

Franco Ruffini
ANTROPOLOGIA TEATRALE

Premessa

«Antropologia teatrale» è dizione che copre campi di ricerca molto diversi. Basterà ricordare lo studio degli aspetti antropologici del teatro e quello degli aspetti teatrali dell'antropologia. «Antropologia teatrale» designa talora anche l'indagine volta a rintracciare le «origini» del teatro: origini non tanto in senso storico, quanto in senso filosofico.

Nel presente saggio non ci occuperemo di questi ambiti di ricerca. L'antropologia teatrale, in questa sede, sarà intesa *in senso scientifico*. Cercheremo di esporre, e di approfondire, nel modo più organico le argomentazioni direttamente proposte da Eugenio Barba, o sviluppate da altri autori nella stessa direzione, sulla scorta o meno delle sue indicazioni.

La scelta non è casuale, né arbitraria. Eugenio Barba, infatti, regista e direttore dell'Odin Teatret, ha indirizzato da molti anni la sua ricerca sull'individuazione e sulla formulazione di una scienza del teatro e, in particolare, dell'attore, ed è lui che ha proposto per questa scienza il nome di «antropologia teatrale».

Non si tratta di osservazioni sparse, ma di un quadro complesso di cui le quattro sessioni pubbliche dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology: Bonn 1980, Volterra 1981, Parigi e Blois 1985, Holstebro 1986) hanno costituito grandi laboratori sperimentali, oltre che sedi di incontro e dibattito.

La ricerca di Eugenio Barba è, come in tutte le scienze, debitrice verso altre ricerche che, pur non ponendosi lo stesso obiettivo, hanno esplorato campi contigui. Citeremo solo Richard Schechner e soprattutto Jerzy Grotowski: il quale, possiamo dire, ha aperto la strada all'antropologia teatrale come scienza. Per non parlar d'altro, la nozione grotowskiana di «via negativa» (al di là della sua importanza sul piano estetico ed operativo) è il cardine metodologico per una ricerca sull'attore che aspiri a potersi dire scientifica.

Scienza «rigorosa» e scienza pragmatica

L'antropologia teatrale come scienza si occupa dell'*uomo in situazione di rappresentazione*.

Prima di entrare nel merito, è però necessario precisare l'accezione in cui viene usato, nel presente contesto, il termine «scienza»: per evitare, da un lato, accuse di scientismo da parte di chi è (giustamente) attento agli aspetti non formalizzabili dell'attore e, dall'altro lato, accuse di pressapochismo da parte di chi considera oggetto di una scienza dell'attore solo i suoi aspetti «meccanici» (la fisiologia, la biochimica, ecc.).

In epoca di scienza «rigorosa», il termine scienza si oppone sia al puro esercizio intellettuale della filosofia, sia all'empirismo di modi di conoscenza che, pur basandosi sui fatti, non accettano (o semplicemente non usano) il concetto di *spiegazione scientifica*.

L'affermazione pertinente della scienza «rigorosa» non è «dal fatto *a* si deduce il fatto *b*» (che è tipica della filosofia), e neppure «al fatto *a* si associa il fatto *b*» (che è tipica dell'empirismo pragmatico): la scienza «rigorosa» vuole poter dire che «dal fatto *a* segue per rapporto di causa effetto il fatto *b*». Nell'individuazione della causa (o delle cause) e nella comprensione del suo funzionamento consiste, appunto, la spiegazione scientifica. In questo senso preciso l'antropologia teatrale non è una scienza. Lo è nel senso di quello che abbiamo chiamato empirismo pragmatico. È stato Jerzy Grotowski a richiamare l'attenzione sul carattere pragmatico delle leggi dell'antropologia teatrale.

Possiamo dire che se la *legge scientifica* (nel senso «rigoroso» del termine) deriva la sua validità dal mostrare *perché* da un fatto *a* segue un fatto *b*, la *legge pragmatica* deriva la sua validità dal mostrare *che* e *come* da un fatto *a* segue un fatto *b*. La legge pragmatica dice cosa fare e come farlo per ottenere un determinato risultato: non spiega perché ciò avvenga.

In rapporto alla nozione di legge, si possono individuare due aspetti della scienza pragmatica che ne marcano la differenza rispetto alla scienza «rigorosa» e che, in ragione proprio di questa differenza, inducono talvolta a non riconoscerne come scientifici (pur nel loro senso specifico) acquisizioni e procedimenti.

Il primo aspetto riguarda il rapporto tra legge e fatti. La scienza

«rigorosa» accumula fatti finché questi permettono di formulare la legge e di verificarla: da questo momento i fatti, in certo senso, non le sono più necessari. Essi sono spiegati e quindi inglobati, previsti, dalla legge. Diversa è la situazione per la scienza pragmatica. L'accumulo di fatti non è mai vanificato dalla legge e, in ogni caso, la fase di raccolta fenomenologica è molto più lunga che non per la scienza «rigorosa».

Il secondo aspetto riguarda le nozioni di verità e di generalità. La legge scientifica non ha gradi di verità. Finché qualche fatto non la falsifica, essa è vera. In certo senso, l'«evoluzione» di una legge scientifica è una sequenza di formulazioni che sono tutte vere, però entro limiti diversi. La verità della legge consiste nello spiegare perché da un fatto *a* segua necessariamente un fatto *b*; le diverse verità nell'«evoluzione» della legge riguardano gli ambiti di appartenenza dei fatti *a* e *b*. Una legge pragmatica «evolve» in tutt'altro modo: possiamo dire per approssimazioni successive. La legge pragmatica non enuncia la *causa* di un rapporto ma solo la sua *esistenza* e le sue *modalità*: all'aumentare e al variare dei fatti acquisiti essa generalizza dunque la sua formulazione, senza però mai falsificare le precedenti «approssimazioni».

Nella legge scientifica i fatti si gerarchizzano in verticale, nella legge pragmatica si aggiungono in orizzontale: un *livello più profondo* di fatti può dimostrare *falsa* una formulazione scientifica e imporre una nuova *vera*; un'*area più estesa* di fatti può solo condurre ad una approssimazione *più adeguata* della legge pragmatica.

