

Franco Ruffini

**L'ATTORE E IL DRAMMA.
SAGGIO TEORICO DI ANTROPOLOGIA TEATRALE**

FATTI CERTI E AFFERMAZIONI CREDIBILI: INTRODUZIONE

Quello che segue è un saggio teorico di antropologia teatrale, nell'accezione che a questo campo di studi hanno conferito le ricerche di Eugenio Barba e di altri studiosi più o meno direttamente collegati all'International School of Theatre Anthropology.

Il suo obiettivo è quello di giungere ad una formulazione il più possibile rigorosa di *livello pre-espressivo*, di precisarne i termini di applicazione all'attore, e di comprovarne l'esistenza, la validità e l'efficacia euristica anche per il testo drammatico o, come si dirà per opportunità terminologica, per il dramma¹.

¹ Questo saggio comincia *in medias res*, e ce ne scusiamo con il lettore. Per un'informazione d'insieme sul campo di ricerca dell'antropologia teatrale, rinviamo al nostro *Antropologia teatrale*, in «Teatro e Storia», I, 1, ottobre 1986. Dall'annessa bibliografia estrapoliamo, comunque, i testi base: E. Barba, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1981; *Anthropologie théâtrale*, n. mon. di «Bouffonneries», 4, 1982; E. Barba, *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985; E. Barba - N. Savarese, *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Roma-Carcassonne, Zeami-Bouffonneries, 1985 (che rielabora ampiamente la precedente ed. it. a cura di N. Savarese, *Anatomia del teatro*, Firenze, La casa Usher, 1983). Vanno ricordati, inoltre: J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970; R. Schechner, *Performative Circumstances from the Avant Garde to Ramlila*, Calcutta, Seagull Books, 1983; R. Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985; F. Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori nella Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», I, 1, ottobre 1986. Quanto all'ISTA, si tratta di un organismo permanente di ricerca sull'attore, concepito e diretto da Eugenio Barba, con sede in Danimarca, ad Holstebro, dove risiede ed opera anche l'Odin Teatret. Alle attività dell'ISTA collaborano uomini di teatro e studiosi di varie nazionalità e di vari indirizzi di studio (biologia, antropologia, neurofisiologia, ecc., oltre che, naturalmente, storia e teoria del teatro). Fondamentalmente, l'ISTA ha due tipi di attività: uno interno e continuativo, e l'altro esterno ed episodico. Al primo tipo di attività appartengono incontri di lavoro, scambi di pre-print, ecc.: insomma, tutta la zona meno connessa ad una sperimentazione collettiva e programmata, oltre che alla dimostrazione dei risultati e/o delle fasi di ricerca via via raggiunti. L'attività esterna consiste, invece, in sessioni pubbliche di sperimentazione programmata e di dimostrazione. Le sessioni pubbliche possono o meno comportare un lavoro pratico con 'allievi'. Fino ad oggi, sono state tenute cinque sessioni pubbliche dell'ISTA: Bonn (1-31 ottobre 1980) e Volterra (8 agosto-8 ottobre 1981), entrambe con partecipazione di 'allievi'; Blois-Malakoff (13-21 aprile 1985), Holstebro (17-22 settembre 1986) e Laghi Alimini (1-14 settembre 1987), tutte e tre senza partecipazione di 'allievi'. Ma va detto che ogni sessione pubblica dell'ISTA costituisce un episodio specifico, sia

Nonostante la mole abbastanza ponderosa, la tesi conclusiva di questo saggio può essere dichiarata in poche parole: *anche per il dramma si può parlare rigorosamente e utilmente di livello pre-espressivo*.

La logica dell'itinerario di dimostrazione potrà apparire, a volte, intricata, e se ne offre pertanto una sintesi preventiva.

La prima parte, *La prospettiva ecologica: nei territori della savana*², si occupa del livello pre-espressivo in rapporto all'attore, usando come strumento di indagine quello di *ambiente*. Come la savana geo-morfologica può essere considerata uno stesso ambiente rispetto alle diverse savane geografiche, così la scena può essere guardata come uno stesso ambiente rispetto alle diverse scene, o culture sceniche, storicamente e geograficamente determinate. In questo quadro, la pre-espressività dell'attore si configura come la dotazione di idoneità ad abitare l'*ambiente scena*, indipendentemente dalla *scena specifica* che l'attore, nella sua singolarità storico-culturale, frequenta.

Nella seconda parte, *Per uscire dalla savana: la prospettiva testuale*, vengono presi in esame i limiti del modello ecologico, soprattutto in rapporto alla indebita centralità che in esso risulta attribuita al corpo dell'attore come entità fisica, materiale. Nella prospettiva testuale, il corpo dell'attore si precisa, piuttosto, come 'autore' e 'materia di scrittura' di un *testo fisico*, al quale propriamente pertiene il livello pre-espressivo. Il livello pre-espressivo si definisce, così, come un livello di testualità della composizione fisica dell'attore, anziché come un livello di fisicità del suo corpo.

La nozione di testo, mentre distingue la composizione fisica dell'attore e il *dramma* rispetto alla diversa 'materia di scrittura', li omologa in linea di principio rispetto al comune statuto testuale. Ed

nelle finalità che nei modi di lavoro. Sull'ISTA si possono vedere: F. Ruffini (a cura di), *La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell'ISTA*, Firenze, La casa Usher, 1981; F. Ruffini, *Ricordi e riflessioni sull'ISTA*, in «Quaderni di Teatro», 23, 1984 (sulla sessione di Volterra; cfr. anche annessa bibliografia); E. Barba, *Animus/anima: energia*, in «Teatro/festival», 5, 1986 (scritto introduttivo per la sessione di Holstebro, dedicata al ruolo femminile nelle diverse culture sceniche); «Hyphos», 1, 1987, n. mon. per la sessione di Laghi Alimini (Salento).

² Una prima versione di questa parte (qui radicalmente rielaborata) è apparsa, con il titolo *Le milieu-scène: pré-expression, énergie, présence*, in *L'énergie de l'acteur. Anthropologie théâtrale* (2), n. mon. di «Bouffonneries», 15/16, 1987.

è questa area comune che viene esplorata nella terza parte, *L'attore e il dramma: alla scuola di Arcadio Nicolaevic Torzov*. Il laboratorio di Stanislavskij, per le caratteristiche particolari del lavoro che vi si esercita, è un terreno ottimale per mettere a prova l'esistenza e le modalità di rapporto tra la composizione fisica dell'attore e il dramma (come tema da mettere in azione) al quale la composizione fisica stessa si correla. Ciò che emerge è che nella scuola di Torzov viene usata una costruzione linguistica che ha statuto di testo, e che altro non è se non la trasposizione in racconto del testo fisico pre-espressivo dell'attore. Questo (sotto-)testo linguistico è il livello pre-espressivo del dramma.

Nella quarta parte, *Per uscire dalla scuola di Torzov: il colore della presenza*, si cerca di appurare se il risultato conseguito (l'esistenza e la pratica di un livello pre-espressivo del dramma, e il suo strutturale collegamento col livello pre-espressivo della composizione fisica dell'attore) sia vincolato alle modalità costitutive del «sistema» di Stanislavskij o se, invece, possa essere assunto come risultato di validità generale. Nel ricavare una risposta affermativa a questa domanda, si evidenzia un'articolazione del livello pre-espressivo in *sostanza e colore*. Il 'colore della presenza' disegna la zona di contatto tra pre-espressivo ed espressivo.

La quinta ed ultima parte è una *Nota conclusiva*, intesa a saggiare l'accettabilità di questa articolazione e a valutarne le conseguenze.

Un percorso abbastanza intricato, come si può vedere, e nel quale le singole tappe rischiano di apparire, a volte, frutto di una scelta più orientata su predilezioni personali che su esigenze oggettive. Possiamo solo sperare che la logica del percorso e delle singole tappe si imponga alla lettura, al di là di quella che, in sede introduttiva, sarebbe solo una generica difesa d'ufficio.

Ma c'è una singolarità di questo saggio che va preliminarmente dichiarata e difesa. Si tratta di un saggio teorico, abbiamo detto, il quale però raramente (quasi mai) fa appello ad altre teorie teatrali, mentre insistentemente fa appello a dichiarazioni di Stanislavskij e di Eugenio Barba.

Un'opzione personale, senz'altro, ma della quale rivendichiamo l'opportunità e, di più, la necessità.

Che una mela cada dall'albero lungo una linea verticale con velocità progressivamente crescente secondo l'accelerazione di gravità, deriva, certo, dalla teoria gravitazionale di Newton. Ma se, anziché alla teoria come dato acquisito, pensiamo all'attività teoretica di Newton, è vero il contrario: è la teoria gravitazionale a derivare dalla caduta della mela.

Vero o no che sia l'aneddoto, è vero senz'altro ciò che esso significa: e cioè che la *teorizzazione scientifica deve partire dai fatti*. E non basta. Occorre anche che i fatti, nei limiti del possibile, siano *certi*. Questo, almeno, per il costruttore di teorie nell'ambito delle scienze naturali.

Ma per il teoreta teatrale esistono fatti certi, in senso proprio? Crediamo di no. Crediamo, piuttosto, che esistano *affermazioni credibili*.

Affermazioni credibili sono quelle sostenute da uomini di teatro credibili: per la loro esperienza, per i risultati raggiunti operando pragmaticamente su quelle premesse, e per l'intreccio di concordanze che sussiste tra le loro affermazioni e altre affermazioni ugualmente credibili.

La scelta dei 'fatti', per il teoreta teatrale, è dunque personale, ma non arbitraria. I 'fatti' vanno scelti in base allo specifico campo di interesse teorico, e in rapporto alle complesse determinanti della loro credibilità.

L'imparzialità del teoreta, in ambito teatrale almeno, non può essere altro che una parzialità ben orientata, l'autonomia nient'altro che una dipendenza ragionata e utile: dato che la parzialità e la dipendenza determinano e circoscrivono l'insieme di fatti, cioè di affermazioni credibili, su cui rifletterà la teoria.

Rinunciare alla parzialità e alla dipendenza equivale a rinunciare ai fatti *tout court*, vanificando la stessa operazione teoretica.

Il campo di interesse teorico di questo saggio, lo ripetiamo, è la nozione di livello pre-espressivo, indipendentemente dalle parole con le quali essa sia (o sia stata) formulata. E *in tale campo* i fatti di maggior rilievo, cioè le affermazioni più credibili, sono senza dubbio quelle di Stanislavskij e di Barba.

Che questi uomini di teatro corrispondano alle predilezioni personali dell'autore del saggio è solo una concausa della scelta del campo di interesse teorico, non un limite a priori della teoria.

La sostituzione dei fatti certi con le affermazioni credibili è anche la radice profonda della stretta interdipendenza tra teoria e storia del teatro.

Innanzitutto perché la teoria si dà il compito istituzionale di riflettere su 'fatti' storicamente individuati.

Secondo: perché la stessa credibilità dei fatti ha, in ultima istanza, una determinazione storica. L'intreccio di concordanze a cui abbiamo accennato, è frutto di un'indagine storica che si ripercuote sulla teoria rendendo (più) credibili i fatti da cui essa parte.

E infine: perché la stessa teoria, considerata nei suoi esiti, diventa un dato *della* storia e *per* la storia del teatro.

Partire dai fatti e tornare ai fatti è buona norma nella teoresi scientifica.

Per adeguarsi a questa norma la teoresi teatrale non deve, a nostro avviso, cercare fatti che somiglino a quelli delle scienze di natura. Deve assumere i *suoi* fatti: cioè confrontarsi rigorosamente e senza fughe nella metafora con il sapere dei teatranti.

I

LA PROSPETTIVA ECOLOGICA: NEI TERRITORI DELLA SAVANA

Savane e savana

La savana, tecnicamente parlando, è un ambiente geomorfologico. Essa è definita da un insieme di caratteristiche botaniche, zoologiche, climatiche e di altro tipo.

La savana, in quanto ambiente geomorfologico, si trova in varie zone geografiche e 'culturali' della terra, le più importanti delle quali sono l'Africa e l'Amazzonia.

Possiamo dire, quindi, che sia la savana africana sia quella amazzonica sono *geomorfologicamente* uno stesso ambiente, ma sono *culturalmente* due ambienti diversi.

Passiamo ora agli abitanti della savana. È legittimo presumere che le caratteristiche geomorfologiche circoscrivano, al di là di insensibili varianti, una *serie di comportamenti tipici* dell'abitante della savana.

Ma l'abitante della savana in quanto tale non esiste, e non è quindi disponibile all'osservazione. Esiste l'abitante della savana amazzonica, ed esiste l'abitante della savana africana: e sono questi (e solo questi) abitanti e i loro comportamenti *relativi* ad essere osservabili.

Se ne possono trarre due conclusioni. Primo: la *serie di comportamenti trans-culturali* può essere conosciuta solo attraverso i comportamenti delle diverse savane culturali. Secondo: la serie di comportamenti trans-culturali prescinde dalle differenze di cultura, ma non prescinde dalla cultura.

Si può ragionare, però, in un altro modo, e cercare, anziché una serie di comportamenti, un insieme di principi funzionali, sui quali si fondino i comportamenti comuni ed, eventualmente, anche comportamenti che non appaiano tali.

I principi comuni, essendo *principi*, sono *pre-culturali* rispetto ad ogni singola cultura, ed essendo *comuni*, sono *trans-culturali* rispetto alla totalità delle culture. Anche i principi possono essere studiati solo attraverso i comportamenti delle diverse savane ma, a differenza dei comportamenti comuni, essi prescendono dalla cultura.

Definiamo come *dotazione base* l'insieme di questi principi (con le loro *potenzialità* di effetto) e, reciprocamente, come *abitante della savana* l'individuo (astratto) il quale, più che della *serie di comportamenti trans-culturali*, disponga dell'*insieme di principi pre-culturali*, cioè della dotazione base.

