

Formazione teatrale (2)

UNO SGUARDO SULL'ARTE DELL'ATTORE/DANZATORE ATTRAVERSO IL PROCESSO ORGANICO

Lungo le direttrici pedagogiche dettate Stanislavskij, Grotowski, Eugenio Barba e Thomas Richards, un'ampia dissertazione sulle fonti e sulle forme del recitare a partire dalla metodologia delle 'azioni fisiche'. Ossia l'allenamento a comporre una partitura autonoma ed endogena di atti, gesti, segni, motivazioni che dà corpo e sostanza all'organicità dello stare in scena. Si tratta di un metodo basilare che non vale soltanto per l'attore, ma che anzi si può e si deve applicare anche alla scrittura drammaturgica, stabilendo una stretta interconnessione tra fare e pensare, tra presenza nello spazio e parola.

di Alfio Petrini

Seconda parte

1. “La rigida distinzione – scrive Eugenio Barba nel *Dizionario di antropologia teatrale*¹ –, fra il teatro e la danza, caratteristica della nostra cultura, rivela una ferita profonda, un vuoto di tradizione che rischia continuamente di attrarre l'attore verso il mutismo e il danzatore verso il virtuosismo. Questa distinzione apparirebbe assurda ad un artista orientale, così come sarebbe apparsa assurda ad artisti europei di altre epoche storiche : a un giullare o a un comico del Cinquecento”. I disinvolti passaggi dal discorso sul teatro a quello sulla danza non devono dunque suscitare perplessità o stupore. “I principi di vita – aggiunge Barba - di cui andiamo in cerca non tengono in alcun conto le nostre distinzioni fra ciò che definiamo teatro o mimo o danza. Uno dei principi attraverso cui il corpo dell'attore e del danzatore rivela la sua vita allo spettatore, dunque, in una tensione di forze contrapposte, è il principio dell'opposizione (la danza delle opposizioni si danza *nel* corpo prima che *con* il corpo). Attorno a questo principio che ovviamente appartiene anche all'esperienza dell'attore e del danzatore occidentale, le tradizioni codificate dell'Oriente hanno edificato diversi sistemi di composizione”.

2. La posizione dello scrittore di teatro è cambiata nel corso del tempo. Non è più importante la posizione morale rispetto alla storia che racconta. Lo scrittore “offre i contenuti del proprio cervello sotto forma di una serie di possibilità alternative fantastiche”², scrive Rella, citando Ballard. È un osservatore, un esploratore, uno scienziato che si trova di fronte ad un “territorio sconosciuto”, a fatti che non sono mai accaduti e sui quali deve costruire una ipotesi. Il suo lavoro non è di natura alchemica, ma chimica: seleziona segni e li combina nella prospettiva della miscela linguistica

eterogenea e della trasformazione del corpo/mente dell'attore/danzatore. Predisporre il terreno. Costruisce una ipotesi che potrà essere rispettata in tutto o in parte dall'attore/danzatore, ma che in ogni caso funziona da stimolo esterno.

Dunque, di fronte a cose sconosciute, mai accadute prima, procede alla costruzione di una ipotesi. Concepisce azioni, inventa situazioni, progetta soluzioni irrisolvibili, favorisce l'irruzione del corpo/mente (dilatato) nel corpo della scrittura, affinché possa entrare dentro di sé il mondo, di cui fa parte anche quello che non conosce: di cui fanno parte i morti e i vivi, le parole, le immagini e i suoni che lo hanno attraversato. Sono tutti lì con lui, sempre, nella stanza in cui lavora. Sta fermo, ma si muove. Sta seduto, ma vola, viaggia. Agisce nella consapevolezza che è solo, che ha solo il corpo/mente a disposizione, ma che allo stesso tempo il corpo/mente sia una ricchezza da non dissipare o disperdere. E cosa fa per costruire l'ipotesi? Getta lo sguardo nel corpo/mente scorticato nella speranza di poter sfiorare il pathos del mondo. E nel costruire l'ipotesi accetta quindi il mistero del corpo e della mente degli uomini. Ma il segreto dove sta? Sta in ciò che si spinge oltre lo sguardo? Il corpo/mente è veramente mio? E dove finisce? Rella nello straordinario libro *Ai confini del corpo* scrive che il corpo non termina dove termina la occupazione dello spazio. Essendo lo spazio una estensione del corpo, il corpo comprende anche lo spazio in cui si trova. Ma, se lo spazio è una estensione del corpo, dove termina questa estensione, cioè lo spazio? Non ha limiti, perché il corpo/mente non ha limiti.

“Benjamin – osserva Rella – aveva paura del mito, della forza irrazionale che questo sembrava contenere. Per questo, quando si propone di spezzare il tempo omogeneo e lineare della storia dei vincitori egli riesce a pensare soltanto ad un *arresto della dialettica*, che anziché sporgersi verso il superamento della contraddizione in avanti, rimaneva sospesa nell'attimo in cui i contraddittori si mostravano con tutta la loro forza ed evidenza. Ma la paura nei confronti del mito – prosegue Rella –, che sta dietro ad alcune cautele benjaminiane, si estende anche alla sua rappresentazione simbolica. E dietro ancora c'è probabilmente l'orrore del sesso, del corpo. Benjamin dice che bisogna incedere con l'ascia affilata della ragione, senza volgersi né a destra né a sinistra, per rendere coltivabili i territori su cui cresce anche la follia, e questo senza lasciarsi attrarre 'dalla selva primordiale'. La selva primordiale è l'umido di Nana, da cui Benjamin ha distolto gli occhi. Il più grande critico di questo secolo non ha potuto diventare il più grande pensatore di questo secolo per il suo orrore per il corpo”³.

