il disprezzo del giovane innamorato per il non più giovane Moro; la reazione schifata o titubante per gli approcci involontariamente omosessuali del sognante Cassio. Era questa raffinata arte plastica che - pur seguendo un criterio illustrativo - incantava gli spettatori, rivelandogli aspetti insospettati del testo. Ed incantava anche Mejerchòl'd.

Il regista di fine millennio Eugenio Barba analizza il metodo di lavoro del vecchio teatro. Condivide l'ammirazione dimostrata da Stanislavskij alla fine dell'Ottocento, ma mette in piena luce quanto differente sia il nuovo teatro. È soprattutto il rapporto con il testo che, da Mejerchol'd in poi, non è più lo stesso. L'attore moderno non si limita a illustrare, ma agisce in modo dinamico col testo, con il quale può addirittura esercitare un contrasto.

Nella sostanza Mejerchòl'd ha ragione; tra la sua visione di un'arte plastica distinta dalla logica delle parole e quella degli attori del "vecchio teatro" esiste una profonda differenza. Il fitto ricamo della loro partitura illustrativa, capace di saltare dall'una all'altra prospettiva, serviva a dar risalto ad alcune scene particolarmente importanti. In quei casi, la linea della interpretazione plastica acquisiva una certa autonomia rispetto al testo. Ma in genere, essa rimaneva illustrativa in maniera più univoca e monocolore.

La 'partitura illustrativa' degli attori che Mejerchòl'd definisce "del vecchio teatro" può dare risultati di grande efficacia e rivelare aspetti sconosciuti del testo.

Ma è inutile insistere su quei procedimenti degli attori della grande tradizione europea. La varietà delle loro partiture poteva essere incrementata dall'uso di pose o di brevi disegni di movimenti che potevano essere goduti dallo spettatore di per se stessi, per l'eleganza, l'energia, il virtuosismo della forma. Si trattava insomma di una complessa drammaturgia della partitura. [...]

È evidente che a questo punto parlare di "illustrazione" non è più del tutto giustificato. Il criterio illustrativo spiega il processo mentale dell'attore, non il risultato che egli ottiene agli occhi dello spettatore. Quest'ultimo non vede una illustrazione. Più la competenza dello spettatore aumenta, più

La recitazione che 'illustra' il dialogo è un processo mentale, una tecnica dell'attore. La partitura dell'attore realista è comunque sempre un

egli è in grado di penetrare la molteplicità dei dettagli, più l'attore gli rivela un microcosmo di azioni e reazioni, un complesso intreccio drammatico che anima la presenza della sua persona scenica.

'commento' personale al testo, con il quale interagisce .

E anche evidente che a dare coesione e coerenza a tale complessità non è il filo narrativo, ma l'organicità che rende l'azione *reale*, il fatto, cioè, che i singoli fotogrammi siano montati nel rispetto di quei principi pre-espessivi che rendono il corpo dell'attore un corpo-in-vita.

Dario Fo, quando spiega i principi secondo cui disegna la propria presenza scenica, parla di zumate, campi lunghi, panoramiche, primi piani, controcampi. Presuppone che nel cranio di ciascun spettatore sia incorporata una telecamera. L'attore deve saperla dirigere, inviando gli impulsi giusti affinché lo spettatore cambi gli "obiettivi" e gli angoli della "ripresa". Aggiunge che lo spettatore non è cosciente di tale complicato montaggio di diversi punti di vista. È questo, però, che rende l'azione precisa, viva e interessante.

La tecnica 'cinematografica' di Dario Fo.

La drammaturgia della partitura serve in primo luogo per fissare la forma dell'azione, cioè animarla di dettagli, *détours*, impulsi e contro-impulsi. La sua elaborazione è importante per l'attore. Da essa dipende la sua precisione, e quindi la qualità della sua presenza.

La meta è una drammaturgia del microscopio. È uno dei modi con cui l'attore passa da un disegno dei movimenti pensato in generale a un disegno definito nei minimi particolari. Basta ricordare l'ossessivo richiamo di Stanislavskij ai suoi attori: "Nessuna delle vostre azioni deve essere fatta in generale".

La drammaturgia del microscopio.

Ecco perché è difficile distinguere nettamente - usando la terminologia di Stanislavskij - tra "il lavoro dell'attore su sé" e "il lavoro dell'attore sul personaggio". [...]

Nelle sue ultime esperienze di pedagogo e regista, Stanislavskij, invece di partire dal testo, distilla un

L'ultimo Stanislavskij, quello delle 'azioni fisi-

canovaccio. Le parole del personaggio, che prima erano state il punto d'avvio per il lavoro dell'attore, vengono ora rimandate alla fase finale del processo. Dal testo viene estratto il semplice schema delle azioni scena per scena, situazione per situazione. su questa imbastitura Stanislavskij comincia a dirigere il lavoro degli attori. *che'.*

L'azione del personaggio, a grandi linee, così come risulta dal canovaccio estratto dal testo, potrebbe dare luogo a una convenzionale pantomima. Per svilupparla e approfondirla, viene divisa e suddivisa nei suoi diversi segmenti. Le più semplici didascalie (entrare in una stanza chiudendosi la porta alle spalle; conversare seduti sul sofà; presentarsi urbanamente ad uno sconosciuto...) generano innumerevoli segmenti, indicano ciascuna decine di micro-azioni possibili. Ad ogni punto l'attore deve decidere quali micro-azioni far compiere al suo personaggio, perché e come. Lo decide e lo propone ai compagni e a Stanislavskij attraverso azioni sceniche, non a parole. [...]

