

Eugenio Barba

L'AZIONE REALE

Non vi è un rapporto obbligato di causa e effetto fra 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.

La psicotecnica, la tecnica mentale che Stanislavskij sintetizzò nel termine *pereživanie*, 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 fra la partitura delle azioni fisiche e la «sottopartitura», i punti di appoggio, la mobilitazione interna dell'attore. È, in altre parole, il problema del corpo-mente: dell'interrezza psicofisica dell'azione.

Ciò spiega perché Jerzy 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».

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.

In queste pagine Eugenio Barba anticipa alcuni dei temi affrontati nel volume La canoa di carta. Trattato di Antropologia teatrale, di imminente pubblicazione presso l'editore Il Mulino.

L'attore che parte dalla via interiore deve fronteggiare il rischio di un disegno dei movimenti accidentale, che tende a soccombere all'entropia e diventare col tempo esecuzione meccanica.

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.

Il che 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.

È comprensibile invece che le due vie si equivalgano quando l'attore lavora per lo spettacolo cinematografico: lì l'azione dev'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-replicabilità. L'intensità e la scioltezza emotiva dell'attore cinematografico – che può *vivere* senza partitura, per una serie di brevi momenti separati che non è lui a montare – può effettivamente essere raggiunta con pari probabilità di successo sia partendo dall'esterno che dall'interno.

In uno dei suoi primi scritti sul teatro, Grotowski affermava:

La pratica mi ha convinto che la scuola della *pereživanie* 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 qualcosa di legnoso, se non vi è un'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 interni¹.

¹ J. Grotowski, *Mozliwość teatru*, Opole, Materiały warsztatowe Teatru 13 Rzędów, febbraio 1962. È un opuscolo di 24 pp. non numerate. La frase citata è a p. 22. Questo testo costituì il primo tentativo di Grotowski per presentare il

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'autopenetrazione, più rigida deve essere la disciplina esterna, ciò che è forma, artificialità, ideogramma, segno. Su questo poggia tutto il principio dell'espressività².

Fino a quando non lavorò con gli attori al Berliner Ensemble, Brecht criticò il «carattere mistico e culturale del sistema di Stanislavskij»³. Più tardi, l'esperienza pratica lo portò a rendersi conto che l'opposizione fra le sue idee sull'attore e quelle di Stanislavskij non era dovuta ad 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.

In altre parole: il metodo di Stanislavskij era un lavoro sul pre-espressivo su cui si poteva fondare anche la forma espressiva basata sullo straniamento⁴. «Ora mi toccherà difendere Stanislavskij dai suoi sostenitori», pare esclamasse Brecht dopo aver visto uno spettacolo del Teatro d'Arte di Mosca (*Cuore ardente* di Ostrovskij) basato su una precisione della partitura che rendeva non realistica e «straniata» la recitazione degli attori. Poiché identificava la «teoria» di Stanislavskij con la *pereživanie* aggiunse: «Ora dovrò dire di lui ciò che si dice di me – che la pratica contraddice la teoria»⁵.

pensiero che lo guidava e il senso della sua attività al Teatru 13 Rzędów che dirigeva dal 1959. I due terzi dell'opuscolo sono citazioni di Ludwik Flaszen (Dramaturg e stretto collaboratore di Grotowski) e frammenti di recensioni. È interessante notarlo, perché Grotowski sceglie fra le formulazioni altrui le più efficaci per costruire la propria terminologia.

² J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatret Forlag, 1968, p. 39.

³ Cfr. B. Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962, vol. I: *Il sistema di Stanislavskij* (1939), p. 195.

⁴ B. Brecht, *Scritti teatrali*, cit.: *Studi su Stanislavskij* (1951-54), pp. 232-3.

⁵ Trovo questa citazione nello studio di Meldolesi su Brecht regista (C. Meldolesi-L. Olivi, *Brecht regista, memorie del Berliner Ensemble*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 119).

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.

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 fra il corpo e la mente – la sensazione che ci sia una mente che comanda ed un corpo che esegue – deve ridursi fino a sparire.

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 attori 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 debbono essere un tutt'uno: un corpo-mente.

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.

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 Mejerchol'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 d'una «sottopartitura», 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.

Il pre-espressivo non esiste materialmente in una forma a se stante, può essere solo pensato *come se* fosse a se stante. Ma questo *come se* ha efficacia operativa, è concreto.

Il pre-espressivo è solo uno dei livelli di organizzazione della tecnica dell'attore. Ne parliamo scorporandolo dall'organicità del-

l'insieme. Ma questo livello di organizzazione ha, nei suoi limiti, un carattere di completezza.