Livello preespressivo e presenza dell'attore

Chiarita l'accezione del termine «scienza», veniamo ora a quella che può essere considerata la nozione chiave dell'antropologia teatrale. Tale nozione è il *livello preespressivo*.

Siamo inclini a ritenere che l'attore, nella situazione extraquotidiana della rappresentazione, sia impegnato solo nel compito di *esprimere* (sentimenti, passioni, concetti, ecc.). L'antropologia teatrale, invece, ha individuato un livello che non appartiene al quotidiano ma che non si situa neppure direttamente al livello dell'espressione. È il livello preespressivo, in cui l'attore non esprime niente: possiamo di-

re, accettando questo bisticcio linguistico, che *esprime solo la sua presenza*. Questo livello, dunque, appartiene già alla situazione extraquotidiana della rappresentazione, ma precede (logicamente se non cronologicamente) il compito (e l'esito) finale dell'espressione.

Lasciemo per ora la parola «presenza» in tutta la sua ambiguità, ma anche in tutta la pregnanza che l'uso comune le ha attribuito. La presenza dell'attore ci colpisce ogni volta che, come spettatori, ci troviamo di fronte a forme di teatro di cui ignoriamo le convenzioni e di cui ci è difficile comprendere il significato. Reciprocamente, la presenza dell'attore ci sfugge quando essa è *coperta* da convenzioni che conosciamo e da significati che riusciamo a comprendere. La comprensione letteralmente relega «in secondo piano», fino a farla scomparire, la seduzione della presenza. Ma il fatto che questa (e il livello preespressivo in cui si situa) ci sfugga, non vuol dire che non esista e/o che non sia determinante, anche ai fini della comprensione, che pure ce la nasconde.

Va subito detto che la presenza non ha nulla a che vedere con gli elementi di fascino che l'attore può possedere nella sfera del quotidiano e che, ovviamente, conserva (magnificati) nella situazione extraquotidiana; e neppure con la seduzione che comporta verso lo spettatore il fatto materiale di essere oggetto dello sguardo. La presenza di cui stiamo parlando è un dato scientifico: qualcosa che, pragmaticamente, si verifica in subordine a determinate condizioni e che induce attrazione nello spettatore a prescindere dal sex-appeal personale dell'attore e dal fatto che esso sia in situazione estrinseca di ribalta. Da questo punto di vista possiamo dire che il livello preespressivo è quello in cui l'attore costruisce la propria «ribalta intrinseca».

Le leggi pragmatiche della presenza

Attraverso una più che ventennale indagine sui teatri orientali, cioè su quei teatri nei quali la non familiarità delle convenzioni e l'incomprensione dei significati «mettono a nudo» il livello preespressivo, sono state formulate *tre leggi (o linee d'azione) della presenza dell'attore*. Converterà ricordare che si tratta di leggi (o linee d'azione) pragmatiche: esse *non spiegano perché, dichiarano che e a quali condizioni* la presenza si verifica.

Le tre leggi sono: 1) l'alterazione dell'equilibrio, 2) la dinamica delle opposizioni e 3) l'uso di una coerenza incoerente.

Nella sfera del quotidiano l'equilibrio è regolato dal principio del minimo sforzo: si cerca di allargare quanto più possibile l'area della base d'appoggio, di mantenere la mediana del corpo bene all'interno di questa area, di «ridurre» l'altezza del corpo lasciando che la spina dorsale si incurvi secondo la forza di gravità. Se queste sono le condizioni dell'equilibrio nella sfera del quotidiano, si può osservare che nella sfera dell'extraquotidiano la tendenza è invece verso un equilibrio instabile, precario, e che, naturalmente, contrasta il principio del minimo sforzo.

Gli attori dei teatri «non familiari» ci consentono di vedere alcuni modi attraverso i quali si ottiene questo equilibrio precario, o «di lusso», come lo ha chiamato Eugenio Barba. Gli attori del teatro balinese tengono sollevate le punte dei piedi e inclinano la mediana del corpo sollevando anche le spalle: in tal modo riducono l'area della base d'appoggio, portano il baricentro ai margini di tale area e «aumentano» la propria altezza. Nel kathakali si poggia sul bordo esterno dei piedi; la posizione sulle punte del balletto classico e il *déséquilibre* del mimo realizzano in modi diversi lo stesso risultato.

Il fatto che questi modi siano codificati nelle rispettive forme di teatro non implica che essi siano i soli possibili: al contrario, la loro varietà, *malgrado il fatto che siano codificati*, mostra che la stessa legge (lo stesso principio) può essere realizzata in modi diversissimi e, al limite, personali per ciascun attore.

Passiamo alla seconda legge, cioè alla dinamica delle opposizioni. Nella sfera del quotidiano questa dinamica si esplica (e si manifesta) solo in quelle situazioni che richiedono un impegno eccezionale di energia. Tirare *indietro* il braccio per sferrare un pugno *in avanti*, ad esempio, o piegarsi *in basso* per spiccare un balzo *in alto*, e così via. Nella sfera dell'extraquotidiano questa dinamica viene applicata anche alle azioni più minute e che non richiedono un grande investimento energetico. Partire dal contrario è una regola degli attori dell'Opera di Pekino; e tutte le forme di danza del teatro balinese sono costruite componendo una serie di opposizioni tra *kras* (duro, forte) e *manis* (soffice, tenero). In base alla legge delle opposizioni, come una posizione statica risulta dalla dinamica di forze contrapposte, così anche il movimento è regolato da contrasti tra accelerazione e brusca

decelerazione, da repentini cambiamenti di direzione, e così via.

La legge della coerenza incoerente, infine, sta ad indicare che tutti i modi «incoerenti» (cioè illogici rispetto alla sfera del quotidiano) che realizzano l'alterazione dell'equilibrio e la dinamica delle opposizioni debbono essere usati in modo «coerente» (cioè logico rispetto alla sfera «illogica» dell'extraquotidiano). Ma sulla legge della coerenza incoerente che, in certo senso, stabilisce la «norma» artificiale dell'extraquotidiano, avremo modo di tornare.