Una precisazione va subito fatta, ad evitare malintesi. Trans-culturale e pre-culturale, certo, non sono sinonimi, ma *possono* essere equivalenti.

Trans-culturale è ciò che prescinde dalle marche che *differenziano culturalmente* i diversi ambienti. Pre-culturale è ciò che precede logicamente (prescindendone, dunque) le marche che *contrassegnano culturalmente* ciascuno dei diversi ambienti.

Il pre-culturale può implicare il trans-culturale, come nel caso in cui i principi siano comuni. Ma il viceversa è vero solo se l'autono-

mia dalle marche culturali è intesa non nel senso debole di autonomia dalle marche-differenza, ma nel senso forte di autonomia dalle marche-contrassegno: in tal caso il pre-culturale e il trans-culturale si co-implicano.

Ed è questa l'ipotesi che adottiamo nel *nostro modello* ecologico.

Un modello non è né la realtà che modella, né la realtà eventualmente presa a modello. È uno strumento a fini di conoscenza e, come tutti gli strumenti, va adattato all'uso.

Malgrado la sua apparente impertinenza, questo discorso sulla savana, sulle savane e sui loro abitanti, può essere molto utile per comprendere, senza l'ingombro di pregiudizi o di diffidenze, alcune problematiche dell'attore affrontate dall'antropologia teatrale.

Partiamo, dunque, da questa premessa: *le scene sono ambienti culturali, i relativi abitanti sono gli attori*, e formuliamo l'ipotesi che le diverse scene siano uno stesso *ambiente scena*, così come le savane amazzonica e africana sono entrambe l'ambiente savana.

La tesi è che *dentro* i diversi comportamenti degli attori, cioè degli abitanti delle scene, esista una comune base pre-culturale.

In che cosa consiste tale dotazione? Al di là dei diversi stili recitativi, qual è la base che definisce l'attore in quanto abitante dell'ambiente scena?

Conveniamo ora di chiamare *espressione* i comportamenti osservabili degli attori di e in specifiche scene, riservando invece il nome di *pre-espressione* a ciò che precede logicamente il livello espressivo, e *la cui base è pre-culturale*. Ciò dicendo, affermiamo che in linea di principio non c'è sovrapposizione tra pre-espressivo e pre-culturale: pre-culturale, a stretto rigore di termini, è la (dotazione) *base* della pre-espressione. Comunque, ad evitare un'ipertrofia lessicale, inutile in questa fase della ricerca, parleremo di pre-espressione (o di livello pre-espressivo) tout court, fermo restando però che l'equivalenza pre-espressivo = pre-culturale riguarda in linea di principio solo la base della pre-espressione.

La pre-espressione, o meglio, l'esistenza e la funzionalità di un livello pre-espressivo, è la tesi costitutiva globale e, allo stesso tempo, il nucleo di ricerca dell'antropologia teatrale.

Infine, quando possa ingenerarsi confusione, chiameremo *attori* (minuscolo e plurale) gli abitanti di specifiche scene, e *Attore* (maiusco- lo e singolare) l'abitante della scena in quanto ambiente.

Gli attori esprimono, l'Attore pre-esprime.

Realtà e livelli di analisi

Ma l'Attore non è una realtà concreta diversa dagli attori. Anzi, propriamente parlando, l'Attore non è nemmeno una realtà a sé stante. Esistono solo gli attori, così come esistono solo gli abitanti della savana amazzonica o della savana africana. L'Attore è solo un livello dell'analisi degli attori; così come la pre-espressione è solo un livello dell'analisi dell'espressione.

È, questo, un punto della massima importanza, e la cui scarsa precisazione può generare non pochi equivoci. A rigor di termini, l'Attore e la pre-espressione sono realtà conoscitive: servono allo studioso per capire, e all'uomo di teatro per orientare il suo lavoro, che sfocerà comunque in espressione, intrisa di tutti i condizionamenti dell'ambiente specifico in cui il lavoro si svolge.

Insistere sullo statuto analitico, astratto, dell'Attore e della pre-espressione, è opportuno ma può, a sua volta, dar luogo ad un fraintendimento. Si potrebbe pensare, infatti, che Attore ed attori, pre-espressione ed espressione, si oppongano come entità separate. Di fatto, pre-espressione ed espressione si oppongono sì, ma in certo senso come nella chimica il componente si oppone al composto. La pre-espressione *fa parte* dell'espressione in senso doppiamente letterale. Nel senso di (essere) *parte*, e in quello di *fare* (parte). Se per paradosso si estraesse dall'espressione quella sua *parte* che è la pre-espressione, se ne estrarrebbe al contempo anche l'effetto attivo di *fare*: l'espressione non ne risulterebbe diminuita, ma distrutta.

Come studiare, dunque, la pre-espressione? Essa non si lascia scoprire eliminando materialmente il 'livello' che la nasconde, ma solo traversandolo conoscitivamente. Non si tratta di individuare i *comportamenti comuni*, si tratta di capire i *principi comuni* agli attori delle diverse scene. Nel nostro modello, la dotazione base, oltre che dalle marche-differenza, è indipendente anche dalle marche-contrassegno: è pre-culturale e quindi trans-culturale.

Più che un lavoro di *estrazione per confronto*, ciò che si deve fare è un lavoro di *confronto e di astrazione*.

Pre-espressione ed energia

Esattamente un lavoro di questo tipo è stato condotto, in un'esperienza più che ventennale, da Eugenio Barba. Affrontando con gli attori dell'Odin Teatret l'apparente paradosso di una 'codificazione personale', Barba è stato indotto a studiare, coerentemente, proprio quelle culture sceniche in cui l'aspetto di codificazione sembra prevalere (fin quasi ad annullarla) sulla componente personale.

L'Oriente, con le sue grandi tradizioni teatrali, è diventato il banco di prova, dapprima per capire un'anomalia dell'Occidente, e subito dopo per capire in che cosa, al di là delle differenze stilistiche e della distanza culturale, l'Oriente e l'Occidente sono simili: per esplorare, insomma, il terreno dei *principi comuni*.

Il risultato di questa esplorazione può essere così sintetizzato: *il livello pre-espressivo è legato ad un generale principio di alterazione*.

Questo principio è stato più volte presentato, nella letteratura sull'argomento, attraverso le sue articolazioni analitiche³:

1. la posizione di equilibrio eretto degli attori lascia astrarre, attraverso modalità culturali estremamente precise e differenziate, un principio pre-culturale: l'equilibrio risulta alterato rispetto a quello definito dal *normale* rapporto tra le leggi della fisica e il funzionamento del corpo umano;
2. la condizione di moto degli attori lascia astrarre, attraverso modalità culturali estremamente precise e differenziate, un principio pre-culturale, sintetizzabile anch'esso in una alterazione rispetto alle condizioni di moto definite dal *normale* rapporto tra le leggi della fisica e il funzionamento del corpo umano;
3. se si analizza il rapporto tra energia e lavoro (nel senso scientifico dei termini), vale a dire il rapporto tra energia investita in

³ Si vedano, in particolare: E. Barba, *Antropologia teatrale: prime ipotesi*, e *Antropologia teatrale*, ora in *Aldilà delle isole galleggianti*, cit.

Infine, quando possa ingenerarsi confusione, chiameremo *attori* (minuscolo e plurale) gli abitanti di specifiche scene, e *Attore* (maiuscolo e singolare) l'abitante della scena in quanto ambiente.

Gli attori esprimono, l'Attore pre-esprime.

Realtà e livelli di analisi

Ma l'Attore non è una realtà concreta diversa dagli attori. Anzi, propriamente parlando, l'Attore non è nemmeno una realtà a sé stante. Esistono solo gli attori, così come esistono solo gli abitanti della savana amazzonica o della savana africana. L'Attore è solo un livello dell'analisi degli attori; così come la pre-espressione è solo un livello dell'analisi dell'espressione.

È, questo, un punto della massima importanza, e la cui scarsa precisazione può generare non pochi equivoci. A rigor di termini, l'Attore e la pre-espressione sono realtà conoscitive: servono allo studioso per capire, e all'uomo di teatro per orientare il suo lavoro, che sfocerà comunque in espressione, intrisa di tutti i condizionamenti dell'ambiente specifico in cui il lavoro si svolge.

Insistere sullo statuto analitico, astratto, dell'Attore e della pre-espressione, è opportuno ma può, a sua volta, dar luogo ad un fraintendimento. Si potrebbe pensare, infatti, che Attore ed attori, pre-espressione ed espressione, si oppongano come entità separate. Di fatto, pre-espressione ed espressione si oppongono sì, ma in certo senso come nella chimica il componente si oppone al composto. La pre-espressione *fa parte* dell'espressione in senso doppiamente letterale. Nel senso di (essere) *parte*, e in quello di *fare* (parte). Se per paradosso si estraesse dall'espressione quella sua *parte* che è la pre-espressione, se ne estrarrebbe al contempo anche l'effetto attivo di *fare*: l'espressione non ne risulterebbe diminuita, ma distrutta.

Come studiare, dunque, la pre-espressione? Essa non si lascia scoprire eliminando materialmente il 'livello' che la nasconde, ma solo attraversandolo conoscitivamente. Non si tratta di individuare i *comportamenti comuni*, si tratta di capire i *principi comuni* agli attori delle diverse scene. Nel nostro modello, la dotazione base, oltre che dalle marche-differenza, è indipendente anche dalle marche-contrassegno: è pre-culturale e quindi trans-culturale.

Più che un lavoro di *estrazione per confronto*, ciò che si deve fare è un lavoro di *confronto e di astrazione*.

Pre-espressione ed energia

Esattamente un lavoro di questo tipo è stato condotto, in un'esperienza più che ventennale, da Eugenio Barba. Affrontando con gli attori dell'Odin Teatret l'apparente paradosso di una 'codificazione personale', Barba è stato indotto a studiare, coerentemente, proprio quelle culture sceniche in cui l'aspetto di codificazione sembra prevalere (fin quasi ad annullarla) sulla componente personale.

L'Oriente, con le sue grandi tradizioni teatrali, è diventato il banco di prova, dapprima per capire un'anomalia dell'Occidente, e subito dopo per capire in che cosa, al di là delle differenze stilistiche e della distanza culturale, l'Oriente e l'Occidente sono simili: per esplorare, insomma, il terreno dei *principi comuni*.

Il risultato di questa esplorazione può essere così sintetizzato: *il livello pre-espressivo è legato ad un generale principio di alterazione*.

Questo principio è stato più volte presentato, nella letteratura sull'argomento, attraverso le sue articolazioni analitiche³:

1. la posizione di equilibrio eretto degli attori lascia astrarre, attraverso modalità culturali estremamente precise e differenziate, un principio pre-culturale: l'equilibrio risulta alterato rispetto a quello definito dal *normale* rapporto tra le leggi della fisica e il funzionamento del corpo umano;
2. la condizione di moto degli attori lascia astrarre, attraverso modalità culturali estremamente precise e differenziate, un principio pre-culturale, sintetizzabile anch'esso in una alterazione rispetto alle condizioni di moto definite dal *normale* rapporto tra le leggi della fisica e il funzionamento del corpo umano;
3. se si analizza il rapporto tra energia e lavoro (nel senso scientifico dei termini), vale a dire il rapporto tra energia investita in

³ Si vedano, in particolare: E. Barba, *Antropologia teatrale: prime ipotesi*, e *Antropologia teatrale*, ora in *Aldilà delle isole galleggianti*, cit.

un'azione e quantità di moto dell'azione stessa, ci si accorge che, negli attori, esso è alterato rispetto alla *normale* dinamica del corpo umano.

Ma in che cosa consiste, sinteticamente e analiticamente, tale alterazione?

Viene in campo, qui, una caratteristica specifica della scena in quanto ambiente. Possiamo enunciarla così: la scena, a differenza di tutti gli ambienti in senso proprio, è un ambiente *discontinuo*: un altro adattamento del modello euristico, per migliorarne l'uso. Gli abitanti dell'ambiente scena (cioè gli attori) sono allo stesso tempo, *tutti e in modo continuo*, abitanti anche di un altro ambiente: *l'ambiente del quotidiano*.

Beninteso, gli attori delle diverse scene abitano ciascuno *uno specifico* ambiente quotidiano (gli attori della scena kabuki l'ambiente quotidiano giapponese, ecc.); ma, come tutti questi attori di scene diverse abitano *per il loro essere attori* il comune ambiente scena, così *per il loro essere persone* abitano tutti il comune ambiente della quotidianità.

Può apparire banale, questa constatazione, ma è essa ad evidenziare la necessità di confronto tra ciò che si è astratto rispetto all'ambiente scena e ciò che si può astrarre rispetto all'ambiente della quotidianità.

La pre-espressione deve essere confrontata con *l'in-espressione*, se così possiamo chiamare il livello pre-culturale dei comportamenti nelle diverse quotidianità.

Cerchiamo di chiarire. Gli attori, oltre ad essere attori, sono persone. In quanto attori di specifiche scene, il livello pre-culturale dei loro comportamenti è l'insieme di principi alla base della pre-espressione. In quanto persone che abitano specifici ambienti della quotidianità, i loro comportamenti sono contrassegnati e differenziati culturalmente: *l'in-espressione* è il livello pre-culturale di questi comportamenti.

Il confronto e l'astrazione nelle diverse scene consentono di *individuare* il livello pre-espressivo, ma non di *interpretarlo*. Per interpretarlo occorre coglierne la *differenza pertinente* con il livello pre-culturale della (delle) quotidianità, cioè con *l'in-espressione*.

Torniamo allora al principio di alterazione, considerando dapprima l'alterazione dell'equilibrio.