Non riguarda solo gli aspetti fisici, ma la complementarità corpo-mente. Riproduce nel suo orizzonte più ristretto e basilare una interezza equivalente a quella che deve caratterizzare il più ampio livello d'organizzazione dell'espressione. Ciò che a livello pre-espressivo è l'interezza corpo-mente dell'attore, a livello espressivo è l'interezza del sistema attore-spettatore, con i suoi itinerari percettivi e cinestetici, e con gli itinerari del senso.

* * *

Fra i molti avvenimenti singolari nella storia del teatro del Novecento va annoverato il fenomeno della deriva degli esercizi teatrali. Una deriva lenta, ma in cui è possibile riconoscere la tendenza ad allontanarsi progressivamente dal continente delle prove e degli spettacoli.

Da Stanislavskij in poi, gli esercizi cominciarono ad essere considerati come un complesso di pratiche che servivano a trasformare il corpo-mente quotidiano dell'attore in un corpo-mente scenico. Fino a quel momento, si usavano esercizi solo per l'abbicci della professione o per apprendere scherma, balletto, acrobazia, prestidigitazione, abilità necessarie ad alcuni personaggi. Da Stanislavskij in poi, nuovi esercizi cominciarono a rappresentare, per alcuni attori, la quintessenza del fare teatro.

Senza volerlo, in alcuni casi gli esercizi si trasformavano da un mezzo in un fine. Benché questo non fosse mai detto esplicitamente, è quanto possiamo dedurre osservando i fatti. Gli Studi, nati come laboratori di sperimentazione accanto al Teatro d'Arte di Mosca, divennero un modello che si diffuse anche fra i giovani, a metà fra professionismo ed autodidattismo. Sulerzickij e lo stesso Stanislavskij cominciarono a dedicarvi sempre più tempo, quasi che in essi potessero assaporare un senso che nel teatro principale sembrava loro negato⁶.

Gli Studi erano nati per il bisogno di cercare soluzioni a contin-

⁶ Sugli Studi e la *studijnost* vanno tenuti presenti soprattutto i lavori di Fabio Mollica.

genti problemi professionali. Per esempio: come recitare i testi dei Simbolisti. Ma una nuova visione di teatro non ancora ben definita, evocata tuttavia da molteplici domande artistiche e spirituali, cominciava a manifestarsi in forma di «scuola», di «studio», di «laboratorio», e non soltanto in forma di spettacoli.

La stessa cosa accadde a Copeau⁷.

Non ci soffermeremo sugli aspetti generali di questo fenomeno. Ci limiteremo a considerare alcune sue conseguenze concernenti il nostro tema. Se gli esercizi non servivano a preparare il repertorio, ma a formare il corpo-mente scenico (esercizi di Stanislavskij o Suleržickij, di Michail Čechov, di Vachtangov, di Mejerchol'd, di Copeau...) si comprende perché non restarono solo una introduzione al teatro, ma divennero, dal punto di vista dell'attore, il cuore stesso del teatro, una sintesi dei suoi valori.

Questo spiega, nella Russia d'inizio Novecento, il fenomeno della *studijnost*, dei numerosi Studi costituiti da studenti e giovani intellettuali che vedevano nel teatro una didattica artistica e spirituale per sviluppare la propria personalità.

Dopo la seconda metà del Novecento, si sviluppa una rete di «seminari», «laboratori», «stages», «talleres», «ateliers», «workshops». Per certi aspetti assomiglia all'uso – diffuso presso i ceti colti sia dell'Asia che dei paesi occidentali – di apprendere a fini non professionali musica, canto o danza. Ma a differenza di ciò che accade in tali casi, dove il cultore fa esercizi per eseguire opere di cui è appassionato, il centro di quel nuovo modo d'essere della pedagogia teatrale non è l'esecuzione futura di pezzi teatrali in sé conclusi (spettacoli, o scene di spettacoli), ma l'insegnamento stesso degli esercizi come esperienza attiva del teatro. È un esempio – sul piano sociologico – della paradossale tendenza degli esercizi a vivere di vita propria. Tendenza paradossale perché mai affermata in termini teorici, ed anzi spesso osteggiata come una forma di spreco culturale e di inefficienza professionale.

Un diverso caso sintomatico è costituito dalla vicenda di un maestro come Etienne Decroux. Il mimo, che egli definì come arte pura a se stante, era all'inizio una costellazione di esercizi nella

⁷ Mi riferisco soprattutto agli studi di Fabrizio Cruciani.

scuola del Vieux Colombier di Jacques Copeau. Decroux ha incorporato gli esercizi dal contesto laboratoriale e, sviluppandoli, ha dato loro indipendenza come autonomo genere artistico.

In altri casi – il più rilevante storicamente è quello di *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) del Living Theatre – vi furono veri e propri spettacoli ottenuti eccezionalmente attraverso il montaggio di esercizi degli attori. Qualcosa di simile fecero – con stili e propositi diversi – anche l'Open Theatre e l'Odin Teatret.