Artificialità e artificio

Possiamo ora chiederci in cosa consista, e quindi come possa essere definita la presenza dell'attore, al di là del significato generico che per tale parola abbiamo finora adottato.

Un parallelo con la fisica può essere utile, a questo scopo. La legge dell'alterazione dell'equilibrio può essere tradotta (*non spiegata*) come un'*opposizione alla forza di gravità*. Nella sfera del quotidiano l'equilibrio si regola assecondando la forza di gravità: alla sollecitazione verso il basso che essa esercita si risponde, l'abbiamo già visto, ampliando la base d'appoggio, verticalizzando la mediana del corpo e «diminuendo» la propria altezza. Nella sfera dell'extraquotidiano l'equilibrio si regola invece contrastando la forza di gravità: opponendole una resistenza che rende l'equilibrio precario e instabile.

La legge della dinamica delle opposizioni può essere tradotta come un'*opposizione alla forza d'inerzia*. Nella sfera del quotidiano una posizione di quiete deriva (tendenzialmente) dall'applicazione di una forza nulla, non dall'applicazione di più forze non nulle a risultante nulla; e lo stato di moto tende a mantenere la sua velocità e la sua traiettoria, avviandosi con un impulso impresso nella direzione stessa del moto: complessivamente si asseconda la forza d'inerzia. Nella sfera dell'extraquotidiano si tende invece a contrastare la forza d'inerzia: dinamizzando le posizioni di quiete mediante forze contrapposte, applicando impulsi contrari alla direzione del moto, mutandone traiettoria e velocità.

Veniamo alla legge della coerenza incoerente. Essa può essere tradotta come legge di *conservazione delle forze*. Cerchiamo di spiegare con un esempio. Se un sasso è soggetto a delle forze (la gravità, l'i-

nerzia, ma anche altre), la risultante complessiva gli imprimerà una determinata traiettoria. Una e determinata. Non ha senso, per il sasso, chiedersi se questa traiettoria è coerente: essa è quella che deve essere e dunque è, per principio, coerente. Questo perché il sasso non può di sua iniziativa alterare le forze a cui è soggetto: è obbligato a conservarle. Lo stesso accade per un corpo umano «passivo», cioè per il corpo del quotidiano.

Ma nella sfera dell'extraquotidiano il corpo si oppone alle forze a cui è soggetto. La legge della coerenza incoerente dice che queste condizioni dinamiche «artificiali» devono essere conservate, in modo che il «comportamento» (l'equivalente della traiettoria) sia coerente pur nell'incoerenza delle singole sollecitazioni. Barba parla di «nuova colonizzazione del corpo», di «nuova cultura»: quel che importa è che le forze «anomale» della presenza devono diventare (e comporsi in) una nuova «norma», in una «norma anomala».

Cosa ci dice questa traduzione in termini della fisica? Primo: la presenza è una condizione di artificialità. Secondo: questa artificialità è legata ad un surplus di energia. Terzo: questo surplus deve essere controllato e non degenerare in uno sperpero indiscriminato.

Tutto ciò può apparire banale e tale, comunque, da non giustificare il ricorso addirittura alle leggi della fisica. È evidente che l'alterazione dell'equilibrio e la dinamica delle opposizioni determinano una condizione di artificialità del corpo, ma i modi attraverso i quali le due leggi pragmatiche si realizzano (soprattutto nei teatri orientali) potrebbero far sembrare che questa artificialità sia solo l'adeguamento ad una qualche strana convenzione. In realtà, sotto le forme diverse in cui vengono realizzate le leggi pragmatiche della presenza, c'è un principio comune che definisce (e qualifica) la conseguente artificialità del corpo.

Questo principio comune è il surplus di energia. L'artificialità della presenza, comunque si realizzi, implica un surplus energetico rispetto alla sfera del quotidiano: si potrebbe dire che la presenza, la sua forza di seduzione, è proprio questo surplus energetico.

La presenza dell'attore è antieconomica, costa di più: è una condizione «di lusso». Il lusso, però, non deve degenerare in ostentazione: il dispendio energetico non deve diventare sperpero. C'è un'economia nell'antieconomicità dell'extraquotidiano; c'è una coerenza nell'incoerenza; una naturalità nell'artificialità dell'opposizione al minimo sforzo.

Occorre che l'*artificialità* non sia *artificio*.

Antieconomicità economica, incoerenza coerente, artificialità naturale: sono però ancora metafore, piccoli paradossi logici, la cui concretezza ci si fa manifesta solo quando siamo di fronte alla presenza operante dell'attore, quando la seduzione che esso esercita su noi spettatori non degrada a piacevolezza senza nerbo né si enfatizza in provocazione. Sono paradossi che esistono: alla lettera, sono una *doxa altra*, la norma di quella situazione eccezionale che è la situazione di rappresentazione.

Amplificazione e distorsione

Al di là della prova *de visu*, la «norma» del surplus energetico può essere circoscritta considerando la differenza tra *amplificazione e distorsione* delle tensioni organiche. A questo scopo faremo riferimento al saggio di F. Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori nella Commedia dell'Arte*, ospitato in questo stesso fascicolo, e che abbiamo potuto consultare in dattiloscritto. Per l'economia dell'argomentazione ne sintetizzeremo i punti che maggiormente interessano il nostro discorso. Taviani cerca di ricostruire lo stile recitativo dei comici dell'Arte della seconda metà del XVI secolo, analizzando le illustrazioni raccolte da Mr. Fossard. Queste illustrazioni, note come Recueil Fossard, si riferiscono al periodo tra il 1575 e il 1589, sono di mani diverse, e presentano i personaggi più noti della Commedia dell'Arte, raffigurati in «espressioni» diverse.

Soffermiamoci su Arlecchino. Sebbene, come abbiamo detto, il personaggio sia colto in vari atteggiamenti e malgrado gli autori dei disegni siano differenti, si può rilevare in tutte le illustrazioni una sorta di posizione base fondata su un allungamento del collo, sul *conseguente* abbassamento delle spalle e sulla *conseguente* tensione della spina dorsale in un arco che si estende dalla testa alla punta dei piedi quando il personaggio è in posizione eretta, e dalla testa alla vita quando il personaggio è seduto o in ginocchio.