Nell'ambiente quotidiano, a prescindere dalle marche culturali di differenza e di contrassegno, cioè *al livello in-espressivo*, la posizione di equilibrio eretto si determina in base alle caratteristiche della forza peso.

Si tende ad allargare quanto più possibile l'area della base di appoggio, a far rientrare ampiamente il baricentro entro tale area, e a ridurre l'altezza: si divaricano i piedi, facendone ben aderire le piante al terreno, si verticalizza la linea mediana ideale del corpo, si incurva la spina dorsale.

Nel complesso, si cerca di non contrastare la forza di gravità.

La fenomenologia dell'alterazione vigente sulla scena rivela, invece, una tendenza esattamente contraria. La base d'appoggio viene ridotta, e/o resa meno aderente al terreno, la linea mediana del corpo viene resa obliqua, la spina dorsale eretta, talora le spalle sollevate.

Nel complesso, il principio è quello di contrastare la forza di gravità.

Passiamo all'alterazione dello stato di moto. Il livello in-espressivo dei comportamenti della quotidianità può essere sintetizzato dicendo che si cerca di non contrastare la forza di inerzia. Il movimento tende a mantenere la sua velocità e la sua traiettoria, a protrarsi fino ad esaurimento della forza iniziale, e ad avviarsi, infine, con un impulso concorde alla direzione in cui il movimento si svilupperà nello spazio.

La fenomenologia dell'alterazione vigente sulla scena rivela, anche in questo caso, una tendenza esattamente contraria: movimenti variati sia nella traiettoria che nella velocità, bruschi arresti e repentine riprese, impulsi d'avvio opposti alla successiva direzione del moto.

Nel complesso, il principio è quello di contrastare la forza di inerzia.

Quanto al rapporto tra energia investita e quantità di moto, il livello in-espressivo della quotidianità mostra una tendenza ad utilizzare *tutta* l'energia sotto forma di energia cinetica, cioè sotto forma di movimento.

Nella pre-espressione, al contrario, si può individuare un criterio di 'condensazione' e/o di 'omissione', in base al quale *solo una par-*

te dell'energia investita in un'azione viene trasformata in movimento.

Questo sommario esame analitico ci permette di concludere che il livello in-espressivo (della quotidianità) risponde complessivamente al *criterio del minimo sforzo*, mentre il livello pre-espressivo (della scena) risponde complessivamente al *criterio di un eccesso di sforzo*. La differenza fondante tra pre-espressione e in-espressione sta nel fatto che la pre-espressione implica un *surplus energetico*, a parità di obiettivi 'materiali'. Mantenere la posizione di equilibrio eretto nell'ambiente scena *costa di più* che non nell'ambiente quotidiano; muoversi *costa di più*, sia per il contrasto che si esercita contro la forza di inerzia sia per l'investimento solo parziale dell'energia in quantità di moto.

La condizione di Attore, possiamo dire, implica un eccesso di energia rispetto alla condizione di Persona Quotidiana.

Sull'energia dell'attore

Il confronto tra in-espressione e pre-espressione ci consente di dire qualcosa sul modo in cui va intesa l'energia (il surplus energetico) della pre-espressione.

In prima istanza, essa dev'essere acquisita *in senso materiale*. È, questo, solo un primo livello di riflessione, che è utile però per liberare l'indagine ulteriore da connotazioni esoteriche o, comunque, indebitamente metaforiche.

L'Attore, l'abitante dell'ambiente scena, spende più energia della Persona Quotidiana. La contrapposizione alla forza di gravità comporta, dal punto di vista della fisica, un investimento energetico maggiore, e così pure la contrapposizione alla forza di inerzia. E infine, se non tutta l'energia investita in un'azione si libera in movimento, c'è, sempre dal punto di vista della fisica, un dispendio materiale rispetto all'economia del movimento stesso.

L'insistenza sul punto di vista della fisica tende a sottolineare che l'energia della pre-espressione è, innanzitutto, un dato oggettivo e concreto. Ma altrettanto si deve insistere sul fatto che questo è uno stadio *elementare* della riflessione: necessario, ma elementare.

Un secondo livello, ad esempio, più raffinato, dovrebbe riguar-

dare il passaggio dalla fisica alla fisiologia. Si tratterebbe di esaminare la dinamica muscolare, e organica in senso ampio, che realizza questo dispendio energetico. Un terzo livello dovrebbe prevedibilmente riguardare il rapporto tra il tono muscolare e nervoso legato al surplus energetico e un 'tono psichico' (o mentale) correlativo.

In ogni caso, è importante ribadire che l'energia dell'attore, quali che ne siano le articolazioni e le dinamiche, è *alla base* energia, come lo è l'energia chimica o elettrica o cinetica: energia in senso stretto.

Solo che questa energia è in eccesso rispetto ai risultati 'materiali' dell'azione. Il surplus energetico legato all'alterazione dell'equilibrio non serve per star meglio o più a lungo in equilibrio; il surplus energetico legato all'alterazione delle condizioni di moto non facilita e/o prolunga il movimento.

Dalla postazione del quotidiano, il surplus energetico della pre-espressione si individua solo come spreco.

Pre-espressione e presenza

Ma questo spreco è reale, oppure è solo un 'effetto ottico' derivante dal punto di osservazione? Possiamo ipotizzare che ciò che dall'ambiente quotidiano ci appare come spreco sia, se guardato rispetto all'ambiente scena, la normale economia?

Ancora una volta, può soccorrerci, in questa fase della riflessione, il confronto tra l'ambiente scena e l'ambiente quotidiano.

Al loro livello in-espressivo, i comportamenti quotidiani sono finalizzati a precisi, individuabili e *intrinseci* obiettivi, e *a nient'altro*.

L'equilibrio eretto di un uomo giapponese consegue l'obiettivo di tenerlo in piedi, ma anche di evidenziarne in ogni senso ed estensione la 'cultura quotidiana', nelle identità e nelle diversità con le altre culture quotidiane. Ma a livello in-espressivo l'equilibrio eretto consegue *solo* l'obiettivo intrinseco di tenere in piedi la persona con il minimo sforzo compatibile con la forza di gravità. L'energia investita si misura *solo* rispetto a questo obiettivo: tutte le finalità 'culturali' sono estranee al livello in-espressivo, che è, ricordiamolo, un livello pre-culturale.

L'equilibrio eretto dell'attore kabuki, per restare in Giappone,

del pari realizza l'obiettivo di tenere in piedi l'attore e di evidenziarne, in ogni senso ed estensione, la 'cultura scenica'. A livello pre-espressivo, però, l'equilibrio eretto sembrerebbe finalizzato solo al risultato di tenere in piedi l'attore: esattamente come per la persona quotidiana, che può essere del resto lo stesso attore *fuori* dell'ambiente scena.

Come mai, allora, costa di più?

Il fatto è che l'equilibrio eretto pre-espressivo realizza, oltre l'obiettivo di tenere in piedi l'attore, *in più*, anche quello di *mostrare l'attore in posizione di equilibrio eretto*.

L'ambiente scena, rispetto all'ambiente quotidiano, presenta questo carattere costitutivamente distintivo: le azioni, oltre al loro obiettivo intrinseco, hanno *in più* l'obiettivo di proporsi allo sguardo di qualcuno che è esterno all'ambiente scena.

Non c'è, in questo, nessuna implicazione filosofica. Possiamo dire che lo statuto ontologico dell'ambiente scena consiste proprio nel fatto che tutte le azioni che in esso si verificano sono *azioni mostrate*. Rinunciare a questa presupposizione equivarrebbe a distruggere il concetto stesso di scena. Dicendo che le azioni dell'ambiente scena sono azioni mostrate, non stiamo affermando nulla sulla dinamica attore-spettatore: stiamo solo esplicitando una premessa senza di cui ogni discorso sulla scena sarebbe vanificato.

Lo spettatore concreto può bensì non esserci, o può configurarsi (come di fatto accade) nelle modalità più diversificate e lontane dagli statuti teatrali tradizionali: in ogni caso, l'azione in scena (nell'ambiente scena) è un'azione mostrata. O meglio, è un'azione che è *in più* un'azione mostrata.

Il surplus energetico della pre-espressione paga proprio questo 'in più', questo 'mostrarsi'.

È spreco se visto dalla postazione di un ambiente (quotidiano) il cui livello pre-culturale esclude ogni obiettivo oltre quello intrinseco all'azione stessa; è normale economia se visto dalla postazione di un ambiente (la scena) il cui livello pre-culturale include come intrinseco all'azione anche l'obiettivo supplementare di 'mostrarsi'.

Il surplus energetico della pre-espressione serve ad alimentare la *presenza* dell'attore, cioè quella specifica differenza rispetto alla persona quotidiana, per cui *nell'agire* l'attore si pone come potenziale oggetto di uno sguardo.

Lo scarto tra ambiente scena e ambiente quotidiano si evidenzia nella differenza tra pre-espressione e in-espressione: il surplus energetico, che rivela in senso materiale questa differenza, quantifica il divario costitutivo tra azione mostrata e azione pura.

La presenza, dunque, non ha nulla di ineffabile. È qualcosa di intrinseco ad ogni 'azione scenica'.

Ma come non vediamo mai *a nudo*, isolatamente, l'Attore o la pre-espressione, così non vediamo mai *a nudo* il surplus energetico o la presenza. Anche la presenza è una realtà conoscitiva.

A questo *livello dell'analisi*, il surplus energetico (per confronto con l'in-espressione) si lascia cogliere nella sua dimensione quantitativa, e la presenza si lascia individuare come il 'capitolo di spesa' di questo eccesso.

La pre-espressione è più dispendiosa dell'in-espressione, ed ha, rispetto a quest'ultima, l'obiettivo supplementare di mostrare l'azione agita. Chiamando presenza il conseguimento di questo obiettivo, possiamo concluderne che il surplus energetico serve proprio, *oggettivamente*, ad alimentare la presenza.

Ma come? Va detto, a questo punto, che, analogamente alla base quantitativa dell'energia, anche il rapporto diretto surplus energetico-presenza è uno stadio assolutamente elementare della riflessione sul funzionamento efficace dell'abitante della scena.

La dimensione fisica dell'energia deve estendersi alla dimensione fisiologica, e questa ad una dimensione psichica e mentale, abbiamo detto. Così il rapporto spesa-ricavo tra surplus energetico e presenza è solo *una base* per indagare sulle dinamiche che rendono 'presente' allo spettatore la presenza scenica, e che, reciprocamente, permettono all'attore di utilizzarla *all'interno* della complessiva prestazione.

Seconda natura, adattamento dell'attore e messa in forma dell'energia

Della pre-espressione, dunque, sappiamo che è legata ad un surplus energetico, e che questo alimenta la presenza dell'attore.

Ma qualcos'altro possiamo aggiungere. È importante ribadire che la pre-espressione non si correla a un insieme di *comportamenti*

(porsi in equilibrio precario, dinamizzare i movimenti, ecc.), ma a un insieme di *principi* che definiscono la dotazione necessaria per poter abitare efficacemente *ogni singola scena*.

La pre-espressione è, alla base, una sorta di *indole psico-fisica* che possiamo considerare caratteristica degli abitanti dell'ambiente scena.

Riappare, qui, l'importanza euristica del considerare la scena come un ambiente, ma anche di tenerne ben presenti le irriducibili specificità. In quanto la scena è un ambiente analogo agli altri ambienti, la pre-espressione, è, alla base, una vera e propria indole psico-fisica.

Ma la scena è un ambiente particolare. Gli attori la abitano *in modo discontinuo e in quanto individui*, abitando invece *in modo continuo e in quanto membri di gruppi umani* gli ambienti della quotidianità. In altre parole, gli attori possiedono, ovviamente, la propria indole psico-fisica, ma la possiedono in quanto persone: hanno già una loro *prima natura*. Volendo abitare efficacemente anche l'ambiente scena, essi devono costruire, al di là di questa prima natura, una *seconda natura*, la cui norma energetica è maggiorata rispetto a quella dell'ambiente quotidiano.

La pre-espressione è, sostanzialmente, questa seconda natura⁴.

Esiste dunque un processo di adattamento 'artificiale' per acquisire l'indole psico-fisica della (per la) scena: la seconda natura, pur essendo *natura*, non si sviluppa in un decorso filogenetico, come accade per gli ambienti in senso stretto, ma dev'essere fatta propria, in quanto *seconda*, nei tempi relativamente brevi del lavoro di ogni singolo attore.

Che questo processo lo si chiami *training* (com'è accaduto agli esordi dell'antropologia teatrale) o meno, non ha importanza, purché se ne tenga presente la doppia valenza di *addestramento continuo* e di *progressivo adattamento*⁵. Il che vuol dire, ad esempio,

⁴ I termini «presenza» e «seconda natura» vengono assunti, qui, in accezione strettamente teatrologica, senza tener conto dell'uso diverso e variegato che se ne fa nell'ambito dell'antropologia culturale.

⁵ Sul *training* agli esordi dell'antropologia teatrale si possono vedere E. Barba, *Parole o presenza e Domande sul training* (intervista di F. Ruffini a E. Barba), F. Ruffini, *Gesto dello spettacolo/gesto del teatro: osservazioni sul training*, in «Quaderni di Teatro», 2, 1978. I primi due testi si trovano ora in *Aldilà delle isole galleggianti*, cit., ma risalgono, rispettivamente, al 1972 e

che l'alterazione dell'equilibrio, la dinamica delle opposizioni, la condensazione o l'omissione, più e oltre che essere *regole per l'addestramento*, sono *risultati dell'adattamento*, e certo non i soli.

Ogni attore, in altre parole, costruisce il proprio *training*: la cui efficacia si misura sul grado di artificialità, *ma* di naturalezza in questa artificialità, che il corpo riesce man mano a conseguire.