3. Lo spettacolo *Blue provisoire* di Yann Marussich mi ha sorpreso e affascinato, soprattutto per l'originale utilizzo del corpo come spazio scenico. Mezzi minimi, massimi risultati. E quanta pazienza, quanta tenacia, quanto lavoro per conseguirli. Confermo quello in cui credo: bisogna tornare alle origini. Non voglio dire che tutti i danzatori debbano fare quello che fa Marussich, ovviamente. Dico che possono danzare o non danzare, impiegare le metodologie o le tecniche più diverse, ma non possono permettersi di produrre forme che non siano credibili ed emotivamente coinvolgenti, se non tradendo le aspettative legittime dello spettatore accorto. Il dono graditissimo della performance di Marussich è l'accelerazione del battito cardiaco. Marussich sceglie una forma extrême di creazione artistica, andando oltre la meta conseguita da Fiaderio che, alcuni anni addietro, ho visto a Santarcangelo lavorare sulle *tracce* lasciate da un suono, una immagine una parola, una azione fisica.

Marussich danza, eliminando la danza. Fa spettacolo, escludendo lo spettacolo. Sceglie l'azione performativa a posto della rappresentazione, la scultura invece del teatro, l'immobilità assoluta al posto del movimento. Punta sull'attività interiore, invisibile e possente, per rivelare una grande

carica energetica. Il danzatore sta fermo per un'ora e mezza. Nessun gesto, nessun movimento. Stare immobile, ecco l'azione fisica che ha scelto di compiere, riempiendo di senso la performance. Il movimento – come per il drammaturgo che sta seduto davanti allo scrittoio –, è in-scritto nel corpo e il corpo è concepito come spazio scenico. Il corpo si carica di percezioni e di vibrazioni fisiche. Genera una mutazione chimica che marca il destino dell'artista e definisce un nuovo rapporto tra azione e colore, tra colore e secrezione. Il colore e la secrezione non sono effetti speciali, ma i frutti di un processo biochimico che produce la colorazione dell'epidermide e l'uscita di secrezioni blu da tutti gli orifizi. Il flusso delle immagini – generato da una piccola telecamera installata su un robot che raccoglie i dettagli della trasformazione del corpo – e il flusso dei suoni – realizzato in presa diretta come risultato del lavoro compiuto nello spazio scenico del corpo –, confermano la organicità delle forme e la natura performativa della creazione artistica: vera, crudele, barbarica. *Blue provisoire*” è un perfetto evento intermediale, polidimensionale e sinestetico. S'inoltra nel corpo/mente che è senza confini e senza limiti, offre una visione febbrile del potenziale nascosto nell'uomo, situa lo spettatore in una dimensione altra, comunica l'impalpabile, sfiora la soglia del favoloso possibile, rivela un rapporto in divenire tra il teatro e le neuroscienze. L'evento performativo non doppia la realtà e non la ri-crea neppure: è la realtà. Realtà viva, palpitante, offerta mentre accade. Marussich, con il sostegno di alcuni scienziati, compie un esperimento di straordinaria efficacia che genera stupore, confermando mistero, poesia e illimitate del corpo/mente. Un esperimento che non può essere ripetuto. Deve essere ri-fatto ogni volta, come fosse la prima volta. Un esperimento che non cambia il mondo, ma che afferma il rapporto tra arte e scienza, tra arte e tecnologia, tra arte e poesia. Marussich: un performer geniale. Indimenticabile.

4. La teoria del tronco di Decroux è importante tanto quanto è disattesa, sia dagli attori sia dai danzatori. Implica particolari ovvi, ma necessari, da non dimenticare. Il tronco sta al centro del corpo umano e al centro del tronco c'è il cuore, dove transita il sangue. L'impulso parte dal baricentro, posto alla base della spina dorsale, nella parte posteriore bassa del tronco dove si trovano le reni, mentre nella parte anteriore bassa si trova il ventre.

Per il drammaturgo che lavora sulle azioni fisiche in funzione dell'attore/danzatore la teoria della centralità del tronco è fondamentale rispetto a quella sulla centralità degli arti. Per questa tipologia di scrittura sono più importanti le interiora delle interiorità. Il processo organico del drammaturgo e il processo organico dell'attore/danzatore non sono uguali, sono simili. A fronte delle differenze sostanziali, per entrambi valgono quattro fattori comuni: lo stimolo esterno, l'impulso, la ricerca di un asse interiore, la dilatazione del corpo e della mente. A questo proposito è utile ricordare la metafora testoriana del “ventre del teatro” (manifesto del 1968) di cui Giorgio Taffon riferisce in modo rigoroso in un interessantissimo scritto sulla “inciviltà” dell'autore lombardo”: “se il teatro, anzi, i teatri sono come dei corpi, Testori punta al loro ventre, non alla testa, né al cuore, vale a dire, non alla elaborazione intellettuale e ideologica da una parte, non al sentimentalismo dall'altra. Punta a ciò che nel corpo teatro è il grembo, il viscere, le interiora, l'utero, dove inizia la vita del teatro stesso, un 'prima' che è un prima di ogni ordine esistenziale, culturale, sociale, ideologico, prima di ogni ipostasi dottrina astratta. Punta dritto anche all'irrazionale, al dionisiaco, all'istintuale, al fisiologico. Per esprimere quanto di insignificante, assurdo, demente, e/o quanto di divino, amoroso, liberatorio, ha il vivere umano”⁴, il che mi sembra confermato dalle migliori messe in vita dei suoi testi.