Questa posizione ricorre in (sotto) tutte le «espressioni» nelle quali Arlecchino è impegnato; così come una posizione base del tutto diversa ricorre in (sotto) tutte le «espressioni» nelle quali è impegnato l'Arlecchino Tristano Martinelli nelle illustrazioni del libretto *Com-*

positions de Rhétorique. Si tratta di una posizione basata, al contrario che per l'Arlecchino del Recueil Fossard, sul sollevamento delle spalle, sul *conseguente* infossamento del collo e sul *conseguente* allungamento del busto, marcato anche da una cintura posata molto in basso.

Cosa possiamo rilevare da queste illustrazioni? Intanto l'esistenza di posizioni «artificiali» indipendenti dall'espressione. Secondo: la varietà di queste posizioni «artificiali», e terzo: il loro carattere «energico», a prescindere dalla diversità: il surplus di energia che esse richiedono rispetto alla posizione rilassata della sfera quotidiana.

Ma c'è un ulteriore aspetto, che è quello più importante in questa fase della nostra esposizione. Se si confronta l'Arlecchino del Recueil Fossard (certo basato su attori realmente visti recitare nella prima fioritura della Commedia dell'Arte) con l'Arlecchino dei *Balli di Sfessania* di Callot (molto più noto, ma di fantasia), ciò che *a prima vista* ci colpisce è, per entrambi, l'evidente artificialità nella disposizione del corpo. Ma ad un esame appena più approfondito ci accorgiamo che l'Arlecchino immaginario di Callot *distorce* le tensioni organiche, come un contorsionista il cui scopo è, appunto, di mostrare l'«impossibilità» delle sue posizioni, il loro carattere quasi dis-umano: l'artificialità dell'Arlecchino di Callot ci si rivela per artificio. L'Arlecchino del Recueil Fossard invece *amplifica* le tensioni organiche, e così pure, sebbene in modo diverso, l'Arlecchino Tristano Martinelli: la loro artificialità è «naturale».

La «norma» che impedisce al surplus energetico di degenerare in sperpero si lascia cogliere dallo sguardo esterno solo a confronto con una trasgressione eccessiva, com'è quella dell'Arlecchino di Callot. Ma occorre ricordare che le leggi pragmatiche della presenza sono *regole per l'azione*, alle quali, dunque, non si deve chiedere di essere *individuabili nel risultato*, ma solo di essere *efficaci per il risultato*.

La coerenza incoerente, che l'attore costruisce *analiticamente* nel suo corpo, e di cui lo spettatore sperimenta *globalmente* l'effetto di seduzione, è l'organicità del «corpo dilatato»: un corpo che, pur *contrastando* le leggi della quotidianità, *non le contraddice*. La condizione «di lusso» della presenza non è una condizione «contro natura» ma una condizione di «altra natura»: letteralmente una «seconda natura».

Presenza, espressione, recitazione

Cominciamo a comprendere che la presenza, pur precedendo l'espressione e pur essendone indipendente, interagisce con l'espressione stessa. L'isolamento della presenza ha carattere metodologico; dal punto di vista pratico, nella concreta prestazione dell'attore, la *presenza* è piuttosto il polo dialettico con il quale l'*espressione* interagisce, dando forma alla *recitazione*. Parallelamente, dal versante dello spettatore, la *ricezione* non è solo la *comprensione* (dell'espressione) né solo la *seduzione* (della presenza); e non è neppure una somma variamente dosata (a seconda delle opzioni teoriche e/o di gusto) delle due componenti: la ricezione è, anch'essa, il risultato di una dialettica, che si consuma spesso all'insaputa dello spettatore, tra comprensione e seduzione.

Il che spiega perché sia così difficile rintracciare nelle testimonianze degli spettatori occidentali (anche se professionisti) notizie, o anche solo considerazioni, relative alla presenza dell'attore. Dove questa esiste al di fuori di un lessico specifico e di una codificazione rigorosa, tende ad essere ignorata; oppure ad essere vista non come *polo complementare* dell'espressione, ma come una *sua parte*: la presenza si confonde nell'espressione, così come la seduzione si confonde nella comprensione.

Nel suo studio, Taviani conclude che la vis comica dei comici dell'Arte era basata, più che su una semplice caricatura, sulla dialettica tra una presenza preespressiva energica e una gestualità espressiva ridicola. Ma è sintomatico che, per pervenire a questa conclusione, egli abbia dovuto fare esattamente il contrario di quanto fa normalmente lo spettatore: isolare la presenza e l'espressione, *inducendone poi* il risultato recitativo, laddove, ovviamente lo spettatore *parte* dal risultato recitativo. Quello che segue è un caso esemplare di testimonianza da spettatore, e un'indicazione metodologica sul come si possano leggere simili testimonianze.

L'8 maggio 1767 Lessing scrive un brano della *Drammaturgia d'Amburgo* (citiamo dall'edizione italiana a cura di P. Chiarini nel reprint, Roma, Bulzoni, 1975) a commento della rappresentazione inaugurale al Nationaltheater, l'*Olinto e Sofronia* di Cronegk. Parla degli attori, loda Ekhof e fa una dettagliata analisi di come si debbano recitare le «sentenze morali», cioè quelle battute che, pur inserendosi

nell'azione drammatica, ne sono in gran parte indipendenti. L'errore degli attori, afferma Lessing, è di dimenticare che «il ricamo deve risaltare sul tessuto» (p. 24). Per cui, se la situazione in cui la sentenza morale si inserisce è *calma*, gli attori tendono a declamare, a gestire, ad atteggiare il volto in maniera calma; e se, al contrario, la situazione è *animata*, tendono a declamare, gestire, atteggiare il volto in maniera animata. Anche se la loro prestazione è in sé ottima, «ricamare oro su oro è indice di pessimo gusto» (p. 24).