In queste occasioni d'eccezione – che non divennero mai regola – il lavoro dell'attore sul livello pre-espressivo veniva reso autonomo e trasformato in uno «spettacolo in cerca d'un genere»: né teatro in senso normale, né danza, né mimo.

All'inizio della carriera, il training serve a un attore per immergerlo nell'ambiente teatrale che ha scelto. Se l'attore è sufficientemente cocciuto, non autoindulgente, se continua, se abbandona gli esercizi che già domina e ne cerca o ne inventa altri, se non si lascia imprigionare dal suo training divenendo un virtuoso, e se d'altra parte non dice «non mi serve più, l'importante sta altrove!», con il tempo il training lo trasporta verso l'indipendenza individuale. La funzione del training si rovescia: all'inizio serviva ad integrare il principiante in un ambiente, ora serve per salvaguardare la sua indipendenza dallo stesso ambiente, dal regista, dal pubblico. Diventa, come diceva Patrice Pavis, il «diario fisico» dell'attore⁸. Un diario non è un semplice resoconto. Può essere uno scrigno di ricchezze professionali, etiche e spirituali a cui ispirarsi o attingere durante un processo creativo.

Potremmo usare il termine «training» in modo simile a come i balinesi usano il termine *agem*: atteggiamento. Parlano di due *agem*: *agem* del corpo e *agem* della mente. Il maestro I Made Pasek Tempo dice *agem mati* (*agem* morto), quando vuole indicare un attore che non è riuscito a mettere insieme, accordandoli, i due *agem*. Deriva da *agama*, legge, religione, la Via, quel che lega.

⁸ Patrice Pavis ha tenuto una relazione sul training, basata su una serie di conversazioni con attori, al seminario «Tecniche della rappresentazione e storiografia» presso l'Università di Bologna (13-14 luglio 1990, nell'ambito della 6ª sessione internazionale dell'ISTA, International School of Theatre Anthropology, Bologna, 28 giugno-18 luglio 1990).

Agem ha infatti il doppio senso che nelle lingue europee ha l'espressione «prendere posizione», sia dal punto di vista morale che fisico⁹.

Brecht usava il termine *Haltung* (= atteggiamento, portamento) quando esigeva dall'attore un simile intersecarsi di tecnica ed etica, di impegno fisico e di presa di posizione ideologica. Il training insegna a *prendere posizione*, sia come comportamento extra-quotidiano sulla scena, sia nei confronti della professione, del gruppo in cui si lavora, del contesto sociale in cui si è immersi: nei confronti di ciò che si accetta e di ciò che si rifiuta.

Ecco perché il training può assumere un senso autonomo per l'attore che lo pratica e può divenire la *sua* scena, un teatro tutto per sé in cui egli può sviluppare i valori della sua professione senza ancora comporre nulla per gli occhi e la mente dello spettatore.

La deriva degli esercizi; il loro progressivo e mai definitivo distacco dal continente delle prove e dello spettacolo; il training come partitura di azioni in sé conclusa e provvisoria, in relazione con un particolare momento della ricerca e dell'esperienza dell'attore; il suo personalizzarsi: tutto questo, e non il teatro asiatico, costituisce il contesto storico della genesi dell'Antropologia teatrale.

Non ne costituisce, però, l'unico oggetto. La relativa autonomia degli esercizi dal lavoro sullo spettacolo è stata l'esperienza che ha condotto a pensare il pre-espressivo come un livello di organizzazione a sé stante. E questo modo di pensare conduce altrove.

Guardiamo cosa accade negli esercizi. Ogni esercizio è un pattern in sé concluso, è un disegno di movimenti. Lo si esegue, poi se ne esegue un altro, e così via. Ma una volta appresi, gli esercizi vanno ripetuti di seguito, in un flusso continuo. Ora cosa sta facendo l'attore? Sta danzando? Sta rappresentando qualcosa? Il suo «diario fisico» si sta trasformando in un «diario intimo», in una sorta di confessione personale senza parole? No, sta semplicemente eseguendo una catena di esercizi. Ma chi l'osserva non può fare a meno di interpretare, proiettare immagini, storie, scene, sprazzi di supposte rivelazioni interiori in un'azione che per l'attore è forse solo esercitazione, simile a quella d'un pianista o d'un cantante

⁹ I *Made Pasek Tempo* è scomparso nell'agosto del 1991. Ha fatto parte dell'ISTA fin dai suoi inizi, nel 1980.

quando esegue le scale musicali per esercitare le dieci dita o la voce. Solo che le scale che l'attore sale e scende sono scale viventi. Assumono una forza emotiva, un significato agli occhi di chi le osserva indipendentemente dalla volontà di chi le esegue. Ciò accade perché l'azione è *reale*.