L'indole psico-fisica deve avere una sua *coerenza incoerente*, secondo la terminologia di Eugenio Barba.

Piuttosto, si può riflettere sul carattere di questa indole scenica, un'indole che non a caso abbiamo sempre qualificato come psico-fisica. Il surplus energetico della presenza si lascia individuare nella sua dimensione fisica; ma il tono muscolare e nervoso conseguente si correla (ne abbiamo già accennato) certamente ad un tono psichico: ed è presumibile che esista un *training* mentale dell'attore, o almeno che il suo processo di adattamento, nello svolgersi manifestamente in dimensione fisica, comporti (impliciti) anche una dimensione non-fisica. Si può ritenere perfino che in alcune culture sceniche le proporzioni si invertano, e che sia la dimensione psichica ad essere prevalente.

Ma è chiaro che la dimensione psichica (o non-fisica in senso lato) del *training*, pur essendo logicamente congetturabile, resta un campo ancora tutto da esplorare (cfr. parte III).

Quel che è certo è che, come le alterazioni (dell'equilibrio, ecc.) non sono cause meccaniche e/o fini esclusivi, così anche l'eccesso energetico non è né uno strumento diretto né un obiettivo specifico del processo di adattamento.

L'attore, in altre parole, non si adatta a sprecare, e sprecando, energia: piuttosto, la ricolonizzazione psico-fisica della persona, se coerente nella sua incoerenza, si associa a (produce naturalmente) un 'tono energetico maggiorato' che ingloba nell'azione anche il 'sovrapprezzo' della presenza, nel corpo e nella mente.

Questo eccesso non è qualcosa di statico, anche se noi ne conosciamo solo il *quantum* come scarto tra il costo dell'azione mostrata e quello dell'azione pura.

al 1976. Nel loro insieme i tre brani costituiscono un dialogo a distanza, di tempo e di spazio, caratteristico del tipo di scambio all'interno dell'ISTA.

In ambito scientifico si sa bene che dicendo 'energia' o 'trasformazione dell'energia' si stanno usando, in realtà, solo delle varianti lessicali di comodo. Le forme (o le trasformazioni) dell'energia sono, dimensionalmente e concettualmente, la stessa cosa dell'energia.

Affermare che l'energia c'è equivale ad affermare che l'energia *cambia forma*: un rilevamento energetico non differisce dal rilevamento di un processo e, precisamente, di un processo di *messa in forma* (in forme) dell'energia.

La presenza è questo potenziale processo di messa in forma: non solo la condizione di un corpo 'amplificato', ma quella di un corpo-in-vita.

Il corpo-in-vita nella scena si rivela nel surplus energetico e dunque nel suo potenziale processo di messa in forma: se la presenza è ciò che lo rivela, essa non è altro, in ultima analisi, che una *danza dell'energia*⁶.

Sul significato della pre-espressione

In un ipotetico dizionario di antropologia teatrale compilato dalla prospettiva ecologica, alla voce 'pre-espressione' (o 'livello pre-espressivo'), si troverebbe almeno:

- dotazione base di tutti gli attori, cioè dell'abitante della scena in quanto ambiente;
- surplus energetico rispetto all'in-espressione dell'ambiente quotidiano;
- presenza;
- diagramma (potenziale e/o reale) del processo di messa in forma del surplus energetico, o 'danza dell'energia'.

Non si tratterebbe di accezioni diverse dello stesso termine, ma di termini equivalenti.

I termini equivalenti (i para-sinonimi), più che precisare un significato, lo circoscrivono: cioè, alla lettera, disegnano un cerchio i cui punti sono postazioni compatibili per 'parlare' dell'ideale cen-

⁶ «Danza dell'energia» è immagine che si è venuta precisando a partire dalla 'danza' come diagramma dei mutamenti (in *La corsa dei contrari*, cit. si parla spesso di «danza dell'equilibrio» e di «danza delle opposizioni», proprio come diagramma dei rispettivi mutamenti), e dall'«energia» come fondamento dinamico della condizione extra-quotidiana.

tro. Le nostre definizioni di 'livello pre-espressivo' sono modi diversi, e però compatibili, per 'parlare' di uno stesso significato: cambiano le postazioni dello sguardo; non cambia, possiamo dire, l'oggetto a cui mira lo sguardo.

Di tali postazioni potremmo dire diffusamente, in sede di conclusione. Ma basterà qualche cenno.

In quanto 'dotazione base', si evidenzia il fondamento pre-culturale del pre-espressivo e a maggior ragione, per chi vi riflette, il suo statuto di realtà conoscitiva.

Il 'surplus energetico' è, in certo senso, il principio unificante della dotazione base, il 'capitale' che paga le diverse 'spese': l'alterazione dell'equilibrio, la dinamica delle opposizioni, ecc.

È proprio questo principio unificante (questo modo di parlare della pre-espressione) a far comprendere che le varie 'voci di spesa' non sono cause meccaniche il cui effetto è la 'presenza' dell'attore: sono (base del-)la presenza stessa, la norma artificiale della scena in quanto ambiente.

Come capitale non 'immobilizzato', l'energia c'è potendo cambiare di forma e di intensità manifesta: c'è, nella sua disponibilità a 'danzare'.

Nella 'danza dell'energia' si sintetizzano, rivelando la loro sostanziale identità, il carattere 'patrimoniale', statico in certo senso, della dotazione base, e il carattere intrinsecamente dinamico dell'energia.

Ma quello che emerge di più dalla nostra lista di para-sinonimi è il tendenziale e progressivo avvicinamento ad un nucleo di consistenza della pre-espressione.

Estraniato alle determinanti culturali, il livello pre-espressivo tende a trovare sempre più 'indietro' il suo *ubi consistam*: in un luogo che è, sì, la scena della conoscenza per chi vuole *comprenderlo*, ma che per chi vuole *usarlo* è, sostanzialmente, la concretezza del corpo, con le sue leggi di *bios*, antecedenti e indifferenti ad ogni marca culturale, sia di contrassegno che di differenziazione.

Al centro del cerchio disegnato dalle definizioni della 'pre-espressione' si profila, più che il suo significato, o *come suo significato*, il corpo dell'attore, che:

- costruisce la propria dotazione base,

- gestisce il surplus energetico,
- consegue e utilizza la presenza,
- danza con (insieme e attraverso) la sua energia.

Nella prospettiva ecologica, l'attore è il suo corpo.

Non il corpo quotidiano della *natura*, ma il corpo costruito della *seconda natura*. Un corpo *dilatato* dall'incoerenza dell'ambiente scena, ma regolato dalla sua coerenza: organicamente 'ri-creato', stanislavskianamente, dalla sua incoerente coerenza.

II

PER USCIRE DALLA SAVANA: LA PROSPETTIVA TESTUALE

Riferimento e pertinenza

A conclusione del nostro viaggio nei territori della savana, possiamo tracciare un rapido consuntivo. La prospettiva ecologica ha consentito di 'straniare', e quindi di ripensare con attenzione più acuta, termini e concetti ai quali si era già pervenuti, ma soprattutto per la forza dell'evidenza e per l'efficacia della prassi.

Un buon modello, insomma. Assimilando l'attore all'abitante di un ambiente, si è potuto centralizzarne in modo più conforme la dimensione fisica: il corpo dell'attore si è legittimato come il soggetto primario (se non esclusivo) degli enunciati dell'antropologia teatrale.

Ma immaginiamo questo semplice scenario: un certo percorso e un certo individuo che lo percorre. Poste le due proposizioni:

1. l'uomo fa un certo sforzo, e
2. l'uomo fa una certa curva,

possiamo ipotizzare delle condizioni per cui esse siano entrambe vere.

In ogni caso, però, le due proposizioni sarebbero vere *in modo diverso*. La prima sarebbe vera direttamente: è proprio l'uomo a fare quel certo sforzo. La seconda sarebbe vera solo per transitività, in quanto direttamente vero è che *il percorso* fa quella certa curva.

Esplicitando la transizione, dunque, dovremmo dire: a) il per-

corso fa una certa curva, b) l'uomo percorre quel percorso, e perciò c) l'uomo fa quella certa curva.

La forma ellittica elide uno dei termini della transizione, trasformando di fatto quello che è un semplice *riferimento* in una indebita *pertinenza*.

Fare quella certa curva si riferisce all'uomo del nostro scenario, ma non gli è pertinente: o meglio, non gli è pertinente in quanto individuo ma solo in quanto 'oggetto mobile' che, del tutto intercambiabilmente, percorre la traiettoria. Se l'uomo fosse sostituito da un cane, ad esempio, il cane farebbe *la stessa curva*, pur facendo in linea di principio uno *sforzo diverso*.

Quel certo sforzo, infatti, è pertinente all'uomo; quella certa curva è pertinente al percorso.

Torniamo all'antropologia teatrale e ai suoi enunciati, considerando per tutti il seguente:

— *il corpo dell'attore possiede un livello pre-espressivo*, che può essere ritenuto il più importante, e il conclusivo.

A ben guardarlo, però, sorge il sospetto che l'ipotesi ecologica sia *più* che buona, *troppo* buona: che la giusta centralità del corpo dell'attore ne risulti eccessivamente amplificata. Riesce difficile, infatti, pensare *specificamente al corpo* quale *soggetto immediato* di un livello pre-espressivo.

Come per 'l'uomo che fa la curva', che il corpo dell'attore possieda un livello pre-espressivo è vero direttamente, o è vero solo per transitività? E, in questo caso, quale sarebbe il termine eliso?

La savana ha dei vantaggi, ma presenta anche dei rischi. Nel nostro caso: cosa può nascondersi dietro il corpo dell'attore? Cos'è che l'evidenza, o l'invadenza forse, del corpo dell'attore rischia di celare all'analisi?

Per una definizione operativa di 'livello pre-espressivo'

Per affrontare correttamente un simile problema, si dovrà partire da un enunciato che non sia in sospetto di verità indiretta, e da questo arrivare ad una definizione operativa di 'livello pre-e-

spressivo', in grado di chiarire conclusivamente se esso sia pertinente al corpo dell'attore, oppure vi si riferisca soltanto.

Nella situazione extra-quotidiana di rappresentazione, il corpo dell'attore spende, rispetto alla sfera del quotidiano e a parità di obiettivi intrinseci all'azione, una maggiore quantità di energia: assumiamo questo come enunciato base.

Ciò che sappiamo dalla prospettiva ecologica è che la norma energetica dell'ambiente scena è una norma maggiorata rispetto all'ambiente del quotidiano. Di tale surplus, ciò che emerge sono le variazioni, di intensità manifesta e/o di forma; e questa 'danza dell'energia' è ciò che definiamo, in sostanza, come livello pre-espressivo del corpo dell'attore.

Ma 'danza dell'energia', se non è una metafora, è solo una formulazione per sinonimi. Un po' come 'il cuore che balza nel petto' che, o è una figura retorica per 'trasalimento', o ne è la semplice traduzione fisiologica.

Per costruire una definizione operativa, al contrario, si devono descrivere i passaggi necessari a rendere percettibile il *quid definendum*. In certo senso, una definizione operativa di 'pane' è il resoconto del processo di panificazione⁷.

L'itinerario da percorrere è chiaro. Partendo dalla nozione di surplus energetico si dovrà individuare una serie di operazioni concrete, al termine e coerentemente alle quali si renda percettibile ciò che chiamiamo 'livello pre-espressivo'.

Una simile serie di operazioni è dettagliatamente descritta nel diario di *Caballo de plata*, un seminario di lavoro per coreografi che Eugenio Barba ha tenuto nel 1985, in Messico⁸.

1. Per rompere gli schemi del genere teatrale di appartenenza, come primo compito viene chiesto ai partecipanti di improvvisare su un tema dato, operando delle variazioni che non incidano sulla 'sostanza' del tema. «Scopo di questo esercizio — commenta

⁷ Su questo argomento si veda il commento alla teoria di Peirce in U. Eco, *Trattato di semiologia generale*, Milano, Bompiani, 1975, e, più in particolare, il cap. *Peirce: i fondamenti semiologici della cooperazione testuale*, in U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

⁸ La trascrizione del seminario *Caballo de plata*, a cura di Patricia Cardona, è pubblicata nel numero speciale del 1986 di «Escénica», rivista teatrale dell'Università Nazionale Autonoma del Messico. La traduzione in italiano dei brani citati è nostra.

Barba — è di conservare il *sangue* mentre cambia la *pelle* nello spazio». Prosegue poi: «[Il sangue] è il motore interno, le motivazioni, le immagini personali, l'invisibile. La pelle è la sua manifestazione visibile: l'azione nello spazio e nel tempo [...] Stiamo lavorando con il visibile e con l'invisibile, con quella complementarità che costituisce la totalità di ciò che è 'in vita' [...] di ciò che accresce la sua energia e seduce» [*Caballo de plata*, p. 8].

2. Si passa quindi a definire l'unità 'organica' della composizione fisica e a come riconoscerla concretamente. «Per scoprire esattamente qual è l'unità più piccola di ciò che è 'in vita' nell'organismo umano, dobbiamo considerare questa unità come una cellula [...] L'azione è l'unità minima [...] Possiamo chiederci ora qual è la differenza tra azione, gesto e movimento, perché dei tre essenziale è l'azione. Dobbiamo definire l'azione in modo funzionale, perché ci aiuti pragmaticamente nel nostro lavoro quotidiano. Intendiamo con azione *ciò che mi cambia e modifica la percezione che lo spettatore ha di me*. Ciò che cambia dev'essere il tono muscolare di tutto il mio corpo [...] Se muovo una mano facendo partire il movimento dal gomito, questo non cambia il tono del mio corpo nella sua totalità. È un gesto [...] Però se faccio lo stesso, ma con l'intenzione di spingere una persona che mi oppone resistenza, allora interviene la spina dorsale e le gambe esercitano una pressione verso il basso. C'è un cambio di tono. C'è un'azione. Si può dire che un'azione è ciò che trasforma il tronco e che si ripercuote, come aneddoto e possibilità di interpretazione da parte dello spettatore, nelle braccia, nelle gambe, nel collo e nella faccia dell'attore-danzatore» [*Caballo de plata*, p. 8].