Cosa deve fare, allora, l'attore? Consideriamo la situazione animata. Occorre, in questo caso, raffreddare la passione. Il tono della voce dovrà, quindi, essere calmo. L'attore lavora «tecnicamente», ma l'imitazione vocale della calma induce uno stato d'animo corrispondente, che si riflette nei movimenti del corpo, in un gestire «misurato e solenne». La mimica del viso, però, non può adeguarsi istantaneamente come i movimenti del corpo. Il viso tradisce, con i suoi fremiti «involontari», l'animazione che il corpo e il tono della voce nascondono. Lo stesso, in modo simmetrico, accade per la situazione calma. Dovendo, in questo caso, riscaldare la passione, il tono sarà concitato. Lo stato d'animo conseguente si rivelerà nei movimenti impetuosi del corpo, mentre l'espressione del volto non potrà mutare con uguale rapidità, e si manterrà (relativamente) calma. Possiamo tracciare questo quadro sinottico:

situazione	tono della voce	corpo	viso
calma	animato	animato	calmo
animata	calmo	calmo	animato

Traducendo calmo con *manis* e animato con *kras*, si ha una situazione non dissimile da quella del danzatore balinese, con la quale abbiamo illustrato la legge della dinamica delle opposizioni. Certo, la disarticolazione della fisicità dell'attore lessinghiano è totalmente interpretata in chiave espressiva: il corpo (o il tono della voce), nelle parole di Lessing, non è calmo o animato, *esprime* la calma o l'animazione. Non di meno, sotto l'espressione, c'è un volto *manis* che si oppone ad un corpo *kras*, e c'è una sonorità vocale *kras* che si oppone ad un viso *manis*: c'è un dinamismo che sollecita l'attenzione

dello spettatore, indipendentemente dai significati di cui possa essere investito e dai quali possa essere addirittura motivato.

Che il corpo dilatato della presenza si con-fonda nel corpo significante dell'espressione, nulla toglie al fatto che il corpo che non si oppone, uniformando il tono della voce ai movimenti degli arti e alla mimica del viso, in una parola, il corpo inerte della quotidianità sia *poco interessante* prima (e oltre) che *poco significante*.

Il mancato isolamento di un livello preespressivo e il privilegio conferito all'esito espressivo trasformano in segno anche ciò che, solo, permette al segno di emergere e di «colpire» lo spettatore. La semantizzazione totalizzante della fisicità dell'attore cancella l'effetto di seduzione: che viene razionalizzata in chiave interpretativa.

Tessendo l'elogio di Garrick, quasi negli stessi anni in cui scrive Lessing, Noverre indicava come vertice della maestria il fatto che l'attore sapeva distribuire «quelques coups de pinceau sur les endroits où la physionomie doit se grouper et faire tableau» (citiamo da J.A. Noverre, *Lettres sur la danse*, Paris, Lieutier, 1952, p. 145; il corsivo è dell'autore). «Ses traits — aggiungeva poco dopo — sont autant de rideaux qui se tirent adroitement et qui laissent voir à chaque instant de nouveaux tableaux peints par le sentiment et la vérité» (p. 147; il corsivo è nostro).

Da attore esperto del proprio corpo, Noverre sapeva distinguere il *rideau* dal *tableau*: ciò che sollecita l'attenzione da ciò che è strettamente finalizzato all'esito espressivo; e acutamente individuava come maestria della recitazione proprio la sapiente dialettica di queste due componenti. Da spettatore solo studioso di corpi altrui, Lessing confonde le due componenti: l'esito espressivo assorbe la base preespressiva.

Seconda natura e training

Torniamo alla presenza dell'attore. Artificialità naturale, o natura artificiale, abbiamo potuto definirla. Si è detto che la presenza dell'extraquotidiano contrasta i condizionamenti della natura ma non li contraddice. Essa è, secondo la proposta terminologica di Taviani, l'equivalente scenico di quella «prima natura» che, nella sfera del quotidiano, è l'indole psico-fisica personale.

Come nella sfera del quotidiano l'*azione* scaturisce dalla dialetti-

ca tra gli *atti* e l'*indole personale*, così nella sfera dell'extraquotidiano l'*azione scenica* (cioè la *recitazione*) scaturisce dalla dialettica tra l'*espressione* e la *presenza*. Ma la presenza, per poter assolvere al suo compito, dev'essere, appunto, come l'indole personale: non *attivata a comando* ma *costantemente attiva*.

La presenza come seconda natura (dove l'accento cade qui, quasi per paradosso, su «natura»), se condanna senza appello la sciocca illusione di poter confezionare all'improvviso (magari sollevando le punte dei piedi e sbilanciandosi obliquamente) la propria presenza scenica, mostra che le leggi pragmatiche che la determinano sono realmente, letteralmente, delle *linee d'azione*. L'attore deve «ricolonizzare» il proprio corpo, non straniarlo a comando. Anzi, lo straniamento a comando è proprio una condizione contro natura e, per quanto seguite a puntino le leggi pragmatiche, il risultato non potrà che essere una *distorsione disorganica*, uno sperpero anche se apparentemente «a risparmio» della propria energia.

Le leggi pragmatiche, nella varietà di modi in cui possono essere realizzate, si rivelano come l'equivalente analitico di una pratica continuativa indipendente dall'espressione e *a fortiori* dagli spettacoli nei quali l'attore è o può essere impegnato. Linee d'azione: cioè *linee*, qualcosa di continuo, ininterrotto, senza punti programmaticamente terminali; e *azione*, qualcosa di concreto, che impegna materialmente la propria attività.

Questa (macro-)linea d'azione dell'attore, questa pratica continuativa indipendente dagli spettacoli, ha un nome: ed è il *training*.

Sul training si è molto equivocato, soprattutto a causa della sua indebita identificazione con gli aspetti esteriori di quella particolare pratica di autopedagogia e di identità adottata in anni recenti dal «terzo teatro». L'atletismo di questo training, la sua spettacolarità, la sua effettiva utilizzazione (a volte) come spettacolo e, non ultima, la carenza di spettacoli di qualità estetica elevata: tutti questi fattori (che meriterebbero, ciascuno e tutti, un discorso molto più approfondito) hanno determinato negli studiosi un atteggiamento diffuso che possiamo così sintetizzare. Primo: il training è un'attività puramente fisica, legata ad un «teatro del corpo» e ad un «rifiuto della parola». Secondo: il training è inutile agli spettacoli, tant'è vero che gli attori dei teatri «istituzionali» non lo praticano.