Ci troviamo di fronte, cioè, ad una embrionale partitura in cui è già all'opera il principio aureo della segmentazione. Stanislavskij lo riscoprì o piuttosto lo formulò esplicitamente. Per gli attori che appartengono a generi performativi molto codificati (balletto, mimo, teatri classici asiatici) è una regola talmente ovvia da restare quasi sempre implicita. Ogni disegno d'azioni, dice il principio aureo, deve essere suddivisibile (per l'attore, non agli occhi dello spettatore) in sottoinsiemi più piccoli. Questi non debbono essere semplici pezzi (se un'azione è *fatta a pezzi* essa è letteralmente messa a morte). Ogni sottoinsieme è anch'esso un disegno di movimenti, con un suo inizio, un suo culmine ed una sua fine. Gli inizi e le fini debbono essere precisi e fondersi attraverso salti di energia in una partitura che si sperimenta come uno sviluppo organico.

Quando un attore comincia a comportarsi in questo modo, in genere sperimenta un significativo mutamento nel modo di percepire e pensare quel che fa. Alcuni attori dicono che a quel punto alla loro mente cominciano ad «arrivare immagini». Altri affermano che quando il lavoro «funziona» viene abolita la distanza fra la testa che comanda ed il corpo che esegue. Altri aggiungono: «Il corpo conduce – la mente gli va dietro». Ed altri ancora: «È il corpo che pensa: le spalle i gomiti, le ginocchia, la schiena...».

Anche nella mente dell'eventuale osservatore si verifica un mutamento percettivo: non vede più un corpo che si esercita, ma un essere umano che agisce, che interviene nello spazio. Gli osservatori si sentono spinti a decifrare. La baldanza di alcuni li induce a credere che quel che loro decifrano (credono o vogliono decifrare) nella rete d'azioni dell'attore sia proprio il contenuto di quella rete, qualcosa di obiettivo. Altri restano in bilico: sono io che proietto le mie immagini su ciò che lui/lei sta facendo? Oppure è lui/lei che le proietta?

Non sono molti gli attori che hanno la faticata fortuna di possedere un training personale. L'esempio ha quindi il difetto di riferirsi ad una situazione di lavoro di cui pochi hanno esperienza, anche

se praticano professionalmente il teatro. Ma l'utilità dell'esempio deriva dal suo indicare una zona intermedia, una sorta di limbo o di albore fra il puro esercizio tecnico e la vita di un'azione *reale*.

Sia detto per inciso: l'attore può muoversi a lungo in questo territorio delle potenzialità. Non altrettanto a lungo può restarvi la tensione-attenzione dello spettatore. Se non appare un'intenzione che permetta all'immaginazione ed alle domande dello spettatore di incanalarsi in una direzione precisa, voluta e obiettiva, la relazione osservatore-attore si affloscia e si perde. L'attenzione si dissocia, subentra la noia.

* * *

Gli esercizi, dunque, hanno avuto a volte la tendenza a staccarsi dal continente delle prove e dello spettacolo. In questi casi, essi diventano un teatro solo degli attori, che non tiene conto degli spettatori. Possiamo visualizzare questo distacco e immaginare gli attori che si allontanano dal palcoscenico in una stanza tutta per sé, dove ciò che elaborano non è a fini di rappresentazione. Ma anche quando agisce nello spazio pubblico del teatro, l'attore, con una parte di sé, per vie che sono solo sue, si cela agli spettatori nel momento stesso in cui offre loro la rappresentazione.

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 d'un autore, delle intenzioni d'un regista o d'un coreografo.

Sono sentieri 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 suo personaggio è – senza saperlo – una soggettività mistificata;

– certe tecniche personali degli attori europei, 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 essi 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 degli 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 fra 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 faccia vivida della luna è ciò che gli spettatori vedranno.

Come fa l'attore a lavorare in vista d'un futuro spettacolo concentrandosi, al momento giusto, sul solo piano pre-espressivo?

Dimenticando quel che vuol far dire alle sue azioni, quel che dovranno rappresentare.

Lavorerà, quindi, alle azioni dello spettacolo trattandole ciascuna per suo conto, quasi che fossero micro-sequenze di danza. Cioè si concentrerà sul disegno dei movimenti, sulla segmentazione, sul dinamo-ritmo, proteggendo i dettagli che rendono l'azione *reale*.

È utile, nel corso del processo, pensare in categorie di forma-contenuto?

Nel processo creativo la polarità feconda è quella fra forma e precisione, fra disegno del movimento e dettaglio.

Il «momento giusto» in cui è essenziale lavorare sulla pre-espressività è quando, nel processo creativo, sta emergendo la

nostra pretesa di divenire gli autori del senso, i suoi padroni. Questa pretesa si manifesta per due vie opposte ed equivalenti: sapere troppo / aver paura di saper troppo poco; conoscere in anticipo i risultati che si vogliono ottenere / essere completamente disorientati, aver perso il filo che guida nel labirinto, e quindi sentire l'esigenza di imporre al lavoro uno schema definitivo.