Su questa base, è possibile individuare gli elementi esornativi, ridondanti, ed eliminarli.

3. Segue una fase di lavoro in cui l'attore-danzatore impara tecnicamente a 'dar vita' alle azioni e a 'mantenerle in vita'.

4. Il senso del processo descritto si precisa, sullo sfondo di un quadro generale di riferimento, in questa sintesi conclusiva. «Quando vediamo un organismo vivente, esso ci si presenta nella sua totalità. Però questa totalità contiene livelli di organizzazione distinti. Come nel corpo umano c'è un livello di organizzazione delle cellule, delle molecole, degli organi, così anche una situa-

zione scenica contiene tre livelli di organizzazione distinti. Il primo è il *livello dell'azione* che semplicemente è. Come la cellula. Il secondo è il *livello dell'azione che sta in relazione*, senza tuttavia significare niente di concreto per lo spettatore. Il terzo livello, *quello della totalità*, è quello delle azioni che si sviluppano entro contesti definiti, assumendo funzioni e perciò anche significati diversi. *Il lavoro che abbiamo realizzato fino ad ora si è svolto all'interno del primo livello, quello dell'azione che è, senza alcun rapporto con i contesti dei significati. È il livello che può chiamarsi della presenza, della pre-espressività; è il livello più elementare e tuttavia è fondamentale»* [Caballo de plata, pp. 10-11].

Dal corpo al testo

Qual è il 'pane' definito operativamente dai passaggi attraverso i quali si sviluppa il processo di *Caballo de plata*? Cioè: in che cosa si rende percettibile quella pre-espressività che è, dichiaratamente, il risultato del lavoro dell'attore a questo 'primo livello'?

Certamente, si tratta di una 'qualità' che *si manifesta* nel corpo in azione; ma questa qualità non *qualifica* il corpo dell'attore, o almeno non lo fa direttamente. Direttamente essa *qualifica la sequenza di azioni*, e la *qualifica come testo*.

In termini più espliciti, possiamo affermare che:

— *il pre-espressivo è un livello di testualità della composizione fisica dell'attore,*

ovvero che:

— *il livello pre-espressivo ha statuto di testo.*

Riconsideriamo, infatti, le operazioni che l'attore compie durante il suo lavoro.

Innanzitutto, a partire da un tema, costruisce una composizione fisica di riferimento.

Quindi, in base ad un criterio di tipo energetico, individua delle azioni, e in base allo stesso criterio procede all'eliminazione di ogni elemento di ridondanza.

Ottiene, in tal modo, un insieme di unità che è compiuto e coerente: se nella *compiutezza* indichiamo il fatto che tutte e solo le

unità accreditate come azioni fanno parte dell'insieme; e se nella *coerenza* riconosciamo la presenza attiva di un principio 'logico' (o regolatore, ordinatore) che presiede sia all'identità delle parti, sia all'identità del tutto che quelle parti compongono.

La compiutezza, così come sopra l'abbiamo definita, deriva chiaramente dall'eliminazione della ridondanza, per cui si esclude o si trasforma in azione tutto ciò che azione non è. La coerenza si fonda sul fatto che le azioni non sono viste come 'aneddoti' isolati di *diverse* parti del corpo, ma tutte e ciascuna come un *unico* corpo in azione (in azioni diverse).

È il tono muscolare complessivo che, mutando, de-limita le azioni (l'azione è compresa proprio tra due cambiamenti successivi), guidandone anche la (ri-)composizione in una linea coerente e unitaria.

Quanto detto è solo una riformulazione, in termini conformi al nostro quadro di analisi, di ciò che l'attore concretamente fa. Altrettanto oggettivo è che questo fare, nel suo svolgersi ordinato, definisce operativamente il livello pre-espressivo.

Per capire come tale definizione coincida con quella di *testo*, c'è bisogno di una breve parentesi per punti.

(La nozione di testo è indipendente dalla 'materia di scrittura'. Il corpo dell'attore non è, in linea di principio, diverso da un 'materiale linguistico' o da un 'materiale pittorico'.

Di fronte ad un 'oggetto' dotato di una certa materia di scrittura, per poter parlare di testo, occorre che si possa procedere ad un'*articolazione* e ad un'*integrazione*. Articolazione significa che nell'*oggetto* possono essere individuate delle unità minime che, appunto, lo articolano. Integrazione significa che tali unità di scomposizione possono poi essere (ri-)composte in un insieme compiuto e coerente.

Il testo è un *oggetto teorico*. Il testo è ciò che si ricava dall'*oggetto concreto* di riferimento quando sia stato adottato un criterio che consente di procedere ad un'*articolazione* in unità e ad un'*integrazione* di queste in un insieme compiuto e coerente. L'insieme compiuto e coerente non è l'*oggetto concreto* di riferimento, anche se ne deriva in base alla *teoria*. Reciprocamente, l'*oggetto concreto*

non è un testo, anche se è il riferimento applicandosi al quale la teoria ricava il testo. 'Teoria' qui equivale ad 'adozione di un criterio regolatore'. A rigor di termini, dunque, chiamare testo un oggetto concreto è improprio: quando lo si fa occorre tener presente il carattere ellittico dell'affermazione.

L'opposizione oggetto teorico/concreto non implica, ovviamente, che un testo non possa manifestarsi concretamente. Sta solo a significare che la testualità — lo statuto di testo — non è in nessun caso un attributo intrinseco all'oggetto concreto, ma è sempre e solo il risultato di un'analisi teorica, cioè legata all'adozione di un particolare criterio regolatore.

È il criterio teorico, infatti, la chiave di volta della nozione di testo, cioè della costruzione di testi a partire da oggetti concreti. Normalmente tale criterio è il *senso*. Ma non c'è nessuna ragione per cui debba essere il *senso*. L'essenziale è che il criterio consenta di individuare delle unità e di (ri-)comporle: il che può essere garantito anche da un criterio non semantico⁹.

⁹ Vasta è la bibliografia sulla nozione di «testo». Ma nel nostro caso si tratta veramente di una parentesi per punti. Un ottimo inquadramento generale del problema, in specifico rapporto al teatro, può vedersi in *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo* (in particolare il cap. *Il testo spettacolare*) di M. De Marinis, Milano, Bompiani, 1982, al quale siamo debitori di molti elementi di chiarificazione. La diversità tra l'oggetto materiale di De Marinis e il nostro oggetto concreto è puramente lessicale. Sebbene improntato a tutt'altra prospettiva, molto interessante ai fini di una non identificazione automatica di *coerenza con coerenza semantica*, è il saggio di R. Guarino, *L'Archeologia del teatro. Problemi di ricostruzione dello spettacolo*, in AA. VV., *La semiotica e il doppio teatrale*, a c. di G. Ferroni, Napoli, Liguori, 1981. A tale riguardo (e lo segnaliamo soprattutto per il discorso che segue), ci sembra utile sottolineare come le nostre considerazioni investano la coppia senso/significato senza esserne in alcun modo compromesse. Sia dal punto di vista della struttura formale del contenuto o dell'unità formale o della classe di sensi (categorie ricoperte, nella semiotica ortodossa, dalla nozione di significato), sia dal punto di vista dell'interpretazione, del riferimento, degli individui della classe dei contenuti (che vanno ascritti al senso), per tacere del significato opposto che può acquistare tale binomio in Frege e nella tradizione della logica, la centralità del livello di testualità pre-espressivo appare autonoma, e nello stesso tempo determinata. Da una parte, la consistenza teorica dell'articolazione/integrazione garantisce una analizzabilità e una 'semioticità' che non necessitano di un legame con il piano del contenuto (si vedano, a questo proposito, le argomentazioni sempre valide avanzate da Garroni in *Progetto di semiotica*, Bari, Laterza, 1972); dall'altra parte, proprio questa autonomia e questa extra-sistematicità consentono di rilevare, oltre alla coerenza del testo, anche la possibilità di investimento di senso, che sono le operazioni specifiche di straniamento e spostamento operate attraverso il livello pre-espressivo: cioè l'orientamento non vincolante, rispetto al piano del contenuto, del valore delle unità testuali.

Ed è proprio questo il caso di *Caballo de plata*.

L'attore, in sostanza, ricava un testo a partire da quell'oggetto concreto che è la composizione fisica di riferimento.

Qual è il suo criterio teorico? Non si tratta, evidentemente, di un criterio semantico. Rispetto al *corpo-che-scrive* del senso, qui, a definire il testo è piuttosto il *corpo-che-vive* della presenza, della danza energetica. Ma non importa, per adesso, precisare che tipo di testo sia il livello pre-espressivo: essenziale è sottolineare il suo statuto di testo.

Ora sappiamo cosa si nasconde dietro il corpo dell'attore: è la nozione di testo. Possiamo affermare:

— *il pre-espressivo non è un livello di fisicità (del corpo dell'attore), bensì un livello di testualità (della composizione fisica costruita dal corpo dell'attore).*

Pur riferendosi al corpo dell'attore, dunque, il pre-espressivo non gli pertiene, se non indirettamente: attraverso la mediazione del testo fisico.

La composizione fisica ha un livello pre-espressivo, il corpo dell'attore 'scrive' quella composizione fisica, *dunque* il corpo dell'attore possiede un livello pre-espressivo: questa sarebbe la formulazione corretta dell'enunciato da cui è partita la nostra revisione della prospettiva ecologica.

Ma, seppur utile sul piano conoscitivo, la forma estesa può apparire artificiosa, frutto di uno sdoppiamento solo verbale del corpo dell'attore e della *sua* composizione fisica.

Affermando che un poeta 'ha musicalità', ad esempio, sarebbe chiaro che si sta usando una forma abbreviata per dire che 'le sue composizioni linguistiche hanno musicalità', e che questa, in economia di discorso, può essere attribuita direttamente al poeta in quanto autore delle composizioni stesse.

Nel caso del poeta, la composizione (linguistica) e l'autore sono ben distinti. Ma non così per l'attore.

La sua composizione (fisica) esiste solo *con* e *nell'* 'autore': il corpo dell'attore è scrittore e materia di scrittura delle proprie composizioni.

Questo doppio ruolo dell'attore: quale 'autore' compresente alla sua composizione (il che è vero anche per l'esecutore di musica, ad

esempio) e quale 'materia di scrittura' (il che è specifico dell'attore), *con-fonde* l'autore sulla composizione, fino a farli apparire un'identica cosa.

Ed è proprio in rapporto a questa comprensibile confusione che è tanto più necessario fare chiarezza.

Il corpo dell'attore in quanto autore non è la composizione (fisica) che esso 'scrive'. E, a ben riflettere, noi non rileviamo il livello pre-espressivo *nel corpo* ma nella *sequenza di azioni*: doppiamente legata al corpo (che ne è scrittore e materia di scrittura), ma non per questo annullata nel corpo.

Guardando dalla prospettiva testuale

Un primo risultato del passaggio dalla prospettiva ecologica a quella testuale è di poter riconsiderare sotto una luce più perspicua la basilare questione del livello pre-espressivo come realtà conoscitiva, come livello dell'analisi.

Nella prospettiva ecologica, il livello pre-espressivo, fondandosi sull'insieme comune di principi pre-culturali, è qualcosa che non si può cogliere come oggetto concreto *estraendolo* dai comportamenti degli abitanti di scene specifiche, ma che si può solo *astrarre* attraverso un procedimento di analisi.

In quanto abitatore di una scena specifica, l'uomo-attore esprime; in quanto abitatore dell'ambiente scena, pre-esprime. Ma l'uomo-attore che concretamente agisce non è la somma, scomponibile in addendi, di questi suoi due aspetti analitici, è un'entità indivisa. Di conseguenza, il livello pre-espressivo dei suoi comportamenti non può essere isolato che come realtà conoscitiva.

La prospettiva testuale, confermando questo quadro, lo ridisegna del tutto fuor di metafora. Il livello pre-espressivo, in quanto testo (in quanto avente statuto di testo), è, per definizione, un oggetto teorico, una realtà conoscitiva. Che però *corrisponde*, ovviamente, ad una realtà concreta.

Corrisponde: non è. Il rapporto tra realtà teorica e realtà concreta è un altro punto che la prospettiva testuale consente di chiarire. L'oggetto teorico non designa *un altro* oggetto rispetto all'oggetto concreto. Evidenzia soltanto il fatto che l'oggetto con-

creto è sottoposto ad un criterio, ad uno sguardo, che lo istituisce a testo.

L'oggetto teorico è una realtà conoscitiva perché, per così dire, esiste nello sguardo: pur corrispondendo (senza esserlo) alla realtà concreta sulla quale lo sguardo si applica.

Lo sguardo di cui qui si parla non ha nulla di astratto, è sempre e comunque un intervento operativo, dato che si risolve nel *costruire testi*. Reciprocamente, il livello pre-espressivo è sempre e comunque il risultato di un lavoro.

Proprio per questo è consigliabile distinguere il pre-espressivo come *testo terminale* dal pre-espressivo come *testo strumento*: testo terminale quando sia inteso come esito conclusivo del processo di lavoro, testo strumento quando invece sia inteso come materiale d'uso nel processo stesso.

È una distinzione che solo in parte coincide con quella spettatore ermeneuta da una parte e attore o regista dall'altra. In ogni caso, essa non vuole definire una 'divisione dei compiti', quanto piuttosto predisporre un'ottica più articolata dalla quale riesaminare proprietà e funzioni del livello pre-espressivo.