La questione della centralità del tronco, in alternativa alla centralità degli arti, ha cambiato il modo di fare teatro e di fare danza, ma è ancora ignorata dalla maggior parte dei coreografi, registi e attori/danzatori del mercato internazionale. Irene Tassembledo, regista e coreografa dello spettacolo *Le sacré du tempo*, mette in scena cinque musicisti e sette danzatori ai quali affida il compito di raccontare la storia di uno sgabello di legno in un villaggio africano. Il furto dell'oggetto sacro sconvolge le menti e cambia la vita degli abitanti del villaggio, i quali perdono saggezza, equilibrio, identità, e ritrovano lo stato di salute originario soltanto dopo aver ritrovato lo sgabello. Lo smarrimento della ragione è il tema centrale della favola che non trova però riscontro credibile nella scrittura scenica. Tra testo e scena non c'è collaborazione. Lo spettatore è conquistato sì dalle esplosioni barbariche dei musicisti – cuore pulsante dello spettacolo –, ma è respinto dalla fredda ripetizione dei movimenti eseguiti dai danzatori secondo il principio di centralità degli arti inferiori e superiori. In altri termini, la regista-drammaturga, invece di chiedere ai danzatori di scrivere il testo fisico alla ricerca di una *coscienza alterata* e di un *altrove*, li guida a risolvere il problema della rappresentazione della perdita dell'equilibrio lavorando con l'ascia affilata della ragione. Ignora le forme organiche e punta sugli stilemi coreografici. Mancando il passaggio dall'equilibrio alla follia, dall'ordine al disordine, e viceversa, manca la comunicazione, la conquista seducente dell'impalpabile. Troppa danza e poco teatro. Molta astrazione e poca organicità. Molto atletismo e poca carica energetica. Molta agitazione e poca profondità espressiva. Nessuna credibilità delle forme nel *passaggio* cruciale dall'armonia al caos e dal caos all'armonia.

5. Il *processo organico* implica l'*atto totale* dell'attore/danzatore. Chiama in causa la parte materiale e la parte immateriale dell'essere umano nella prospettiva delle produzioni delle *forme organiche*. Le forme sono organiche in quanto generate da un processo biochimico autogestito che le rende vive, credibili, affascinanti. Traggono origine da uno stimolo esterno, nascono nel corpo, sono guidate dalla mente, hanno il potere di conquistare il corpo e la mente dello spettatore. L'attore/danzatore, per il quale scrive il drammaturgo che applica il metodo delle azioni fisiche alla scrittura di un testo linguistico, non si pone il problema d'incarnare il personaggio. Non riorganizza di volta in volta un bagaglio tecnico-emotivo di momenti vissuti nella vita reale o immaginaria. Il suo lavoro – nella consapevolezza del valore extraquotidiano e del livello pre-espressivo del linguaggio teatrale, sui quali non indugio rinviando al prezioso contributo di Eugenio Barba –, ha inizio con la elaborazione di una struttura di azioni fisiche circostanziate, necessaria ad attivare il processo in questione che favorisce l'ingresso nella dimensione della *soglia*, dove l'attore/danzatore si perde e si ritrova in continuazione. La produzione della *materia invadente* sottoposta alla *tensione guidata* produce un effetto destabilizzante, genera il caos e trasforma la carne in *corpo glorioso*.

Quella che segue è una sintesi delle fasi che riguardano il *processo organico*.

Stimolo esterno

Impulso interno.

*Azioni fisiche con il portato
di ritmo e di energia*

Specificazioni di qualità delle azioni fisiche.

Controllo e perfezionamento del processo associativo.

Ampliamento del campo percettivo attraverso la dilatazione del corpo e della mente.

Entrata nella dimensione della soglia o cesura.

*Produzione della materia invadente che destabilizza
e genera il caos.*

Produzione delle forme organiche.

*Montaggio delle azioni fisiche
in funzione*

*della comunicazione chiara e/o della comunicazione oscura
di*

*pensieri, emozioni, sentimenti, percezioni, sensazioni, desideri, progetti, utopie, misteri indicibili,
presenze impalpabili e invisibili
attraverso*

*l'immagine prodotta dall'azione fisica,
suoni articolati o inarticolati fino al canto,
sinestesie fino alla spazialità della danza.*