Il «momento giusto» è quello in cui occorre disorientare un ordine troppo evidente, o introdurre un filo d'ordine nel disorientamento che rischia di polverizzare il lavoro.

È il momento in cui dobbiamo lavorare minuziosamente su ogni dettaglio fino a lasciar spazio ad un nuovo collaboratore: il Caso.

Il lavoro sulla pre-espressività dell'attore serve per creare un corpo-in-vita, che non va idoleggiato come un valore in se stesso. Ha valore perché guida l'attore e lo spettatore alla scoperta di significati non ovvi nella rappresentazione.

Le costellazioni di regole, di consigli, di artifici elaborati dalle tradizioni teatrali, hanno come loro ultimo scopo di individuare gli itinerari pratici per collaborare con l'imprevisto tramite il previsto, e *dar vita al dramma*. Questa *vita* non dev'essere confusa con la vitalità: è ciò che per lo spettatore diventa *sensò*. Lo studio della pre-espressività è un mezzo per rimettere in moto il senso apparentemente già definito nell'opera di un autore, in una storia già raccontata, nel canto di un poeta, nell'interpretazione d'un regista, o in una partitura coreografica che la tradizione ha fissato.

Il pre-espressivo, visto nella sua separatezza, è una finzione conoscitiva che permette interventi efficaci. Esso non si riduce alla mera fisicità dell'attore, ma concerne l'interrezza corpo-mente e permette all'attore di concentrarsi in un orizzonte a parte che contiene le sue leggi, i suoi sistemi di orientamento, le sue logiche, così come ha leggi, sistemi di orientamento e logiche sue l'orizzonte più vasto dei contenuti della rappresentazione.

Dall'orizzonte pre-espressivo, quando su di esso si lavora con precisione, secondo i suoi propri principi, emergono dettagli, tracce, sintomi, indizi, che attirano l'attore, il regista, lo spettatore verso significati non ovvi.

* * *

Il nocciolo del pre-espressivo riguarda il carattere *reale* dell'azione dell'attore, indipendentemente dagli effetti di realismo o non-realismo che con essa si possono 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 d'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, conducendo alla scoperta di significati non ovvi, instaurando la dialettica del processo creativo fra organizzazione e casualità.

Il termine *partitura* implica:

- la forma generale dell'azione, il suo andamento per grandi linee (inizio, acme, conclusione);
- segmenti dell'azione e dei loro snodi (*sats*, mutamenti di direzione, diverse qualità dell'energia, variazioni di velocità);
- il dinamo-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);
- l'orchestrazione dei rapporti fra 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:

- consonanza*: le diverse parti del corpo collaborano tutte a comporre un'azione fisico-vocale morbida, delicata, introversa; oppure
- complementarità*: la forma generale dell'azione è morbida, de-

licata, 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...

(Non si dimentichi il carattere subdolo degli esempi: indicano un caso fra cento, ma rischiano di trasformare quel caso in un modello particolarmente consigliabile. La ricchezza del processo creativo non deriva dalla capacità d'applicare un esempio, ma dall'esplorazione della logica che sta alla base dell'esempio, e permette cento altri casi possibili, che tutti dovrebbero essere esplorati).

Esistono casi particolarmente sottili di orchestrazione, come ad esempio l'opposizione fra ritmo interno e ritmo esterno, di cui parla anche Michail Čechov in alcuni suoi esercizi.

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.

Fin dai primi anni del suo lavoro di regista e maestro d'attori, Mejerchol'd trattò la partitura (che nella sua terminologia indicava con l'espressione *risunok dvizenij*, disegno dei movimenti), come un tutto coerente e virtualmente autonomo, paragonabile alla musica dell'Opera in relazione con il libretto. Wagner aveva esplorato e spinto all'estremo limite uno degli usi tradizionali dell'orchestra (la sua disponibilità a commentare gli avvenimenti, rivelare i pensieri nascosti, i sentimenti, i soprassalti emotivi dei personaggi). Mejerchol'd potenziò in maniera simile l'autonomia della partitura fisica dal testo scritto:

Wagner affida all'orchestra il compito di rivelare i sentimenti e ciò che è nascosto sotto le parole. Io affido questo compito ai movimenti plastici.

Anche nel «vecchio teatro» – riconosceva Mejerchol'd – esisteva un'elaborata arte plastica. Tommaso Salvini lasciava a bocca aperta gli spettatori per la raffinata composizione plastica con cui dava vita ai personaggi di Otello o Amleto. Ma quell'arte plastica, diceva Mejerchol'd, era rigorosamente armonizzata con le parole. Lui si interessava, invece, ad un'espressione plastica che non corrispondesse alle parole:

Che cosa vuol dire «un'espressione plastica che non corrisponda alle parole»?