Ad esempio, è spontaneo pensare al livello pre-espressivo come a una *risorsa generale*, alla quale si può attingere indipendentemente dalla situazione specifica.

Ma cosa può significare, in concreto, una simile affermazione? Soltanto che l'attore e/o il regista possono far tesoro dei testi pre-espressivi già costruiti nel corso della loro attività per l'acquisizione di una competenza *generale* che può essere attivata di volta in volta secondo le esigenze *particolari* del momento.

Qualcosa, come si vede, che riguarda il pre-espressivo come strumento in un processo di 'crescita attitudinale', e come strumento, ancora, nei singoli passaggi di questo processo complessivo.

La nozione di pre-espressivo come risorsa generale consente di valutare appieno i vantaggi della prospettiva testuale e della sua articolazione.

Riferita al corpo, infatti, la risorsa non può che risolversi in una generica qualità fisica, alla quale si ricorre *indipendentemente dalla situazione*, solo perché vi si ricorre, ovviamente, *in tutte le situazioni*.

Espropriata al corpo, ma non connessa ad una nozione precisa

come quella di testo, la risorsa del pre-espressivo rischia di dissolversi in un universale *thesaurus*, in una sorta di deposito enciclopedico: schema di invenzione valido per qualsiasi contenuto, proprio perché esso stesso privo di contenuto.

E che questa potenzialità 'prodigiosa' sia attribuita al corpo o al testo potrebbe avere poca importanza, ove si pensasse al testo come a qualcosa di dato, di concluso. La nozione di testo strumento ci rimette con i piedi per terra, evidenziando che la risorsa del pre-espressivo non è altro che una competenza di produzione testuale (pre-espressiva), che si tesaurizza costruendo testi e si utilizza, di volta in volta, per costruire altri testi.

Niente di esoterico o di universale. Al contrario, qualcosa di molto pragmatico e specifico.

Il livello pre-espressivo e il senso

Terminando l'analisi della definizione operativa del pre-espressivo sulla conclusione che esso ha statuto di testo, abbiamo aggiunto che non era essenziale, in prima istanza, precisare di che tipo di testo si trattasse.

È chiaro però che è questo il problema centrale. Il pre-espressivo è un livello di testualità della composizione fisica dell'attore, il cui criterio 'teorico' è un criterio non-semantico.

Ma questa 'autonomia' non precisa in nulla il tipo di rapporto col senso; addirittura sembra negarne l'esistenza.

La prospettiva testuale si rivela di grande utilità, in questo momento. Il testo è un oggetto teorico che corrisponde a un oggetto concreto. Il che vuol dire che ad uno stesso oggetto concreto possono correlarsi più oggetti teorici, più testi, a seconda del criterio adottato. Dunque, in linea di principio, non-semantico non vuol dire necessariamente né a-semantico né anti-semantico: il corpo-che-vive della presenza non cancella né si oppone al corpo-che-scrive del senso.

L'espressivo è anch'esso un livello di testualità della composizione fisica dell'attore.

È solo l'apparente naturalezza dello 'sguardo' semantico che ci fa pensare all'espressivo come ad un livello di rango superiore ri-

spetto al pre-espressivo: come se quest'ultimo fosse una derivazione parassitaria di una sorta di 'testo di diritto' fondato sul senso. In realtà, livello pre-espressivo ed espressivo, criterio non-semantico e criterio semantico, presenza e senso, convivono, in rapporto ad uno stesso oggetto concreto di riferimento.

L'indipendenza dal senso del livello pre-espressivo non si risolve in una estraneità: indica piuttosto un polo centrifugo, una tensione di allontanamento; e lascia presumere un secondo polo, complementare, una tensione di avvicinamento, che non si riduce però in una caduta ma solo in un orientamento sul senso.

Complessivamente: *il pre-espressivo ha un rapporto di autonomia dal senso ma al tempo stesso di orientamento sul senso.*

Prima di interrogarci su come queste due istanze opposte possano essere compatibili e reciprocamente funzionali, è opportuno sottolineare ancora l'efficacia euristica della prospettiva testuale. Nella prospettiva ecologica risulta difficile, non diremo affrontare il rapporto tra il pre-espressivo e il senso, ma addirittura impostarlo in termini precisi. Il corpo dell'attore, visto nella sua materialità, mal si adatta ad essere il *soggetto pertinente* di un rapporto di questo genere. Altra cosa è se si considera il corpo dell'attore come *supporto* di una dinamica che, nelle sue modalità pertinenti, riguarda il testo a prescindere dalla materia di scrittura.

Parimenti efficace, entro la prospettiva testuale, è la distinzione tra testo terminale e testo strumento. Riportata alla concretezza del processo di lavoro dell'attore (e/o del regista), e dunque riferita al pre-espressivo come strumento, la nostra definizione si traduce infatti in una domanda:

— *come può l'attore e/o il regista operare sul pre-espressivo, cioè su un livello testuale il cui criterio teorico è non-semantico, per 'orientare sul senso', cioè per fare in modo che il senso possa manifestarsi senza essere con questo univocamente predeterminato?*

Ovvero:

— *come può l'indipendenza dal senso essere condizione di una 'polivalenza semantica controllata'?*

È questa infatti, lo si comprende bene, la caratteristica peculiare e *interessante* del pre-espressivo. Non tanto di essere, nella prestazione dell'attore, un livello autonomo dal senso, quanto di creare, *malgrado e in virtù di questa autonomia*, un'attesa del senso che

non è pre-conoscenza né pura curiosità diegetica: un sentimento di pienezza armoniosa per cui il senso che non c'è (ancora) è *come se* ci fosse e, reciprocamente, il senso che appare è *come se* non ci fosse.

Senza la nozione di testo strumento sarebbe facile, e perfino gradevole, decollare verso speculazioni astratte: ipotizzare una natura quasi magica del pre-espressivo, in cui l'effetto della dialettica senso/presenza, corpo-che-scrive/corpo-che-vive, diventi una sorta di prodigio anziché il fondamento, stupefacente se si vuole ma concreto, dell'esperienza di spettatore a teatro.

Pre-espressivo e straniamento

Torniamo, ancora una volta, al seminario *Caballo de plata*. Come si ricorderà, l'attore, dopo aver approntato la composizione fisica di riferimento, la depura di ogni ridondanza, elaborandola in una sequenza di azioni. Segue quindi una fase di lavoro finalizzata sostanzialmente a rendere e mantenere 'vive' le azioni. Barba pone, a questo proposito, una fondamentale distinzione tra *sapere* e *conoscere*. Sapere è, per l'attore e per lo spettatore, la ripetizione del già noto, in cui né per l'uno né per l'altro c'è sorpresa. Conoscenza, al contrario, è la nascita 'sorprendente' di qualcosa di nuovo e di unico.

Come può l'attore-danzatore «che conosce la sequenza delle azioni, essere presente al cento per cento nell'azione, come può, mentre la compie, far apparire la seguente come una sorpresa per se stesso e per lo spettatore?».

Deve *compiere l'azione negandola*, risponde Barba. «Ci sono molti modi per negare l'azione. Invece di proseguirla nella direzione presumibile, la si cambia di rotta. Si può anche iniziarla a partire dalla direzione opposta. Si può trattenerla al massimo, rispettandone il ritmo. Si possono dilatare le pause-transizioni. Fare l'azione negandola significa inventare infinite variazioni nel corso del suo sviluppo. Il che ci obbliga ad essere al cento per cento nell'azione, mentre l'azione successiva sorge come una sorpresa per l'attore-danzatore e per lo spettatore» [*Caballo de plata*, p. 10].

Evitare il 'sapere' che conferma il già noto, e ricercare invece la

'conoscenza' che crea la sorpresa e l'emozione di ciò che nasce sul momento: questo tipo di lavoro non ha niente di metaforico. È precisamente ciò che Šklovskij per l'ambito letterario descrive come *straniamento*.

Lo straniamento sklovskiano è un procedimento *indiretto* per indurre nel lettore, anziché il *riconoscimento*, la *visione* del senso.

A dispetto dell'inversione lessicale, la coppia riconoscimento/visione coincide esattamente con quella sapere/conoscenza.

La teoria di Šklovskij è troppo nota perché occorra soffermarvisi sopra. Qui ci interessa soprattutto sottolineare la sua perfetta funzionalità a descrivere — e spiegare — il lavoro dell'attore sulle azioni.

Come il poeta, anche l'attore (impegnato) al livello pre-espressivo «sposta le insegne», piuttosto che precisarne o chiarirne le scritte: si indirizza *specificamente* all'attenzione dello spettatore¹⁰. Il senso, in questo quadro ricettivo, è quasi una 'costruzione' del ricevente, e non può quindi essere predeterminato se non nell'ambito di quella che abbiamo chiamato 'polivalenza controllata'.

Il pre-espressivo è *indipendente dal senso*, dato che il criterio teorico è un criterio non-semantico; ed è *orientato sul senso*, in quanto alla produzione di senso indirizza l'attenzione e l'attività dello spettatore. Le due proprietà coesistono, e sono interdipendenti.

Nella precisazione del rapporto col senso, si delinea anche un'immagine spaziale, o topologica, del pre-espressivo. Che esso 'precede' il livello espressivo: solo questo potevamo dire nella prospettiva ecologica. La prospettiva testuale rende meno generica questa collocazione: il pre-espressivo confina, affaccia sull'espressivo. La linea di demarcazione è realmente una linea, senza spessore, invalicabile nella teoria, ma che nella pratica concreta dell'essere spettatore si traversa di continuo nelle due direzioni: sedotti dalla comprensione, *dalla presenza al senso*; o illuminati dalla seduzione, *dal senso alla presenza*, in una trasmigrazione incessante che è, essa, il vero lavoro dello spettatore e la posta estrema del lavoro dell'atto-

¹⁰ Il riferimento è a V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976 (la citazione è a p. 19). L'immagine del poeta che «sposta le insegne» si trova, più icasticamente, in *I paralleli in Tolstoj*, in *La mossa del cavallo*, Bari, De Donato, 1967.

re. Quella di essere al contempo *corpo* (di esperienza) e *testo* (di intelligenza): corpo *malgrado e per* il testo, testo *malgrado e attraverso* il corpo, senza rinunciare ma senza alienarsi né all'uno né all'altro.

Vedere il lavoro dell'attore sulle azioni nei termini sklovskiani di uno straniamento è, esso stesso, l'effetto di uno straniamento preliminare.

È alla luce del passaggio dalla prospettiva ecologica a quella testuale che il corpo dell'attore disegna 'visioni' altrimenti oscurate nel pacificante riconoscimento del già noto. Il corpo come scrittore e materia di scrittura di una composizione; il pre-espressivo come livello (teorico) di questa composizione e non del corpo che la 'scrive': sono le prime e fondamentali di tali visioni.

Ma non sono le sole né, soprattutto, circoscrivono l'unico orizzonte possibile. Si può allargare lo sguardo. Se il centro di gravità dell'antropologia teatrale si sposta dal corpo al testo, è da prevedere che le problematiche del corpo dell'attore si ridimensionino a settore particolare di un campo più vasto: il campo del testo o, meglio, *il campo dei testi* implicati nella situazione extra-quotidiana di rappresentazione.

Il *testo linguistico* (dell'autore) avanza una fondata candidatura ad affiancarsi al *testo fisico* (dell'attore) come oggetto di interesse e di pertinenza dell'antropologia teatrale.

Ancora una volta: cosa si nasconde dietro il corpo dell'attore? La nozione di testo, è stata la nostra prima risposta. Ma lo «spostamento dell'insegna» rivela altre visioni. Il corpo dell'attore, elidendo il testo fisico, finisce con l'alienare alla riflessione antropologica l'intero campo dei testi, e primo tra tutti, del testo linguistico.

Il corpo dell'attore *in quanto corpo* 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.

Ed è su questa strada, per quanto straniante possa apparire, che vanno ricercate le reali analogie, le interrelazioni profonde, tra i due abitanti costitutivi della scena: l'attore e il dramma.

III

L'ATTORE E IL DRAMMA:
ALLA SCUOLA DI ARCADIO NICOLAEVIC TORZOV*Il «sistema» di Stanislavskij e il testo fisico pre-espressivo*

Nel congedare gli allievi, alla fine del primo biennio di scuola dedicato a *Il lavoro dell'attore su se stesso*¹¹, Arcadio Nicolaevic Torzov dice: «Il 'sistema' non è un libro di culinaria. Si guarda l'indice, si trova la ricetta e il piatto è fatto. Bisogna [...] crescere ed educarvisi per anni [...] in modo che entri nella carne, nel sangue, che diventi una seconda natura, che si fonda organicamente con noi, per sempre, e ci ricrei per la scena» (L.A., p. 617). «Vogliamo soltanto — aveva premesso il maestro — che l'attore viva in scena secondo le leggi normali della natura umana, ma [...] la nostra creazione avviene in condizioni anormali, cioè in pubblico». Ecco allora che il «sistema ricostituisce le leggi della natura creativa [...] riportandoci anche in scena alla normale sensibilità riflessa» (L.A., p. 616).

L'idea base di Torzov-Stanislavskij è semplice e conosciuta. La esplicitiamo solo per poterla riformulare in termini più pertinenti al quadro della nostra ricerca. Nella sfera del quotidiano, l'uomo agisce organicamente, secondo natura. Ma nell'ambiente scena questa organicità naturale si perde, e bisogna pertanto ricostruirla artificialmente.