Nel risultato, al momento di comporre lo spettacolo solo un numero esiguo di quelle micro-azioni dovrà raggiungere un'evidenza descrittiva agli occhi dello spettatore. La maggior parte di esse funzionerà come una flora batterica appena percepibile, la cui pulsazione (dinamo-ritmo) dà consistenza alla vita e alla precisione dell'azione.

Quando i personaggi dialogano, gli attori - ai quali Stanislavskij ha energicamente raccomandato di non imparare le parole del testo - vanno a soggetto, ridicendo a modo loro i contenuti dei dialoghi scritti dall'autore. Tutto il lavoro di oreficeria compiuto dallo scrittore sulla lingua riaffiorerà solo al termine del processo

Il testo è un *risultato* già bello e pronto che aspetta di incontrare al momento giusto l'altro *risultato* autonomamente raggiunto attraverso il fitto lavoro di tessitura delle diverse partiture degli attori.

Il pericolo di cadere nella pantomima è evitato segmentando l'azione in micro-azioni e motivando ogni scelta.

Le soluzioni trovate in prova e che verranno scartate in sede di montaggio finale dello spettacolo, non costituiscono comunque una perdita di tempo.

Stanislavskij sosteneva che con questo metodo non si perde il principio della *perezivanie* (reviviscenza); tracciare la linea delle azioni fisiche - diceva - vuol dire anche tracciare la linea della *perezivanie*.

Nell'ultimo Stanislavskij azioni fisiche e riviviscenza coincidono.

L'incontro della *fase finale del processo* degli attori con il risultato dell'autore, il testo, faceva apparire quest'ultimo sotto una luce nuova, sottraendolo alle interpretazioni ovvie.

Questa strategia del processo creativo non si riferisce soltanto al teatro di indirizzo realista, basato sulla cosiddetta interpretazione psicologica. Il suo principio fondamentale ritorna in teatri che appartengono a tutt'altre tradizioni o che si ispirano a tutt'altre prospettive. È la strategia della ricerca del senso. Per questo ho affermato che nel corso del processo non è conveniente ragionare in base alla polarità forma-contenuto, ed è utile invece tener presente la polarità forma-precisione dei dettagli.

La ricerca del senso.

Per l'attore non è utile affannarsi a cercare il senso (il rapporto forma-contenuto) mentre è indispensabile che lavori sulla precisione dei dettagli e sulla forza dell'insieme.

L'anima, l'intelligenza, la sincerità, il calore dell'attore non esistono senza la precisione forgiata attraverso la partitura.

Ecco come Copeau commenta Diderot contestando la rigida contrapposizione, spesso eretta a dualismo, tra attore caldo e attore freddo, tra attore che sente e non compone e attore che al contrario compone perché non sente:

Copeau e Diderot: la questione dell'attore caldo e dell'attore freddo.

"Penso un attore davanti al testo [...] La prima lettura che ne fa sorprende per la sua giustezza. Tutto vi è magistralmente indicato, non solo nell'intenzione generale, ma già sino alle sfumature [...] Eccolo che si mette al lavoro. Ripete a mezza voce, con precauzione, come se temesse di cancellare qualche cosa all'interno di se stesso [...] L'attore, ora, possiede la sua parte, a memoria. È il momento in cui comincia a possedere un po' meno il suo personaggio. Vede quello che vuol fare. Compone e sviluppa. Dispone le concatenazioni, le transizioni. Ragiona sui suoi movimenti, classifica i suoi gesti, riprende le sue intonazioni. Si guarda e si ascolta. Si distacca e si giudica. Non sembra dar più niente di

Copeau: non esiste dualismo tra attore caldo e attore freddo. L'attore consapevole è comunque un artista che 'compone', cioè mette insieme, ragiona sugli accostamenti, cancella, sviluppa... L'azione 'fredda' di composizione è il supporto indispensabile al 'caldo' delle emozioni e della spontaneità. La naturalezza è in fondo al processo, non all'inizio, è

se stesso [...] Cerca i modi di mettersi in posizione, in stato di sentire: un punto di partenza che a volte sarà nella mimica, o nel diapason della voce, in una decontrazione particolare, in una semplice respirazione... Si sforza di accordarsi. Tende le sue reti. Organizza la cattura di qualche cosa che ha compreso e sentito da molto, ma che gli resta esterno, che non è ancora entrato in lui, che non alberga in lui [...]

una conquista e non un dato di partenza. L'attore che appoggiasse il suo lavoro sulla propria spontaneità innata, senza lavorare sulle strutture profonde, non potrebbe raggiungere una vera padronanza di se stesso. E senza padronanza di se stesso, sarebbe in balia del proprio estro.