Due persone conversano. Parlano del tempo, dell'arte, delle loro famiglie. Una terza le osserva a distanza: se è sensibile e perspicace può capire chiaramente quale rapporto intercorra tra i due, se siano amici, nemici o amanti, benché il contenuto della loro conversazione non riguardi affatto la loro reciproca relazione.

Ciò che permette all'osservatore di individuare le relazioni fra 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 Mejerchol'd, deve far agire gli attori in maniera da permettere allo spettatore non solo di capire le parole scritte dall'autore, ma anche di penetrare il dialogo interiore presupposto dalla situazione:

Gesti, posizioni, sguardi, silenzi determinano la verità delle relazioni fra 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 auditiva. E 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 persino divorziare¹⁰.

* * *

Nella tradizione dei teatri e delle danze giapponesi, ricorre il termine *kata*. Lo si potrebbe definire un messaggio dal passato, trasmesso dall'una all'altra generazione attraverso piccole o grandi partiture di movimenti e di azioni vocali. Alcuni di questi disegni dai dettagli fissi e precisi sono corredati da un titolo o da un commento suggestivo. Per esempio: «la luna sull'acqua», che viene spiegato così: «l'azione non è calcolata, zampilla senza sforzo visibile, è l'unità di elementi separati, non offuscata dalle nubi del

¹⁰ È un testo del 1906, incluso l'anno dopo ne *Il libro del nuovo teatro* (V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, Lausanne, La Cité-L'Age d'homme, 1973, t. I, p. 116).

pensiero». Le immagini poetiche che designano i *kata* servono però anche a nasconderli, a non farne penetrare il segreto dai concorrenti e dagli avversari.

Di per sé, il termine *kata* non ha nulla di esoterico o misterioso. Il suo campo semantico, nel parlare comune, corrisponde più o meno a quello di termini come «forma», «stampo», «pattern», «modello» nelle lingue europee. Per l'attore, può riferirsi al disegno d'un singolo movimento, d'una singola posizione, oppure ad una sequenza d'azioni strutturata, ad una vera e propria partitura di un intero ruolo. Un *kata* può trasmettere la versione dettagliata e precisa (e perciò extra-quotidiana) di un'azione realistica – e allora ci fa pensare all'«azione fisica» di Stanislavskij. E può trasmettere un disegno di movimenti simbolici – e allora il pensiero che corre in cerca di analogie e ricorrenze potrà ad esempio fermarsi su una di quelle frasi in cui Craig sostiene che gli attori, per evadere dalla situazione di asservimento in cui si trovano, debbono creare una recitazione fatta di gesti simbolici:

Oggi essi *impersonano* e interpretano; domani dovranno *rappresentare* e interpretare; e dopodomani dovranno creare¹¹.

In alcuni casi, il titolo e il commento che accompagnano un *kata*, questa sorta di geroglifico-in-azione, si è perduto, e il *kata* si presenta come una partitura senza contenuto evidente. Viene eseguito ed apprezzato per le sue qualità dinamiche, ritmiche, estetiche – e il nostro pensiero corre verso il lavoro coreografico che ci è più vicino, a Mejerchol'd, al suo lavoro sul ritmo, al suo uso della musica durante le prove per imporre un *tempo* al disegno dei movimenti.

L'esperienza mostra che l'attore che impara ad eseguire un *kata* che per lui è una partitura precisa ma vuota, se lo ripete e lo ripete, giunge a personalizzarlo, scoprendone o rinnovandone il senso. Non esiste, in realtà, una partitura vuota. La precisione ideoplastica, la sensazione che attraversa il corpo di chi si è impadronito d'un preciso disegno, permette, col tempo, di estrarre un senso da ciò che pareva pura forma.

¹¹ E.G. Craig, *Il mio teatro*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 39. La sottolineatura è di Craig.

Estrarre *un* senso, o scoprire *il* senso?

Comunque sia, apprendere ad eseguire la partitura di un *kata* non è lavoro intellettuale, ma sforzo corporeo, dove però l'attività mentale è sempre presente, potenziata, trasformata. Per questo il *kata* – come il disegno dei movimenti alla scuola di Mejerchol'd – può trasmettersi. Ed è utile che si trasmetta da chi l'ha composto a chi saprà ricomporlo.