A prescindere dai riscontri di verità che queste affermazioni han-

no (o hanno potuto avere) in casi specifici, c'è da dire che in generale esse sono entrambe false, e derivano dalla mancata individuazione e valorizzazione del livello preespressivo. Primo: il training è un'attività *anche* (non solo) fisica e comunque, nella sua componente fisica, non implica affatto l'atletismo che ha caratterizzato, all'ingrosso, il training del «terzo teatro». Come corollario, il training non ha nulla a che vedere con una poetica di «teatro del corpo» e di «rifiuto della parola», a meno di non voler indicare con questa poetica l'importanza del corpo nel lavoro complessivo dell'attore. Secondo: il training è indipendente dagli spettacoli ma non inutile; al contrario, la recitazione, ogni stile di recitazione, si instaura nel rapporto dialettico tra l'espressione e una presenza che è irraggiungibile, come seconda natura, senza quella pratica continuativa indipendente dagli spettacoli che è il training. Come corollario, si deve ritenere che tutti gli attori, compresi quelli dei teatri «istituzionali», lo praticino, e semmai il problema sarà quello di individuarne i modi, a prescindere da quelli adottati sotto il nome specifico di training dal «terzo teatro».

Non possiamo soffermarci su questo punto, che è, tuttavia, della massima importanza. Ci limiteremo a riproporre e a commentare brevemente i seguenti precetti:

— Egli [l'attore] deve guardarsi dai gesti, dalle posizioni e dagli atteggiamenti abitudinari, perché se nelle recite lo spirito deve applicarsi ad evitare le abitudini contratte, esso è in gran parte distratto da ciò che più importa.

— È assolutamente necessario che l'attore sia libero da ogni abitudine, affinché durante le recite possa pensare alla sua parte e il suo spirito si possa investire solo della forma assunta.

— È invece buona regola per l'attore, che nella vita quotidiana egli si sforzi di dare al suo corpo, al suo comportamento, e a tutte le sue azioni, un aspetto tale che, per così dire, gli serva da *continuo esercizio*. Ciò sarà d'infinito giovamento per ogni aspetto dell'arte sua.

Non sono precetti per uno stage di «terzo teatro». Si tratta delle *Regole per gli attori* che Goethe dettò nel 1803 per l'Hoftheater di Weimar (le ha pubblicate con commento Luigi Squarzina in «Arena», Aprile-Giugno 1954), e appartengono al paragrafo *Comportamento dell'attore nella vita comune*, cioè al di fuori sia dello spettacolo sia delle prove specificamente finalizzate allo spettacolo.

Che l'*esercizio continuo* (il corsivo è nostro) raccomandato da Goe-

the sia nient'altro che un training, è evidente. Ma il discorso di Goethe ci aiuta a puntualizzarne meglio la funzione. L'attore che non pratica il training rimane schiavo delle abitudini del quotidiano. Dovendosi sforzare, durante le recite, per evitarle, non può «abbandonarsi» alla parte, cioè non può essere «naturale». Esiste, dunque, una naturalità scenica che è diversa dalla naturalità quotidiana. Il training non serve solo a liberarsi dalle abitudini quotidiane, serve soprattutto a contrarre nuove abitudini, a «ricolonizzare» il corpo. A più riprese Goethe parla di «seconda natura»: «l'attore è lì [sulla scena] per il pubblico» (regola 38) e deve quindi evitare la «naturalità malintesa, quasi non ci fosse nessuno» ad osservarlo. Per potersi abbandonare, senza cadere nella «naturalità malintesa» del quotidiano, l'attore deve acquisire una nuova indole personale, una «seconda natura», sulla quale innestare i materiali specificamente espressivi.

Fisico e non fisico

Potrebbe sembrare, a questo punto, che il training, nelle caratteristiche pertinenti che siamo stati condotti a riconoscergli, scavalchi per così dire le leggi pragmatiche della presenza e, di fatto, le vanifichi. In altre parole, se l'elemento pertinente delle leggi pragmatiche è quello di proporsi come attività (azione) continuativa (linee) tesa all'acquisizione di una «seconda natura», ciò che sembra scomparire è lo specifico delle leggi stesse: l'alterazione dell'equilibrio e la dinamica delle opposizioni. E ciò tanto più in quanto l'attività che le realizza può non essere esclusivamente fisica.

Ma va osservato, intanto, che il rapporto tra leggi pragmatiche e presenza non è necessariamente un rapporto biunivoco. Se l'applicazione di certe leggi determina la presenza, non è detto che questa si possa ottenere *solo* attraverso *quelle* leggi. Secondo: si deve pensare che le leggi pragmatiche esprimano solo la base *minimale* (e quindi *essenziale*) della presenza: una base che evidenzia come condizioni *minime* dell'artificialità quelle legate alla non soggezione alla gravità e all'inerzia. E terzo, infine: è da ritenere che le leggi pragmatiche siano linee (d'azione) non solo per la loro *continuità temporale* ma anche (forse soprattutto) per la loro *intrinseca coesione*: una sorta di «spina dorsale», di linea profonda, appunto, che *dà il senso*, che *diri-*

ge attività molto più diversificate, comprese quelle non-fisiche, verso l'acquisizione e l'impiego controllati del surplus energetico che contraddistingue la presenza.

Tocchiamo qui un punto di estrema importanza. Le «approssimazioni successive» che abbiamo effettuato, a partire dalle leggi pragmatiche fino al carattere «naturale» della presenza dell'attore, si rivelano come una sorta di blow up. Compare, alla fine, un elemento che evidentemente era presente anche nel quadro complessivo iniziale, ma che solo ora si lascia vedere con chiarezza. Questo elemento è il *non-fisico* o, se si vuole, *il mentale*. Il training (o meglio, il livello d'indagine che «mette a fuoco» sul training) ci rivela che la presenza, che è fisica, non ha radici solo fisiche e, insomma, che deve esistere un correlativo non-fisico, mentale, del livello preespressivo quale lo abbiamo finora analizzato.