¹¹ L'analisi del «sistema» di Stanislavskij farà riferimento solo a *Il lavoro dell'attore* (citiamo dall'ed. Bari, Laterza, 1975²; i rimandi nel testo saranno indicati con L.A.). Il che non significa che non ci siano, in altri scritti, importanti elementi di riflessione. Ma per il nostro discorso si tratta, più che di capire un pensiero, di *spiegare un percorso di pensiero*: i nessi, in certo senso, sono più importanti dei singoli nodi. Da questo punto di vista, *Il lavoro dell'attore* è riferimento d'obbligo, sia perché è il diario di un percorso, sia perché questo si offre in racconto, prima (logicamente) della *spiegazione* in elaborato critico. Sarebbe improprio, in questa sede, citare la bibliografia occidentale di e su Stanislavskij. A parte i motivi derivanti dalla nostra prospettiva specifica, è noto quanto tale bibliografia sia lacunosa, oltre che condizionata dalla forzatura in senso manualistico del «sistema». Per un primo e fondamentale inquadramento ci permettiamo, pertanto, di rimandare alla tesi di laurea in DAMS (Università di Bologna, a.a. 1984-85) di Fabio Mollica, *Stanislavskij: approcci bibliografici* (di cui siamo stati correlatori), che presenta una bibliografia ragionata dei testi di e su Stanislavskij in lingua russa.

È questo l'obiettivo dichiarato ed *esclusivo* del lavoro dell'attore su se stesso. Il lavoro sull'«interpretazione» viene dopo, cronologicamente e logicamente: su questo le parole di Stanislavskij sono inequivocabili. 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*.

Ecco apparire uno dei termini chiave dell'antropologia teatrale. Nella prospettiva ecologica, essa designa la dotazione che l'attore deve acquisire per poter abitare efficacemente l'ambiente scena, ed esprime anche il paradosso di tale dotazione: quello di essere al contempo naturale e acquisita, il risultato organico di un processo di adattamento artificiale: natura sì, ma seconda; ovvero, reciprocamente, costruita sì, eppure natura.

Non si può non rilevare la sostanziale analogia tra il nucleo tematico dell'antropologia teatrale e quello dello stanislavskiano lavoro dell'attore su se stesso.

Anche l'attore del «sistema» lavora al (sul) livello pre-espressivo, possiamo dire.

A legittimare una simile affermazione, conviene procedere per gradi. Cerchiamo di precisare innanzitutto cosa sia per Stanislavskij questa seconda natura la cui acquisizione «nella carne, nel sangue» costituisce l'obiettivo del «sistema».

«In qualunque momento del processo della creazione — afferma Torzov — l'attore [...] deve trovarsi in stato di *sensibilità scenica riflessa, interiore, esteriore o generale*». Questa sensibilità deve diventare «la sua normale, organica, *seconda natura*» (L.A., p. 608). La seconda natura, dunque, nella terminologia di Stanislavskij, equivale alla *sensibilità scenica riflessa generale*, la quale com'è noto si articola in sensibilità scenica interiore, collegata alla *reviviscenza*, e sensibilità scenica esteriore, collegata alla *personificazione*.

Il parallelo con la «prima natura» è fin troppo puntuale. Come nella «prima natura», anche per la seconda c'è un versante del fisico (esteriore) e un versante dello psichico (interiore); entrambi devono essere «ricreati», in modo che ciascuno per sé e tutti e due insieme ricostruiscano sulla scena la perduta organicità della natura. La *reviviscenza* è la via e, al contempo, la sostanza della sensibilità scenica

interiore; così come la personificazione è l'insieme degli elementi e, al tempo stesso, la sostanza della sensibilità scenica esteriore.

La sfera psichica «riadattata» alla sensibilità scenica interiore, e la sfera fisica «riadattata» alla sensibilità scenica esteriore, confluiscono e si integrano in quella *seconda natura*, in quella sensibilità scenica generale, che è l'indole psico-fisica dell'attore «riadattato» alla scena *in quanto uomo*.

«La sensibilità scenica generale [...] è la più semplice e naturale condizione umana. In scena, nel regno inerte della scenografia, tra le quinte, i colori, il cartone, l'arredo da trovarobe, la sensibilità scenica generale è la voce della vita umana, della realtà» (L.A., p. 608).

Stabilita l'equivalenza tra sensibilità scenica e seconda natura, il problema è il seguente. Primo: qual è lo schema operativo attraverso il quale l'attore cerca di attivare e perfezionare la propria seconda natura? Secondo: questo schema operativo può essere interpretato come la costruzione di testi fisici pre-espressivi?

Quanto alla prima domanda, sinteticamente: l'attore si dà (e/o riceve dal maestro) dei temi, a partire dai quali costruisce delle composizioni fisiche, che passa poi ad elaborare. Il «sistema», si può dire, è l'insieme delle tecniche per lavorare efficacemente (e correttamente) sulla composizione fisica di riferimento.

La seconda domanda, allora, può essere precisata e articolata come segue: questo processo di elaborazione è tale da conferire alla composizione fisica di riferimento uno statuto di testo? E, se sì, si tratta di un testo pre-espressivo?

Lo statuto di testo è garantito dal fatto che il principio di «articolazione e integrazione» è il principio base del «sistema». Come ricorda Ejzenštejn, citando Stanislavskij, un tacchino non può essere mangiato in un solo boccone: occorre farlo a pezzi. Fuor di metafora, di fronte al tema, l'attore deve dividerlo in sezioni. Ad ogni sezione corrisponde un «compito creativo» (L.A., p. 159) espresso da un verbo e tradotto, quindi, in azione. Il che garantisce che l'articolazione del tema si riflette in una corrispondente articolazione della composizione fisica. Le parti così ottenute devono poi ricongiungersi in sezioni più grandi e, alla fine, in un insieme unitario (L.A., cap. VII, *passim*). Articolazione e integrazione, appunto.

Resta da interrogarsi sull'ampiezza delle sezioni. Di fronte ai dubbi di Kostia al riguardo, la risposta di Torzov è pragmatica ma non generica. Se le sezioni sono troppo piccole, e quindi troppo numerose, l'attore rischia di perdersi; se sono troppo grandi, l'attore corre il pericolo di non riuscire a digerirle.

Ma ogni sezione «cela un compito creativo», cioè un'azione, ed è questo il vero criterio dimensionale. La sezione deve avere un'ampiezza tale che possa corrispondervi un'azione definita: né artificiosamente contratta, né artificiosamente amplificata. Dunque: le sezioni del tema si correlano ad unità minime nella composizione fisica.

Questo quanto allo statuto di testo: che resta, pertanto, pienamente confermato.

Ma si tratta di un testo pre-espressivo? Pre-espressivo, ricordiamolo, significa che il criterio teorico in base al quale le unità vengono isolate e (ri-)composte è un particolare criterio non-semantic.

Ad evitare equivoci, va evidenziato il fatto che questo criterio riguarda la composizione fisica, non il tema. L'articolazione del tema in sezioni è fatta in rapporto al senso. Ciò che importa, però, è che le azioni corrispondenti siano individuate ed elaborate in base ad un criterio non-semantic, di organicità.

Organico, per Stanislavskij, è ciò in cui risuona «la voce della vita umana, della realtà», cioè ciò che risponde alla sensibilità scenica. Ritrovare la voce della realtà: è esattamente questo che l'attore è chiamato a fare attraverso il lavoro su se stesso, *come se* le sue azioni non fossero portatrici di significato, e non contribuissero al senso.

Occorre essere molto chiari su questo punto. L'azione contribuisce al senso, certamente, ma nell'elaborarla l'attore non mira all'*efficacia semantica* quanto piuttosto alla *credibilità*. Parallelamente, lo spettatore comprende in modo diverso azioni dotate di significato diverso, ma crede (o non crede) allo stesso modo. Il criterio di organicità garantisce autonomia dal senso, ma non implica né elisione né opposizione al senso.

Non possiamo affermare, allo stato dell'indagine, che questa compatibilità assicuri quell'orientamento sul senso che è richiesto per precisare un criterio non-semantic in criterio pre-espressivo. Ma è una dimostrazione solo rinviata.

Concludiamo dunque che il testo costruito dall'attore in base al criterio applicato alla composizione fisica di riferimento è un testo pre-espressivo; e, in sintesi, che il «sistema» è un lavoro sul (al) livello pre-espressivo.

Questo ponte tra il «sistema» di Stanislavskij e l'antropologia teatrale ha un duplice vantaggio, oltre quello esplicito di segnalare un'importante (e inedita) analogia. Innanzitutto valorizza la prospettiva testuale, mostrandone l'efficacia come strumento di ricerca. In secondo luogo, ed è questo l'aspetto più stimolante, consente di acquisire alla riflessione antropologica settori e concetti estranei, o rimossi, dalla prospettiva ecologica.

Attraverso il testo fisico pre-espressivo che gli attori elaborano alla scuola di Arcadio Nicolaevic Torzov, appare alla ribalta dell'antropologia teatrale la faccia dimenticata della indivisa totalità del corpo: quella della sensibilità scenica interiore, cioè la psiche.

Il testo fisico pre-espressivo e la sfera psichica

«Sulla scena bisogna agire. Azione, attività. Ecco su che cosa si basa l'arte drammatica, l'arte dell'attore» (L.A., p. 50), grida Torzov all'esterrefatta allieva che ha 'recitato' senza far niente, e convinta di aver fatto bene, la trama di star seduta in scena tra un'alzata e una discesa di sipario.

L'azione non si risolve 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 essa si manifesta. L'amore, ad esempio — precisa il maestro — è: il primo incontro, i convegni successivi, le prime confidenze, il litigio, la riconciliazione, il primo bacio, ecc. (L.A., p. 592). Non l'azione fisica come inessenziale significante dello stato psichico connesso, ma lo stato psichico, si direbbe, come 'titolo' di una sceneggiatura di azioni fisiche.

Nonostante i continui richiami di Torzov-Stanislavskij alla centralità della sfera fisica, è difficile screditare il pregiudizio, l'automatismo storiografico, che identifica il «sistema» con la sola reviviscenza, facendo dell'attore stanislavskiano una sorta di fantasma senza corpo e formato solo di una ipertrofica sfera psichica: come se il sentire fosse il fine ultimo del «sistema» e non, seppure, un

obiettivo strumentale per innescare e mantenere la 'spontaneità' dell'azione scenica.

Ma, anche se ridimensionata ad obiettivo strumentale, la reviviscenza (in generale: l'attivazione della sensibilità scenica interiore) ha una fondamentale importanza nel «sistema». Alla base, ci sono alcuni presupposti che sono particolarmente interessanti per il nostro approccio di indagine.

Premesso che ad ogni azione fisica si associa un correlato psichico, Stanislavskij afferma che nella vita extra-scenica (cioè in natura) la coerenza dell'azione fisica e quella del correlato psichico sono automatiche, ma che in scena è necessario costruirle entrambe artificialmente, pur potendo contare per questo compito su una sorta di trascinarsi tra i vari elementi che compongono la sensibilità scenica interiore e/o esteriore, per cui basta sollecitarne uno perché si mobiliti il loro complesso.

Altrimenti detto: nella vita extra-scenica ogni azione è 'organica': essendo fisicamente coerente, è anche psichicamente giustificata, e viceversa. Ma in scena no, l'«organicità» è il risultato di un duro e programmato lavoro. Tuttavia, tra la coerenza dell'azione fisica (che è costruita artificialmente attraverso le tecniche della personificazione) e quella del correlato psichico (che è anch'esso costruito artificialmente attraverso le tecniche della reviviscenza) continua ad esistere *come in natura* un automatico nesso di solidarietà.

Questo è, insieme, il postulato teorico di Stanislavskij e la base operativa del suo «sistema». Postulato teorico: in quanto garantisce che la scena, pur se *seconda*, funziona come una *natura*. Base operativa: in quanto legittima e prefigura le tecniche attraverso le quali l'attore può determinare la speciale naturalità della scena.

Di fronte ad un'azione da compiere, basta che egli ne costruisca un correlato psichico coerente, e poi 'lasci fare alla natura': l'azione fisica si svilupperà automaticamente in modo logico. Il «se», le «circostanze date» e tutti gli altri elementi della sensibilità scenica interiore servono immediatamente per innescare la reviviscenza, e mediatamente, grazie al nesso di solidarietà tra psichico e fisico, per garantire la coerenza dell'azione fisica.

Dall'interno all'esterno, dallo psichico al fisico: è questo, senza dubbio, l'aspetto più noto del «sistema», quello per cui il nesso *biu-*

nivoco di solidarietà si riduce di fatto ad un nesso *univoco* di implicazione. Se l'azione è psichicamente giustificata *allora* è anche fisicamente coerente.

Ma è vero anche il reciproco, e non soltanto in un'astratta linea di principio, ma anche nella pratica: per quanto meno frequentata nello Stanislavskij del *Lavoro dell'attore su se stesso*.

Chiudendo la seconda annualità di lezioni, Torzov si occupa del tempo-ritmo, una tecnica della personificazione, e fa notare come sentimenti diversi non solo si associno a tempi-ritmi diversi, ma ne siano determinati, potendo a loro volta condizionarli.

«Siete dunque andati dal sentimento al tempo-ritmo, e dal tempo-ritmo al sentimento. L'attore deve possedere tecnicamente sia il primo che il secondo modo di procedere» (L.A., p. 565). E ancora: si può partire dalle azioni fisiche «più stabili e meglio individuabili» per «eccitare l'instabile memoria emotiva» (L.A., p. 477).

Il discorso sulla reciprocità del rapporto psichico-fisico diventa particolarmente esplicito nel caso della «plastica». La plastica, per Stanislavskij, non è la capacità di atteggiare il corpo in modo che sia piacevole a guardarsi. Al contrario, più che un principio estetico, è uno strumento che elimina la ridondanza esornativa. Conformandosi alla plastica «il gesto non sarà più solo 'gesto', ma si tradurrà in azione autentica e funzionale» (L.A., p. 419). Difficile non presentire il suono delle parole di Barba al seminario *Caballo de plata*.