James Brandon afferma che il processo per cui dall'una all'altra generazione si passa attraverso uno stesso *kata* è essenziale per l'arte del Kabuki. Dal punto di vista del singolo attore, apprendere a rappresentare un *kata* è un processo strettamente legato al problema della ricerca della propria individualità artistica e personale. Da ciò una feconda dialettica fra conservazione ed innovazione, perché l'attore ha bisogno di creare un nuovo *kata* per affermare la propria individualità, e ciò facendo contraddice il suo profondo rispetto per il *kata* tradizionale. Si tratta di due tendenze opposte che si contrappongono in ogni civiltà artistica, ma che esercitandosi nel campo di partiture fisiche dalla forma rigorosa possono tradurre il contrasto in armonia:

Le due forze vengono moderate dal loro contrasto, con il risultato che nel lavoro dell'attore non prevale né la sregolata innovazione, applaudita da alcuni settori del pubblico, né la servile aderenza alla tradizione, che i vecchi maestri sono pronti ad elogiare. Le due forze stanno in equilibrio in uno stato di salutare tensione. L'equilibrio sarà differente, a seconda degli attori – alcuni inclineranno più verso nuove idee, altri più verso le forme stabilite – ed a seconda delle circostanze, ma non si è mai perso. Fino a che gli attori possono continuare a creare attraverso la struttura del *kata* tradizionale, il Kabuki resterà il teatro vivente che è oggi¹².

La citazione si riferisce alle grandi dimensioni, al *kata* inteso come partitura di un intero ruolo. Riguarda però anche i *kata* intesi come partitura di sequenze di azioni o di segmenti di azioni (un attore Nō, per esempio, non passerà mai da una posizione seduta

¹² J. Brandon, *Form in Kabuki Acting*, in AA.VV., *Studies in Kabuki. Its Acting, Musik, and Historical Context*, Honolulu, The University Press of Hawaii, 1978, p. 124. Interessante per l'analisi delle diverse interpretazioni degli stessi *kata* da parte di due attori, S.L. Leiter, «*Kamugai's Battle Camp*»: *Form and Tradition in Kabuki Acting*, in «*Asian Theatre Journal*», vol. 8, n. 1, primavera 1991.

ad una camminata veloce senza due *kata* intermedi che elaborino la microazione di alzarsi e l'altra del prendere a camminare).

La formula *shu-ha-ri* definisce il processo di apprendistato e di sviluppo attraverso il *kata*. *Shu* indica la prima fase del lavoro: rispettare la forma data, apprendere in tutta la precisione dei suoi dettagli. *Ha* indica il momento in cui ci si libera dalla tecnica, non perché se ne trasgrediscano i dettami, ma perché rispettandoli è ormai possibile muoversi con una «spontaneità» nuova, come per una «seconda natura». Il *kata* è stato incorporato. *Ri*, la terza fase, indica il momento in cui si prendono le distanze dalla forma: l'attore modella la forma dalla quale è modellato.

Seguendo il percorso del *kata* il pensiero cerca come evadere dalla fissità della forma che gli oppone resistenza. Come dilatarla senza farla esplodere. Un comportamento elaborato e fissato tecnicamente diventa un mezzo di scoperta personale. Alcuni commentatori definiscono il *kata* un «*koan* fisico».

Di fronte all'attore che ha saputo dominare le diverse fasi di questo percorso, si parla di «abilità che non ha abilità», di «tecnica che non ha tecnica», di «arte senz'arte». Immagini che hanno forti echi e parentele con quelle usate da Craig quando parlava dell'attore volgendo gli occhi alla Über-Marionette. Ricordava un assioma antico, infinite volte ripetuto, difficilissimo da comprendere: «L'arte più alta è quella che nasconde ogni artificio e non reca più traccia dell'artefice»¹³. Intellettualmente è facile credere di capire di che si tratti. Ma in pratica, che cosa fare? Come aiutare l'attore a «darsi», «bruciare», andare al di là di se stesso, e allo stesso tempo nascondere l'artefice?

Le risposte, formulate in tempi diversi ed in diverse lingue di lavoro, convergono tutte verso i procedimenti necessari per costruire un'azione *reale*. Il pre-espressivo ci appare, allora, come la materia mobile circoscritta e lavorata da quei principi che, in un orizzonte transculturale, aiutano a *far vivere* la precisione di un disegno.

Allora, l'organico svilupparsi o animarsi del disegno d'un movimento conduce a un salto del senso, una parola o una frase pos-

¹³ E.G. Craig, *Il mio teatro*, cit., p. 50.

sono mutar colore; un'azione rivela un aspetto impensato del comportamento d'un personaggio o d'una situazione. Lo chiamiamo il caso. Ma è la madre che ti sorride¹⁴.

Nota di F.R. I fatti che Eugenio Barba pone all'attenzione degli studiosi si rivelano fruttuosi in sé, ma soprattutto perché impregnati, già in partenza, degli straniati interrogativi di un professionista della creazione teatrale. È il caso, stavolta, della «deriva degli esercizi». In quanto fenomeno nella storia del teatro, non si può dire che fosse ignoto agli studiosi. Anzi, tra i fenomeni laterali alle linee storiograficamente egemoni degli spettacoli e delle poetiche, è di quelli che hanno ricevuto un'attenzione meno sporadica. Ne fanno fede, tra l'altro, le recenti riproposte di L. Strasberg, *Il sogno di una passione*, Milano, Ubulibri, 1990, di N. Toporkov, *Stanislavskij durante le prove*, Milano, Ubulibri, 1992, e di M. Gordon, *Il sistema di Stanislavskij*, Padova, Marsilio, 1992; anche se ciò che sembra prevalere nel modo in cui questi libri vengono presentati al lettore italiano è un'attenzione più al mito (se non addirittura all'agiografia) che non ai problemi storici e tecnici dell'attore. L'esotismo si ammanta, talvolta, del camice da laboratorio.