In certo senso, il versante fisico è proprio il *punto scoperto* del livello preespressivo. Nel duplice senso di punto che è più evidente degli altri, ma anche di punto debole. In quanto *scoperto perché evidente*, su di esso è opportuno concentrare il primo attacco; ma in quanto *scoperto perché debole*, esso può darci l'illusione di una facile vittoria e distrarci da altri punti più «coperti»: meno evidenti e più difficili da prendere. Penetrati nel livello preespressivo attraverso il *punto scoperto del versante fisico*, ci accorgiamo che esiste il *punto coperto del versante non-fisico*.

È su questo versante che si situa l'attuale frontiera dell'antropologia teatrale. Si tratta di comprendere che il fisico e il mentale sono solo le due *sponde opposte* di un *unico ponte*, e di capire come le due sponde si colleghino, la struttura e il funzionamento del ponte.

Le sponde del fisico e del mentale, il ponte che le congiunge, sono i termini con i quali Eugenio Barba affronta questo campo ancora inesplorato nel suo recente scritto *The Dilated Body*. Noi dovremo limitarci, dal canto nostro, a dare delle indicazioni e a proporre delle domande.

A prima vista, il versante mentale sembra emergere per semplice trasposizione delle nozioni relative al versante fisico. Esiste un minimo sforzo fisico e possiamo ritenere che esso si realizzi (essenzialmente) assecondando le forze di gravità e d'inerzia; per trasposizione esiste un «minimo sforzo mentale» e possiamo ritenere, solo con un piccolo slittamento metaforico, che anch'esso si realizzi assecondando la

«gravità e l'inerzia mentale». Ci si può opporre, sul versante fisico, al minimo sforzo: così come ci si può opporre al minimo sforzo sul versante mentale.

Ma, prima domanda: come può questa opposizione al minimo sforzo mentale porsi ad un livello preespressivo? E, più radicalmente, ha senso e, se sì, che senso ha parlare di preespressivo per l'attività mentale?

Andiamo avanti. Esistono delle linee d'azione pragmatiche per contrastare il minimo sforzo fisico; e già qui la trasposizione sul versante mentale diventa ardua. Quali sarebbero i correlativi mentali delle leggi dell'alterazione dell'equilibrio e della dinamica delle opposizioni? Occorre guardarsi dalle facili metafore che aggiustano tutto a parole ma che non incidono sui fatti: si deve ricordare che l'antropologia teatrale è scienza.

A bloccare le facili metafore interviene, del resto, una constatazione. Il corpo, possiamo dire, è naturalmente in regime di costrizione; la mente è naturalmente in regime di libertà. Lasciato a se stesso, il corpo *soggiace* a tutte le sue costrizioni; lasciata a se stessa, la mente *soggiace* a tutta la sua libertà. Probabilmente allora il «ponte» fra fisico e mentale andrà cercato non considerando la *superficiale opposizione* tra libertà e costrizione ma la *profonda identità* del soggiacere.

Sia il corpo che la mente possono soggiacere, questo è il dato pertinente del minimo sforzo: la norma del quotidiano. Ma il minimo sforzo del corpo si realizza nella *soggezione ai limiti* (la gravità e l'inerzia sono solo i più basilari di questi limiti); il minimo sforzo della mente si realizza nella *soggezione alla totale libertà*. Se l'opposizione al minimo sforzo del corpo si ottiene col *liberarsi dai limiti*, c'è da pensare che l'opposizione al minimo sforzo della mente si persegua col *limitare la libertà*.

Ma questa è solo una metafora? Oppure il chiasmo logico «liberarsi dai limiti» ↔ «limitare la libertà» indica che un'analoga antisimmetria si dovrà cercare anche per le linee d'azione pragmatiche?

Barba parla, a proposito del preespressivo mentale, di «precondizione creativa». Se nel preespressivo fisico si pone il «corpo dilatato», nella pre-condizione creativa si pone l'altra sponda del ponte, la «mente dilatata». Nella condizione creativa (equivalente mentale dell'espressione fisica) essenziale è l'*orientamento*, nella precondizione creativa essenziale è il *disorientamento*; nella condizione creativa

essenziale è il *significato*, nella precondizione creativa essenziale è la *precisione*.

Dis-orientarsi, cioè negare l'orientamento della condizione creativa senza cadere nella «libertà senza limiti» del quotidiano, ma neppure a favore di un orientamento solo diverso: «un negare che non ha ancora scoperto il nuovo che afferma», secondo le parole di Eugenio Barba. Rinunciare al significato senza cadere nella perdita di senso della «mente in libertà», ma neppure a favore di significati solo diversi: piuttosto a favore di una condizione di significanza che consenta il significato senza (pre-)determinarlo.

Il dis-orientamento e la precisione: come si rapportano a quella limitazione della libertà che abbiamo ipotizzato essere la condizione per opporsi al minimo sforzo mentale? Sono domande delle quali, per ora, si può solo apprezzare l'interesse e il potere di stimolo, ma che non hanno ancora un quadro di risposta scientifico.

In ogni caso è già importante l'aver evidenziato la correlazione profonda del fisico e del mentale rispetto al lavoro dell'attore.

Alla luce di questa acquisizione si può riguardare con consapevolezza diversa alla tradizionale dicotomia fisico/mentale (psichico) che ha diviso le opzioni ideologiche (più che il lavoro pratico) nei riguardi dell'attore. Il fisico e il mentale non sono due *vie diverse*, ma solo due *punti di partenza diversi* che devono necessariamente congiungersi. È irrilevante, in fondo, che l'attore parta dalla sponda del fisico o da quella del mentale, dato che comunque non si dà corpo dilatato senza mente dilatata, e viceversa.

Può essere utile, a questo riguardo, riconsiderare il brano di Lessing che abbiamo sopra citato e verificarne, senza forzature ma anche senza pregiudizi, le analogie con quest'ultima zona dell'antropologia teatrale.