Il controllo del processo associativo e l'arricchimento delle specificazioni di qualità dell'azione fisica sono passaggi importanti per alimentare e tenere in vita l'azione fisica e renderla credibile. A questo proposito ritengo opportuno riportare alcuni frammenti della *Lettera ad un attore* (1967) di Eugenio Barba: "Non credo in quello che fai. Il tuo corpo dice solo una cosa: obbedisco ad un ordine ricevuto dall'esterno. I tuoi nervi, la tua colonna vertebrale, il tuo cervello non sono impegnati, e con una attività epidermica vuoi far credere che ogni azione è vitale per te. Tu stesso non avverti importanza di quello di cui vuoi rendere partecipe lo spettatore. [...] Tu rappresenti la collettività in questo luogo, con le umiliazioni che hai subito, con il tuo cinismo che è autodifesa e il tuo ottimismo che è irresponsabilità, con il tuo senso di colpa e il tuo bisogno di amore, con la tua nostalgia per un paradiso perduto, nascosto nel passato, nell'infanzia, nel calore di un essere che ti faceva dimenticare l'angoscia. Ogni persona presente in questa sala sarà scossa se tu effettuerai, durante la rappresentazione, un ritorno a queste origini, a questo terreno comune dell'esperienza individuale, a questa patria che si cela. Questo è il legame che ti unisce agli altri, il tesoro sepolto nel più profondo di noi stessi, mai messo allo scoperto, perché è il nostro conforto, perché fa male a toccarlo". Il lavoro sulle azioni fisiche in funzione del *processo organico* servono a utilizzare il patrimonio nascosto di ogni essere umano.

6. Di segno opposto al *processo organico* è il *processo di astrazione*. Non si può dire tuttavia che il *processo organico* sia garanzia assoluta di successo. Anche il *processo di astrazione* può generare uno spettacolo affascinante. Basti pensare al teatro orientale che nella codificazione trova il suo punto di forza. Nel teatro occidentale mi sembra che il rischio di fallimento, soprattutto nel campo della danza, sia invece molto frequente. L'astrazione paga un forte debito alla ragione, agli stilemi

coreografici legati a contenuti intimistici, alla ripetizione di forme tendenzialmente estetizzanti, alla centralità degli arti inferiori e superiori, in grande sintesi alla mancanza di quella energia vitale che rende lo spettacolo stereotipato e algido.

Le persone non vanno a teatro per essere informate, educate, acculturate o per assistere a elucubrazioni intellettuali o manipolazioni estetiche, ma piuttosto per provare emozioni, stupori e sentimenti, in altre parole per provare piacere. Quando il piacere non c'è, cade uno degli obiettivi fondamentali del teatro: cade il teatro. Lloyd Newson non ha dubbi a questo proposito. Sostiene che nella maggior parte degli spettacoli di danza o di teatro-danza la vita non c'è. C'è la danza e c'è la forma, ma quando il rigore della forma prodotto dai *processi di astrazione* non è accompagnato da una carica energetica seduttiva, che si ritrova invece nelle *forme organiche*, si ottiene l'effetto boomerang del respingimento. A un idraulico non chiediamo di avere la capacità di seduzione, ma di essere abile e onesto nel lavoro. La richiesta è d'obbligo quando ci troviamo di fronte a un artista che offre la sua opera. Le tecniche sono importanti, ma a volte non bastano. Le tecniche sono comunque strumenti, non finalità della creazione artistica. Il fascino, che va a braccetto con la godibilità e la credibilità dell'opera, fa parte della richiesta implicita dello spettatore che acquista il biglietto. Se fascinazione e credibilità vacillano, vacilla – per dirla brutalmente – l'utenza.

L'unica cosa che non vedo vacillare nelle Rassegne che frequento è l'edonismo che ha sostituito il piacere del corpo e che determina il formalismo algido di chi non ha trovato il modo per comunicare quello che voleva comunicare. C'è logos, ma non c'è mèlos, non c'è eros, non c'è amore. C'è l'involucro, ma non c'è la sostanza sensibile, capace di suscitare stupori ed emozioni. Vedo molti danzatori/attori e pochi uomini, molte aure poetiche e pochi comportamenti poetici. Assisto all'uso di nuove tecnologie non suffragate dal *principio di relazione* e dal *principio di necessità*. Vedo disattenzione profonda nei confronti della *dualità* e del *movimento* della creazione artistica che va dal *concreto* all'*astratto*, dal *materiale* all'*immateriale*, dal *fare* al *dire*, non viceversa. Vedo spine dorsali dure come bastoni, respirazione a bocca aperta che ostacola l'accensione delle pareti interne del corpo, maschere facciali fisse che vengono esibite per l'intera durata dello spettacolo. Non vedo caos, non vedo follia, ma fissità emotiva e caducità della comunicazione. Non vedo autonomia creativa, ma dipendenza di un soggetto da un altro soggetto. Non vedo forme credibili, ma clichés prodotti dalle convenzioni imperanti.

È ovvio, come ho già detto, neppure il *processo organico* è in grado di offrire certezza di risultati artistici, proprio perché si tratta di un processo e non di una formula o di una ricetta. Pur disponendo di una forte carica aurorale, il *processo organico* non garantisce automaticamente la produzione delle forme organiche. Ha bisogno di contare sulla individualità dell'artista, su una specifica azione formativa, su un allenamento assiduo, ma anche su un quid d'imponderabile che l'artista ha o non ha, ed è il suo talento. Offre credenziali di maggiore credibilità ed efficacia perché consente di entrare – come sostiene Bataille –, in una specie di tomba dove l'infinito del possibile nasce dalla morte del mondo logico. Il logos scorre nelle viscere, per dirla con Rella, e con Testori, e quando ci accade di dimenticarlo, scorgiamo alle nostre spalle “una catena luttuosa in cui si inanellano i corpi e le passioni sacrificate”⁵.