Per l'attore donarsi è tutto. Per donarsi, è necessario, per prima cosa, che egli si possieda. Non solamente la tecnica non esclude la sensibilità, essa la autorizza e la libera. Ne è il supporto e la salvaguardia. Grazie al mestiere noi possiamo abbandonarci, poiché è grazie a esso che sapremo ritrovarci [...]

A questo grado del lavoro germina, matura, e si sviluppa una sincerità, una spontaneità conquistata, ottenuta, della quale si può dire che agisce alla maniera di una seconda natura, che ispira a sua volta le reazioni fisiche e dà loro l'autorità, l'eloquenza, la naturalezza e la libertà". [...]

Il valore della partitura come preciso disegno dei movimenti era talmente prioritario, per Mejerchòl'd, che egli prevedeva la possibilità della trasmissione della partitura da un attore all'altro.

Mejerchòl'd: vivere secondo la precisione di un disegno.

Nel programma di lavoro del suo Studio per l'anno 1914 aveva scritto:

"L'assenza di un soggetto, nello studio scelto come esercizio (scena muta), sottolinea l'importanza della forma come valore scenico autosufficiente (disegno dei movimenti e dei gesti degli attori) [...]

L'attore-grafico e il suo pensiero dominante: vivere secondo la precisione di un disegno. O l'attore è lui stesso a disegnarlo, oppure può riprodurre il dise-

gno di un altro, come un pianista decifra una partitura che non è stato lui a comporre".

Bisogna sottolineare l'espressione "vivere secondo la precisione di un disegno". È uno di quegli indizi che ci permettono di capire che vi è un terreno comune che unisce - al di là delle profonde differenze di gusto, di idiosincrasie, di stile e di estetiche - Stanislavskij, Mejerchòl'd, Craig e più tardi Grotowski.

Le parentele teatrali.

Le parentele teatrali non corrispondono alle somiglianze delle scelte estetiche. Derivano dall'aver in comune domande e ossessioni. Per le sue scelte estetiche Mejerchòl'd è apparso e appare a molti come l'anti-Stanislavskij. Ma proprio come Stanislavskij era incontentabile, ostinato, iconoclasta, incapace di accettare principi e insegnamenti non verificati empiricamente, indipendente nel modo di pensare e di agire. Alla fine della vita, Stanislavskij pensava di trasmettere a lui la sua intera eredità sia di direzione artistica che di ricerca empirica. "Vivere secondo la precisione di un disegno" fu l'ossessione di tutta la vita di Stanislavskij attore, regista e maestro di attori.

Una partitura di azioni fisiche e vocali in cui la successione dei dettagli sia fissata in maniere ineludibile obbliga ad una disciplina che sembra negare il libero fluire della vita, la spontaneità dell'attore, addirittura la sua individualità. Al contrario.

"La partitura è come un vaso di vetro dentro il quale brucia una candela. Il vetro è solido, sta lì, puoi farci affidamento. Contiene e guida la fiamma. Ma non è la fiamma. La fiamma è il mio processo interno ogni sera. La fiamma è ciò che illumina la partitura, ciò che lo spettatore vede attraverso la partitura. La fiamma è viva. Proprio come la fiamma nel vetro si muove, palpita, cresce, diminuisce, sta quasi per spegnersi, improvvisamente riacquista splendore, risponde ad ogni alito di vento - così la mia vita interna varia ogni sera, di momento in momento".

La testimonianza di un attore grandissimo: Ryszard Cieslak.

E' l'indimenticabile Ryszard Cieslak, che parla del *Principe costante*. La forma della partitura, la cura dei dettagli, il fatto che essi siano stati fissati, che non debbano subire alcuna variazione, sono l'edificio in modo in cui l'attore (o *qualcosa* nell'attore) vive la precisione di un disegno, la sua vita extra-quotidiana.

"Ogni sera, comincio senza anticiparmi nulla. Questa è la cosa più difficile da imparare. Non preparo me stesso a sentire qualcosa. Non dico: 'l'altra sera, questa scena era straordinaria, proverò a farla di nuovo'. Voglio soltanto essere ricettivo per quel che accadrà. E sono pronto a captare ciò che accade se sono sicuro nella mia partitura, sapendo che se anche non sento quasi niente, il vetro non andrà in pezzi e la struttura, lavorata per mesi, mi aiuterà fino alla fine. Ma quando una sera succede che io possa ardere, dar luce, vivere, rivelare - sono pronto a questo, non avendolo anticipato. La partitura rimane la stessa, ma ogni cosa è diversa, perché io sono diverso".

(Eugenio Barba, *La canoa di carta - Trattato di Antropologia Teatrale*, il Mulino, Bologna 1993, pagg. 171-196)