Com'è noto, nella controversia tra i fautori dell'abbandono (l'attore sensibile) e i fautori del controllo (l'attore insensibile), Lessing assume una posizione intermedia. Secondo Lessing, come lo stato d'animo può guidare l'espressione, così anche l'imitazione a freddo dell'espressione può indurre un corrispondente stato d'animo: sebbene questo stato d'animo «artificiale» abbia meno forza di quelli non indotti, è anch'esso in grado di condizionare l'espressione. Se riguardiamo, allora, l'itinerario descritto da Lessing, ci accorgiamo che alla

dinamica delle opposizioni fisiche corrisponde una dinamica di opposizioni mentali (o, comunque, non-fisiche).

La sincerità (che rimane l'obiettivo dell'attore) si manifesta attraverso reazioni «involontarie». Tuttavia, per conseguire questo scopo, l'attore non deve abbandonarsi alla situazione. Deve, invece, controllarsi, opporsi a freddo, declamando con il tono contrario. Deve quindi abbandonarsi allo stato d'animo indotto, e lasciare che la mimica del viso riveli, per differenza si potrebbe dire, per difetto di sottomissione al controllo, lo stato d'animo corrispondente alla situazione.

Tra l'attore che si abbandona totalmente e l'attore che si controlla totalmente, l'opzione di Lessing è verso un attore che *controlla il proprio abbandono*. La declamazione a freddo non serve a simulare: piuttosto serve a costruire l'argine rispetto al quale l'abbandono possa esprimersi solo per eccedenza, con segni precisi proprio perché «ridotti» all'essenziale dal controllo. Non tutte le reazioni involontarie sono efficaci. Efficace è il fremito del viso che (perché) si staglia su un portamento e su un tono di voce pacati. Dal versante non-fisico, l'abbandono non coincide direttamente con la sincerità. Efficacemente sincero è l'abbandono che (perché) si staglia su un fondo di controllo.

Se questa è la condizione mentale per la «sincerità scenica», non si può non rilevarne la stretta analogia con quel «limitare la libertà» che abbiamo ipotizzato essere alla base della «mente dilatata». Quello che è certo è che esiste un correlativo mentale del «corpo dilatato» e che, come la presenza, anch'esso deve diventare una seconda natura.

Attore e regista, attore e spettatore

L'individuazione di un costitutivo correlato mentale del versante fisico prospetta, infine, sotto una luce completamente nuova il rapporto attore-regista e quello attore-spettatore.

Le sponde del fisico e del mentale qui non si collegano più lungo il ponte che è la persona dell'attore, ma lungo un ponte che collega la performance fisica dell'attore con l'attività mentale del regista e con l'attività mentale dello spettatore.

Dal versante della produzione dello spettacolo: come si correlano la prestazione fisica dell'attore e quella mentale del regista? Cioè come si riflettono l'una sull'altra e come si influenzano l'una con l'al-

tra? Dal versante della ricezione dello spettacolo: come si correlano la prestazione fisica dell'attore e quella mentale dello spettatore?

Si scopre qui, almeno come prospettiva di ricerca, tutto un campo che scavalca la dinamica emittente-ricevente o cifrazione-decifrazione o anche fascinazione-affascinazione, e che pone le basi *scientifiche* per esplorare quel più profondo *rapporto di consonanza (di sin-patia)* che tutti gli spettatori almeno una volta hanno sperimentato e che la carenza d'indagine ha relegato finora al livello dell'ineffabile, irripetibile, improgrammabile, *esperienza personale*.

Non è un caso, forse, che, quasi come un topos metastorico e transculturale, la letteratura presenti spesso l'incontro con lo spettacolo teatrale associato ad uno shock profondo, quasi mistico, in cui si rivive il senso della propria vita. E questo anche quando lo spettatore, come Wilhelm Meister è tutt'altro che straniero al teatro.

La letteratura è arte, e può considerare ineffabile qualcosa di cui non vuole (o non ritiene interessante) parlare se non in termini di esperienza intima, segreta. Ma la scienza del teatro no. Se la consonanza spettacolo-spettatore si verifica (e forse il fatto che a dirlo sia la «non scientifica» letteratura ne è una dimostrazione *e contrario*), è necessario ricercarne le leggi pragmatiche. Cercare di sapere *cosa fare e come* farlo affinché essa si verifichi: anche se si continua ad ignorarne il *perché*.

Nota bibliografica

Citiamo qui i testi utilizzati, e che si riferiscono all'antropologia teatrale nell'accezione specifica adottata in questo saggio.

Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970.

Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, trascrizione (non rivista dall'autore) delle lezioni tenute presso l'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma, 1982.

Jerzy Grotowski e il Teatro *Laboratorium*, numero monografico di «Sipario», XXXV (1980), n. 404.

Richard Schechner, *Performative Circumstances from the Avant Garde to Ramlila*, Calcutta, Seagull Books, 1983.

Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

Eugenio Barba, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1981.

Eugenio Barba, *The Dilated Body*, in «New Theatre Quarterly», n. 4, 1985 (ma cfr. anche *The Dilated Body, followed by The Gospel according to Oxyrhincus*, Roma, Zeami, 1985).

Eugenio Barba, *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985. Vedi anche le edizioni: inglese (Holstebro 1979), francese (Carcassonne 1982), greca (1982), catalana (Barcellona 1983), messicana (1983) e tedesca (Hamburg 1985).

Anthropologie Théâtrale, numero monografico di «Bouffonneries», n. 4, 1982. *Intercultural Performance*, numero monografico di «The Drama Review», 26 (1982), n. 2 (T94).

La trasmissione dell'esperienza in teatro, numero monografico di «Quaderni di Teatro», VI (1984), n. 23.

La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell'I.S.T.A., a cura di Franco Ruffini, Firenze, La casa Usher, 1981.

Eugenio Barba-Nicola Savarese, *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Roma-Carcassonne, Zeami-Bouffonneries, 1986 (cfr. anche *Anatomia del teatro*, a cura di Nicola Savarese, Firenze, La casa Usher, 1983).

Ferdinando Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori nella Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», n. 1, 1986.