Leggendo i programmi di sala di alcune rassegne teatrali, mi sono trovato di fronte a una catena luttuosa di “spettacoli sbigottiti” senza sbigottimento, di “sensualità ammiccante e travolgente” senza stupore e coinvolgimento, di offerte “travolgenti” senza partecipazione emotiva, di “corpi sopraffatti da una ardore senza sbocchi” sofferenti di sopraffazione del dato; di “racconti immorali a caccia di forme e di figure” nel presupposto che “attraverso la forma si possa penetrare nella

sostanza”; d’idee bizzarre come “la propriocezione, o sesto senso: flusso sensorio continuo ma inconscio proveniente dalle parti mobili del nostro corpo, che ne controlla e ne adatta di continuo la posizione, il tono e il movimento in modo che a noi rimane nascosto perché automatico ed inconscio”, responsabile di “trivelli/rovelli/vortici/avvitamenti con relativa perdita del sé corporeo”.

Nello svolgimento del lavoro critico mi sono trovato di fronte a domande ambiziose come questa: “Che cosa succede ad un corpo immerso nel quotidiano scorrere del tempo in un ambiente asettico e invaso dalla massiccia presenza del suono?”. Per fortuna, alla domanda seguiva la risposta: “i corpi si misurano con lo stare dentro una rappresentazione, liberi di aderire a questo meccanismo oppure di voltargli le spalle”. E una serie infinita di spettacoli mi hanno puntualmente informato sui “nobili recessi del cuore”, sui “vasti sepolcri della natura”, sugli “uragani primordiali” e sui “caos esistenziali” in petti compressi e doloranti, posti come artefatti in teche cimiteriali, calcificate, della disfatta finale, dopo “improvvisi salti emotivi”, dopo “l’incertezza del proprio destino legato alla posizione distesa del corpo” in una sala chirurgica “dove tutto si subisce in silenzio”, a significazione non di una ricerca della vita nella morte, ma come accumulo di reperti archeologici che esplicitano un discorso sulla “carne della nostra esistenza, del nostro dolore, del nostro conoscere”. Parole in libertà, legate a un progetto di scorporizzazione del teatro, legittimo come ogni altro progetto di scrittura drammaturgia o di scrittura scenica, ma che ha fatto registrare un risultato non auspicabile, quello di far sentire inutile lo spettatore. Non sono contrario a priori ad alcuna forma di teatro, anche codificato, ma ritengo che il teatro fondato sulle *azioni fisiche* e sui *processi organici* sia più adatto alle pratiche teatrali dei paesi occidentali, potendo contare sull’apporto di corpi erotici dotati di distacco e di tensione e sulle sinestesie necessarie a suscitare interesse e partecipazione emotiva. Insomma, la questione di fondo è sempre la stessa: lo spettacolo o conquista o non conquista la mente e il cuore dello spettatore.

7. Parlare di *processi organici* vuol dire entrare nel merito del lavoro sulle azioni fisiche. Parlare di azioni fisiche significa prendere in considerazione la straordinaria intuizione di Stanislavskij – il quale disse che il metodo delle azioni fisiche era il risultato del lavoro di tutta la sua vita –, per arrivare alla elaborazione che ne fece Grotowski in tempi successivi. Per riconoscere il debito verso le due figure più grandi del ’900, Stanislavskij e Grotowski, e per raccontare come sia approdato alla filosofia grotowskiana e al lavoro sulle azioni fisiche in funzione della scrittura di un testo linguistico, seguirò le tracce del discorso che Thomas Richards sviluppa nel libro *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, mettendo a confronto le idee del maestro russo con quelle del maestro polacco.

“Perché, scrive Richards, Grotowski usava la parola ‘fisiche’ invece di psicofisiche? Perché alla fine della sua vita parlava di ‘azioni fisiche’ mentre gran parte della sua ricerca precedente si era basata sul richiamare precise emozioni? E questo metodo come si mette in pratica?”⁶.

Richards, per cercare di dare una risposta a queste domande, avvia il ragionamento mettendo in evidenza alcune differenze tra il pensiero di Stanislavskij e quello di Grotowski. “Per Stanislavskij organicità significa le leggi naturali della vita normale che, attraverso struttura e composizione appaiono sulla scena e diventano arte, mentre per Grotowski organicità indica qualcosa come il potenziale in un corpo umano di una corrente quasi biologica d’impulsi che vengono dall’interno e vanno verso l’adempimento di una azione precisa”⁷.

Stanislawskij costruisce il suo metodo “attraverso l’osservazione della vita quotidiana e dei giochi sociali”, mentre il lavoro di Grotowski “non ritrae il gioco sociale abituale o i dettagli realistici della normale vita quotidiana”⁸.

A questo proposito è opportuno ricordare come Stanislawskij si fosse interrogato più volte sulla inapplicabilità del metodo a tutti i generi di teatro, con particolare riferimento ai grandi testi di poesia teatrale. In riferimento al personaggio, “Stanislawskij ha centrato la sua ricerca sullo sviluppo di un personaggio all’interno di una storia e nelle circostanze raccontate in un testo teatrale. L’attore si domandava: qual è la linea logica di azioni fisiche che farei, se mi trovassi nelle circostanze di questo personaggio? Nel lavoro di Grotowski, invece, gli attori non cercavano mai i personaggi. I personaggi apparivano solo nella mente dello spettatore a causa del montaggio costruito da Grotowski come regista. In modo simile, nel lavoro con Grotowski, “anche noi – aggiunge Richards –, creavamo direttamente con ricordi personali. Spesso c’era anche un testo, ma non abbiamo mai recitato personaggi”⁹.