In ogni caso, tornando alla «deriva degli esercizi», non ci sono dubbi sulla verità dei fatti. Ma gli interrogativi di cui Eugenio Barba ha impregnato la sua riproposta fanno emergere dalla verità dei fatti alcuni specifici elementi di interesse. Se, come sostiene Todorov, solo le verità che ci interessano (lui dice: «che amiamo», ma è poca la differenza) diventano conoscenza, è l'interesse portato sulla «deriva degli esercizi» che ce la fa veramente conoscere.

Ad esempio: è vero che gli esercizi si staccarono dal «continente degli spettacoli» in generale, ma interessante è che si staccarono da tutti i singoli continenti degli spettacoli. A rilasciare isole di esercizi fu il continente degli spettacoli «naturalistici» di Stanislavskij, quello degli spettacoli «formalistici» di Mejerchol'd o di Vachtangov, solo per citare qualche nome eccellente.

E ancora: è vero che ci furono tante isole di esercizi, ma interessante è che in quelle isole diverse per provenienza si praticarono esercizi molto simili e anzi, al livello dei principi di funzionamento, esercizi identici.

Gli esercizi furono non solo autonomi dallo spettacolo in generale, ma anche indifferenti alla diversificata tipologia espressiva degli spettacoli. Forse non è abbastanza per parlare di livello pre-espressivo, ma è certo che una zona pre-espressiva del lavoro dell'attore è esistita concretamente nella storia di ieri prima che nell'invenzione di un artista di oggi.

Ma questa zona anteriore e indipendente dall'espressione fu proprio il

¹⁴ Alcuni psicanalisti dicono, nel loro immaginifico linguaggio, che quando sperimentiamo il caso amico sperimentiamo il sorriso della madre.

terreno di coltura del livello pre-espressivo dell'attore. C'è infatti una terza, e decisiva, considerazione da fare. È vero che gli esercizi degli attori sono in larga parte analoghi a quelli, per esempio, del pianista (fu, tra gli altri, Stanislavskij a proporre con insistenza questo parallelismo), ma interessante è quella piccolissima parte in cui sono diversi.

Gli esercizi del pianista tendono ad *elevare* la qualità dei concerti, quelli dell'attore furono finalizzati a *cambiare* la qualità degli spettacoli, spesso a rovesciarla. Diciamo: furono finalizzati a creare un'altra qualità. E questa qualità *altra* tanto poco ebbe a che vedere con una «esecuzione» più accurata, da porsi proprio come il superamento dell'esecuzione, se non addirittura come la sua negazione.

Obiettivo – dichiarato o meno, consapevole o meno – degli esercizi non fu la capacità di ripetere fedelmente grazie alla tecnica, ma la capacità di inventare al di là della tecnica. Diciamo meglio: di ripetere la partitura come se la si stesse inventando sul momento. Il cuore di tutti gli esercizi, la tecnica di tutte le tecniche, fu proprio quel «come se». Nella zona degli esercizi, fu il livello pre-espressivo ad essere esplorato e ricercato, cioè la capacità di «essere in vita» pur dentro una partitura fissata.

Questo «essere dentro una partitura fissata» fu un peso, rispetto al quale il piacere di scaricarlo prevalse a volte sulla opportunità (e sulla necessità) di farsene carico. Gli esercizi furono, a volte, un teatro senza spettatori, ma non perché si volesse esprimere disprezzo per lo spettatore o desiderio di liberarsene. Al contrario: perché si postulò utopicamente una sostanziale identità di attori e spettatori. Nell'arcipelago degli esercizi non ci fu differenza di principio tra *vera* vita e *vero* teatro.

Sono parole di Artaud, ed è il senso di questo insegnamento ad essere di Artaud. Col suo teatro in cui un gesto non si ripete mai uguale a se stesso, Artaud abita anche lui tra gli attori «in esercizio», pur se materialmente lontano da una pratica continua per sé, o da una pedagogia sistematica per gli allievi che non ebbe.

Gli esercizi furono (e sono) un modo di fare e, allo stesso tempo, un modo di pensare teatro. Nel loro territorio stanno insieme le azioni fisiche degli attori al lavoro per costruire la propria «credibilità» (al di là della «leggibilità»), e le azioni mentali dei maestri come Artaud, al lavoro anch'essi per pensare il limitare sul quale si decide la luminosità del corpo-in-vita, oppure la torbida opacità del corpo-in-mostra.