Come regista ho lavorato a lungo con gli attori sulle strutture e sui *processi organici*. Le azioni fisiche, nella loro concretezza viva, dicono molto della loro essenza e poco della loro apparenza. Sono portatrici di qualcosa che non è sottoposto alla luce della coscienza. Certamente della loro apparenza ne usufruiamo allo sguardo, ma soprattutto ne godiamo nel cuore e nella mente. E l’attore assume le combinazioni offerte dall’autore del testo linguistico come materiale da arricchire e sul quale innestare la produzione delle *forme organiche*: vive perché organiche, perciò credibili, che saranno poi montate dal regista. “Potevi ricordarti di un momento della tua vita – aggiunge Richards –, o della vita di qualcuno che ti era vicino, o di un evento preciso nella tua fantasia ma che non era mai accaduto, che avevi intensamente desiderato che accadesse. L’accento non era sulla creazione di un personaggio” come essere vivente, “ma sulla formazione di una struttura personale in cui la persona che agiva potesse avvicinarsi a un asse interiore di scoperta. Tutto questo doveva, poi, essere strutturato e ripetibile”¹⁰.

Non c’è azione fisica che non sia collegata ad una necessità e finalizzata alla comunicazione di quanto può essere detto e/o di quanto non deve o non può essere detto. Movimento del desiderio e movimento del pensiero sono profondamente intrecciati: l’uno corrisponde all’altro. È in questo scambio che sta il nerbo della creazione artistica. In altri termini si può dire che ogni azione fisica ha bisogno di uno stimolo esterno, da cui scaturisce un impulso interno, portando con sé ritmo ed energia. Per tenerla in vita è a volte necessario ridurla in frammenti significativi, ciascun dei quali va perfezionato con opportune specificazioni di qualità funzionali alla comunicazione. Il segreto – se c’è –, sta sotto la pelle. Si vede soltanto quando è diventato un’azione.

La questione relativa alla elaborazione di una struttura fisica è stata per me illuminante. Mi ha spinto a fare una scelta radicale, applicando il lavoro sulle azioni fisiche alla scrittura drammaturgica e determinando una svolta che è stata una vera rivoluzione metodologica. Ho compreso quanto fosse importante partire da una attrazione formale iniziale per elaborare una struttura significativa destinata al contatto con una struttura del profondo, ovvero con il mondo possibile che mi apparteneva. Un contatto che genera calore nella pancia, dimenticanza, perdita leggera di lucidità. Genera una reazione, un movimento che è dato dalla dilatazione del corpo e della mente, che giustifica il principio secondo il quale solo se mi perdo posso ritrovarmi e che mi appare come uno dei motivi centrali del fare teatro. Come drammaturgo ho compreso che la creazione di strutture, con la conseguente attribuzione di titoli in funzione di stimolo e di orientamento, costituiva il modo concreto per avvicinarmi ad un asse interiore di scoperta,

consentendomi molteplici risultati: produrre un materiale linguistico palpitante di vita; lavorare per l'autodeterminazione del personaggio attraverso il tessuto di azioni fisiche; procedere coerentemente secondo la strategia del *movimento* che va dalla *fare* al *dire*, dalla *cosa* al *come*, dal *materiale* all'*immateriale*, come conseguenza di analisi e di trasposizione di un fenomeno fisico. Ho compreso di conseguenza che la collocazione di un suono o di una immagine nello spazio è questione che interessa prima di ogni altro il drammaturgo; che ricordare vuol dire rimembrare, stabilendo una connessione tra *desiderio* e *pensiero*; che vedere cose che non ci sono e che non sono mai accadute prima vuol dire accoglierle, in-scriverle nel corpo, cioè nel sangue, che Barba chiama motore interno, motivazioni personali, invisibile. Ho compreso che “la cruda voce del sangue” genera il mio pensiero – e la parola, se e quando risulterà necessaria –, dopo aver masticato e digerito lo spirito che lo vivifica, trasformandolo nei ritmi della carne, nelle scansioni del corpo sociale, come sostiene Corrado Bologna.

Lavare i piatti è una attività, ma rompere i piatti per pratica maldestra determinata dalla preoccupazione di una donna per la grave malattia del marito, è una azione fisica. Se, dopo aver lavorato su questa azione fisica, voglio modificarla, non lo faccio a freddo: recupero quello che stavo vedendo con l'occhio interiore o ascoltando con l'orecchio interiore, e alimento l'immagine con ulteriori dettagli – il rumore dei piatti che scivolano, che si rompono, che feriscono una mano, eccetera -, per tenere viva l'azione che produce pensiero, per tenere vivo il pensiero che – masticato e digerito – tiene vivo il motore del sangue, per tenere vivo il motore del sangue che genera a sua volta pensiero. Ho compreso che solo così posso in-scrivere le azioni fisiche nel mio corpo/mente di scrittore. Solo così posso sperimentarne il funzionamento. E quello che faccio con il ritmo e l'energia lo faccio anche con il tono, pronunciando o immaginando di pronunciare le parole – se ci sono, e ci sono soltanto se ritengo che siano strettamente necessarie –, scomponendo e ricomponendo la frase, mettendo in relazione il *fare* con il *dire* sottratto alla pratica della descrizione mimetica e della narrazione logico-lineare.

La manovra mi conferma ogni volta che la ragione non serve e che l'azione fisica immaginaria può essere ri-fatta ogni volta come fosse la prima volta, tante volte quante ne saranno necessarie al conseguimento del migliore risultato possibile sul versante della *comunicazione chiara* e/o della *comunicazione oscura*. Comprendere vuol dire continuare a comprendere che quella determinata azione fisica non la conoscevo, ma esisteva già, che esisteva prima ancora che la conoscessi e che stava nel mio corpo di uomo plurale e indivisibile. Anche le parole che sto scrivendo in questo momento non sapevo di conoscerle, eppure c'erano: erano in-scritte nel corpo/mente. Insomma, l'abbandono del lavoro sugli stati emozionali del personaggio inteso come essere vivente e l'applicazione del metodo delle azioni fisiche alla scrittura di un testo linguistico ha liberato in me energie creative e ha reso più solida e sicura la manovra. Ora, se mi concentro – per esempio – sul modo di camminare o di ascoltare di un personaggio, godo di un controllo totale, data la concretezza dell'azione fisica o della struttura, e sono in grado di trovare la forma per dire ciò che è indicibile o invisibile: il che è non è cosa di poco conto.

Il corpo pensa, l'azione fisica parla, il comportamento pesa più della parola parlata. Contribuisce a dare spessore e complessità all'opera. Percepito lo stimolo, reagisco e, se devo camminare, cammino per una necessità specifica e su una determinata strada, pur restando seduto sulla sedia. Posso rompere piatti, zappare la terra, navigare, ascoltare e persino volare, restando nella stanza in

cui lavoro. Tre le regole: progettazione, rigore metodologico e pratica quotidiana. Non cedo alle improvvisazioni dettate da pigrizia, imperizia o impazienza. Ricordo ancora l'amico che pretendeva di scrivere sotto la spinta dell'ispirazione e che scriveva pochissimo perché l'ispirazione arrivava raramente. Certo, anche il lavoro sulle azioni fisiche ha bisogno d'ispirazione, ma l'ispirazione nasce dal fare, nasce scrivendo, soprattutto se si lavora con il metodo delle azioni fisiche.

Quando scrivo non sono il personaggio al quale trasferisco idee, sentimenti o psicologie: non sono la donna che rompe i piatti, ma il drammaturgo che esplora il comportamento di una donna preoccupata per la malattia del marito, che risponde agli impulsi del suo corpo/mente di uomo plurale e indivisibile e che cerca di avvicinarsi a un asse interiore di scoperta, producendo un materiale linguistico incandescente, caotico, da lasciar raffreddare, correggere e distillare a beneficio della scrittura del testo fisico dell'utilizzatore finale. Il *dire* scaturisce dal *fare*. Cerco di non dimenticare mai questa regola. Mentre scrivo, non mi chiedo mai *cosa dice* il personaggio, ma *cosa fa* e *perché lo fa*, limitando al minimo necessario le battute che inserisco solo dopo aver completato e verificato la credibilità della struttura. Una volta portata a maturazione la materia sensibile, verifico il rapporto di collaborazione tra il *fare* e il *dire*, tenendo sotto controllo il *principio di necessità* e scartando la tentazione latente di dire ciò che deve rimanere nel silenzio riempito del non-detto.

Non è opportuno in questa sede affrontare il tema delle verifiche intermedie e finali, prendendo in considerazione tutti gli aspetti della manovra, tra i quali l'adattamento della parte visiva alla parte sonora e della parte visiva a quella verbale. Nell'ambito di questa riflessione sul metodo delle azioni fisiche applicato alle scritture drammaturgiche è necessario dire che alcune battute potranno essere aggiunte lavorando sui dettagli o che potranno essere eliminate in base al *principio di necessità*, orientata dalla relazione tra il *fare* e il *dire*. I lavori di scarto, di perfezionamento delle azioni fisiche e di controllo delle strutture costano di solito molto impegno. Aggiungo battute soltanto se creano un valore aggiunto, se non generano tautologie, se non spiegano i comportamenti, evitando così errori che pagherei a caro prezzo in termini di perdita di efficacia e, ancora, di credibilità. Il testo linguistico che offro all'attore è costituito da una tessitura di azioni fisiche (diverse da movimenti, attività e gesti, come ha spiegato ripetutamente Grotowski) che non si risolvono, come ci ricorda Franco Ruffini "nello stato psichico, nell'emozione o nella passione a cui si associa. Al contrario, la passione non è altro che la serie delle azioni attraverso le quali si manifesta"¹¹.

A questo proposito è significativo il racconto che Grotowski fece dopo aver visto all'Hunter College l'attore Vassilj Toporkov che, recitando in uno spettacolo, trasformò la *partitura di conferenza* in *partitura di battaglia*, incentrata sulla lotta per la conquista dell'attenzione degli uditori. Ed è, nel mio piccolo, significativo l'approdo raggiunto con la trilogia di testi linguistici, che mettono in preventivo una combinazione complessa di azioni fisiche nella prospettiva strategica di un rapporto di collaborazione tra testo e scena¹². Il fatto raccontato da Grotowski illumina il potenziale della nuova metodica, la quale ha cambiato la mia scrittura per la prima volta, mentre il computer l'ha cambiata per la seconda volta, favorendo il massimo del rigore possibile nella fase di distillazione della materia linguistica fino alla imperfezione finale.

Quando ero impegnato sul versante del teatro dialogico a forte caratura ideologica, mettevo l'attore e il regista nella banale condizione di trasformare la parola scritta in parola parlata, mentre oggi offro all'attore un'autonomia artistica importante, che si realizza attraverso la scrittura del testo

fisico che trae stimolo dal testo linguistico. “In quanto corpo – afferma Franco Ruffini – è ovviamente disomogeneo rispetto al testo linguistico. Ma il testo fisico, (la composizione fisica istituita a testo) che il corpo dell’attore ‘scrive’, *in quanto testo*, è del tutto omogeneo al testo linguistico”¹³.

Data la *prima natura* (del quotidiano) e la *seconda natura* (dell’extraquotidiano), ne consegue che “con il lavoro su se stesso, l’attore non si addestra ad ‘interpretare’ (anche se ovviamente ne pone le basi): apprende soltanto i principi pragmatici sui quali forgiare, continuando poi per tutta la vita, la sua *seconda natura*”¹⁴.

L’invito che l’attore/danzatore riceve con il testo linguistico è quello di scoprire in sé un *altro* – la donna che rompe i piatti mentre li lava, un santo, un assassino o un ladro –, a condizione che non si opponga al proprio opposto e che abbia forgiato la *seconda natura*. In grande sintesi. Scoprire in sé un *altro* è il compito del drammaturgo, prima che dell’attore/danzatore. Non sono un ladro, ma posso scoprire in me di essere un ladro che si autodetermina attraverso le azioni fisiche strutturate di un ladro di nome Franco e l’affido ad un attore/danzatore che, a sua volta, non è un ladro o un assassino, ma che – opportunamente stimolato dalla tessitura sensibile del testo linguistico – creerà una combinazione di strutture personalizzate, arricchite, che gli consentiranno di scoprire non una vita reale, ma qualcosa che abbia la potenzialità di una scoperta. Al regista è affidato il compito di montare le strutture facenti parte della scrittura scenica ed è riconosciuto il ruolo di autore dello spettacolo, mentre all’attore/danzatore è riconosciuto il ruolo di coautore per aver scritto il testo fisico su una linea di omogeneità con il testo linguistico. E lo spettatore? Lo spettatore che si sente utile di fronte alla visione dello spettacolo individua il personaggio del ladro o dell’assassino ed elabora una drammaturgia originalissima – diversa da quella generata dal drammaturgo, dall’attore e dal regista.

Se il ladro è mio nonno, suggerisce Richards nel suo libro, ciò che trovo non sarà la corporeità del mio vero nonno, ma sarà la mia. Non sarà uguale, sarà simile, ma sarà credibile: questa è la cosa importante. “Non sarà stata come essa è stata, ma come avrebbe potuto essere”¹⁵, il che sta a significare che può bastare un ricordo, un sapore, un odore o una immagine per scoprire impulsi organici e può bastare la individuazione di un bisogno o di una necessità per scoprire e dare concretezza ad un’azione fisica o ad una sequenza di azioni fisiche. In tal senso, parafrasando Barba, si può dire che per azione fisica s’intende quella esperienza che cambia il drammaturgo; che, a sua volta, contribuisce di rimbalzo a cambiare l’attore/danzatore e a fargli scoprire il suo “qualcosa”; che infine serve a modificare la percezione dello spettatore verso l’attore/danzatore, facendolo sentire utile. Non credendo in comportamenti più o meno naturali che spingerebbero verso il velo della superficie e delle convenzioni –, il drammaturgo scrive un testo pensando ad un attore/danzatore forgiato sul versante della *seconda natura*, extraquotidiana. Solo se sarà allenato su questo versante saprà usare il corpo-che-scrive e scriverà un testo fisico, che sarà – come puntualizza ancora Franco Ruffini –, “nella sua collaborazione con la scena, proprio il fattore di ‘direzione’, l’origine che consentirà, per attrito o per resistenza, ai fattori di flessibilità della scena di esprimere, e non dissipare, le proprie energie”¹⁶.

¹ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L’arte segreta dell’attore - Un dizionario di antropologia teatrale*, Argo.

-
- ² Franco Rella, *Ai confini del corpo*, Feltrinelli, 2000, p. 177.
- ³ Franco Rella, *Ai confini del corpo*, op.cit. pp. 44, 45.
- ⁴ Liminateatri, numero 2, *Un teatro civile per un paese incivile, oppure un teatro incivile per un paese civile?*
- ⁵ Franco Rella, *Ai confini del corpo*, op. cit. pp. 47, 48, 51.
- ⁶ Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, 1997, p. 104.
- ⁷ Thomas Richards, op. cit. p. 104.
- ⁸ Thomas Richards, op. cit. p.113.
- ⁹ Thomas Richards, op. cit. p. 87.
- ¹⁰ Thomas Richards, op. cit. p. 87.
- ¹¹ Franco Ruffini, *Teatro e storia*, p. 214.
- ¹² Alfio Petrini, *L'ombra di Dio*, Titivillus 2009.
- ¹³ Franco Ruffini, op. cit. p. 210.
- ¹⁴ Franco Ruffini, op. cit. p. 212.
- ¹⁵ Thomas Richards, op. cit. p. 88.
- ¹⁶ Franco Ruffini, op.cit. p. 212.