Alcuni attori — insiste Torzov — riescono ad incorporare la plastica come una «seconda natura». «Se analizzassero attentamente le loro sensazioni, scoprirebbero che la plasticità è come un'energia che scaturisce dal profondo segreto del loro essere: attraversa tutto il corpo carica di emozioni, desideri e problemi che la spingono interiormente, a provocare questo o quel movimento. Energia riscaldata dal *sentimento*, rafforzata dalla *volontà*, e guidata dall'*intelligenza* [i tre motori della vita psichica] che procede sicura ed orgogliosa, incaricata di un'importante missione. Questa energia si manifesta solo in *azioni coscienti, sentite, giustificate e funzionali*, azioni che non possono assolutamente essere realizzate meccanicamente, ma solo in conformità all'impulso dell'animo» (L.A., pp. 419-20).

La plastica, in altre parole, determina il correlato psichico coe-

rente dell'azione, la quale ne è a sua volta determinata. La plastica non è un dono divino, è un elemento (una tecnica) della personificazione, che può essere appreso e sviluppato (si rivedano tutti gli esercizi con la finta pallina di mercurio, proprio per riconsiderarne alla luce di quanto detto la rigorosa fisicità; L.A., pp. 429-36). Questo elemento, trascinando gli altri, attiva la sensibilità scenica esteriore nel suo complesso, e questa a sua volta sollecita la sensibilità scenica interiore: in una reciprocità e in un'integrazione che altro non sono se non l'organicità della natura ri-creata in scena.

Dunque: come si può procedere dallo psichico al fisico, così si può andare dall'esterno verso l'interno. Sensibilità scenica esteriore ed interiore, personificazione e reviviscenza *si co-implicano*: se l'azione è psichicamente giustificata *allora* è anche fisicamente coerente e *viceversa*.

Testo fisico pre-espressivo, psiche, racconto

«Una volta tutto il rialzo era coperto da un folto bosco, ma il barone, padrone del castello che si scorgeva in lontananza, dall'altra parte della valle, correva il pericolo continuo di essere attaccato dai feudatari vicini. Il bosco nascondeva alla vista i movimenti dell'esercito e poteva servire al nemico per un agguato. E il barone lo fece abbattere. Lasciarono solo la grande, vecchia quercia» (L.A., p. 97).

In tal modo la quercia si trova isolata «nel punto più alto ed è quindi un ottimo posto di osservazione per spiare il nemico vicino. Si è guadagnata molti meriti in questo senso, e niente di strano quindi che sia tenuta in grande considerazione dagli abitanti del castello e dei villaggi vicini» (L.A., p. 98).

Ma ecco che «l'esercito del duca rivale marcia verso i possedimenti [...] del barone e sta già rimontando la montagna» dove si trova la quercia. «Il nemico sa che spesso [la] usano come posto di vedetta. [L'] abatteranno, [la] bruceranno» (L.A., p. 99).

I sudditi del barone si precipitano in aiuto della quercia. Ai piedi dell'albero c'è battaglia furibonda...

Siamo quasi all'inizio del corso, e Torzov sta lavorando sull'im-

maginazione. Il 'racconto' precedente è una parte delle «circostanze date» che Kostia inventa per alimentare l'azione innescata del «se io fossi una quercia».

Ma quale azione può compiere un albero? Torzov incalza: «Siamo a teatro: occorre l'azione. Bisogna provocare l'azione, ponendoti un nuovo scopo e sforzandoti di raggiungerlo. Ci vogliono perciò nuove 'circostanze' con i loro magici 'se', nuove, eccitanti finzioni della fantasia» (L.A., p. 98); di fronte alle proteste dell'allievo, precisa che non esistono solo azioni legate al movimento (L.A., p. 93).

Di fatto, il 'montaggio' precedente può essere letto come il 'racconto' di una serie di azioni di questo tipo, azioni senza movimento. Ad esempio: la vecchia quercia *si erge* orgogliosa, poi *trema* di paura, *trepida* di fronte alla battaglia...

Solo che queste 'azioni' non sono *esposte*, bensì sono *sostituite* dalle circostanze date che le rendono fondate e funzionali: psichicamente giustificate, nell'immaginazione di una quercia che abbia capacità di sentimento, cioè nell'attore. La quercia *si erge* (sfera fisica) *come se* fosse l'unica superstite di un bosco preesistente e *come se* fosse orgogliosa di assolvere, nella sua posizione, al nobile compito di sentinella (sfera psichica). La quercia *trema*, *come se* avesse paura del nemico che le si scaglia contro per abatterla, ecc.

Nella pratica di costruzione di testi fisici pre-espressivi, la solidarietà psichico-fisico inaugura la presenza del 'racconto'.

Le azioni fisiche coerenti (alla ricerca continua della loro coerenza) possono essere sostituite dai correlati psichici: molto più disponibili e idonei ad essere narrati, come il caso estremo della quercia, tanto ricco di giustificazioni quanto povero di azione, dimostra. E a loro volta i correlati psichici possono essere letti, in linea teorica, come azioni fisiche.

Dicendo che la co-implicazione interno-esterno *inaugura* la presenza del 'racconto', intendiamo dire due cose: che *lo facilita* e che *lo rivela* come 'racconto'. Lo facilita fornendo contenuti più maneggevoli e più vari, ed esplicitando altresì nessi causali tra le diverse azioni. Lo rivela come 'racconto' in quanto permette a quella che sarebbe solo un'arida sequenza di azioni (o, al contrario, un'imprendibile congerie di circostanze date) di aprirsi alle variegate tonalità della sfera psichica (o ai precisi riferimenti della sfera fisica).

La co-implicazione interno-esterno è, se pur non necessaria, la condizione ottimale per la comparsa, nel lavoro pre-espressivo dell'attore, di un *testo linguistico* accanto e insieme al *testo fisico*.

Nel 'racconto' (*al piano del contenuto*) si alternano e si mescolano azioni fisiche e correlati psichici, ma questa fisionomia composita non incide sul fatto che *esso è comunque la trasposizione linguistica di un testo fisico*: in questo senso specifico intenderemo la parola 'racconto', dalla quale, d'ora in poi, verranno omesse le virgolette.

Il racconto oggettiva, fissa, in certo senso, il testo fisico pre-espressivo, rendendolo manovrabile anche con strumenti che, in linea di principio, non siano di tipo fisico. Diventa possibile, cioè, operare sul testo fisico pre-espressivo anche intervenendovi indirettamente, attraverso il relativo racconto che, oltre a non essere un testo fisico per la sua materia di scrittura, è racconto anche di correlati psichici.

La solidarietà tra psichico e fisico, che già abbiamo riconosciuto come postulato teorico e base operativa del «sistema», si rivela essere anche un potente e duttile strumento di mediazione (e quindi di intervento) tra attore e maestro e anche tra attore e se stesso.

Ma cosa si comunicano maestro e attore, o cosa l'attore comunica a se stesso? Si deve rilevare, a questo punto, che la co-implicazione interno-esterno è una legge generale, per Stanislavskij: che però, ovviamente, si relativizza nel momento dell'applicazione.

Se ne possono trarre due conseguenze. Primo: essere autore del racconto implica, in qualche modo, essere attore del relativo testo fisico pre-espressivo, per garantire, da un lato, che ai correlati psichici corrispondano *azioni concrete*, e, dall'altro, che queste non siano *azioni generiche*. Secondo: il racconto è, essenzialmente, uno strumento d'uso.

Il racconto non ha criteri generali di verità, ma solo criteri (inter-)personali di verifica. Ciò che si verifica è la sua efficacia. Una circostanza data non è più (o meno) vera di un'altra; può solo essere più efficace, se riesce ad attivare la coerenza di un'azione fisica.

Il livello pre-espressivo del dramma

Il racconto, dunque: come trasposizione linguistica di un testo fisico pre-espressivo, indipendentemente dal fatto che vi si alternino e/o mescolino azioni fisiche e correlati psichici. Questa è la nuova entità che la prospettiva testuale ha fatto comparire nel campo dell'antropologia teatrale.

Dobbiamo chiederci, ora, se il racconto abbia *statuto di testo* e, in caso affermativo, di quale *tipo di testo* si tratti.

Lo statuto di testo è senz'altro garantito dal principio di 'articolazione e integrazione' che definisce il testo (fisico) di cui il racconto è la trasposizione linguistica. Il testo fisico è articolato in azioni che, a loro volta, si integrano in un insieme compiuto e coerente. Essendone la trasposizione linguistica, il racconto risulterà articolato in *azioni narrate*, il cui contenuto, per il nesso di solidarietà interno-esterno, sarà costituito da azioni fisiche e/o dalle «circostanze date» che, giustificandole, le rendono coerenti.

C'è da ritenere che le azioni narrate non siano unità continue (com'è per le azioni fisiche), cioè segmenti delimitati della narrazione, ma siano piuttosto *unità discontinue*, costituite da un insieme di segmenti anche distanziati di racconto: dato che non necessariamente le «circostanze date» sono contigue all'azione di cui definiscono il correlato psichico, oltre che contigue tra loro. Ma, a parte questa differenza specifica, dobbiamo ritenere che anche le azioni narrate, come le azioni fisiche, si (ri-)compongano in un insieme compiuto e coerente.

Lo statuto testuale, insomma, discende (riflettendolo) da quello attribuito alla composizione fisica dell'attore.

Potremmo inferire che la derivazione dal testo fisico determini non soltanto lo statuto di testo del racconto, ma anche il suo livello e, in conclusione, dato che il testo fisico è di livello pre-espressivo, affermare che anche il racconto è un (risulta istituito a) testo linguistico pre-espressivo.

Una simile deduzione, però, se pur non scorretta, è insoddisfacente, dato che elude il passaggio per il testo in quanto *oggetto teorico*, e quindi la precisazione del tipo di 'sguardo' che viene portato sull'*oggetto concreto* di riferimento.

Ora, l'unico oggetto concreto (oltre la composizione fisica) sul

quale l'attore del «sistema» applichi il suo 'sguardo teorico' è il *tema* o, come proponiamo di dire nel contesto del nostro discorso, il *dramma*, inteso come tema da mettere in azione.

Ricordiamo che in linea di principio non c'è differenza tra il tema nella sua abituale forma condensata e una sua qualsiasi espansione: sia essa solo virtuale, o sia essa reale e intersoggettiva, com'è esemplarmente (ma non necessariamente) nel caso in cui il tema sia il titolo o la sintesi (comunque estesa) di un dramma nel senso normale del termine.

Come si rapporta il racconto del testo fisico pre-espressivo, *in quanto testo*, a quell'oggetto linguistico concreto che è il dramma? Affermiamo che:

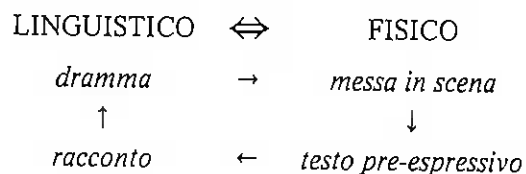
— *il racconto del testo fisico pre-espressivo è il livello pre-espressivo del dramma,*

ovvero:

— *il livello pre-espressivo del dramma è il racconto del livello pre-espressivo della sua messa in scena.*

'Messa in scena', qui, ha valore letterale: indica soltanto che il lavoro sul dramma da parte dell'attore si manifesta in una composizione fisica messa in scena.

Operativamente, la nostra ipotesi si traduce in uno schema di questo tipo. Di fronte al tema (*dramma*), l'attore appronta una composizione fisica di riferimento (*messa in scena*); di questa elabora il *testo fisico pre-espressivo*, il cui *racconto* è il livello pre-espressivo del dramma.



Questo schema però, se precisa la posizione del dramma in quanto oggetto concreto corrispondente a quell'oggetto teorico che è il racconto (testo) del testo fisico pre-espressivo, non ci dice ancora nulla sul tipo di 'sguardo' che al dramma occorre portare per

ricavarne, come livello (testo) pre-espressivo, proprio quel racconto.

Possiamo porre la questione in questi termini: a cosa deve mirare lo sguardo 'teorico' sul dramma per individuarvi delle unità che siano le *azioni narrate*, cioè le unità del *racconto* in quanto testo?

Di grande utilità per affrontare questa domanda si rivela il fatto che il racconto affaccia, per così dire, da un lato sul dramma e dall'altro sul testo fisico pre-espressivo. Dal testo fisico il racconto preleva le azioni, che poi traspone linguisticamente anche in base al nesso di solidarietà interno-esterno. Un'azione narrata, l'abbiamo già notato, è un'unità discontinua, che compone (sul piano del contenuto) elementi fisici ed elementi psichici.

Questi elementi, gli uni e gli altri, *hanno a che vedere col dramma*, pur non dovendo necessariamente *essere contenuti nel dramma*. La cosa è del tutto evidente e dichiarata per gli elementi psichici, i quali sono elementi della reviviscenza, ed appartengono quindi all'attore più e oltre che al dramma. Ma, se pure in misura meno marcata, lo stesso vale anche per gli elementi fisici che, collegati alla reviviscenza, possono configurarsi in modi diversi, o addirittura non previsti, dal dramma.

Insomma: l'azione narrata, se considerata in rapporto al dramma (e non rispetto all'azione fisica che le funge da contenuto diretto), è un'entità complessa. Più (e/o invece) che narrare il contenuto del dramma, racconta *atti e circostanze* (date) in virtù dei quali il dramma *può essere agito organicamente*, cioè con azioni fisicamente coerenti e psichicamente giustificate, nella concreta prestazione dell'uomo-attore.

Se questo è ciò che si vede nel dramma, a cosa mirava lo sguardo teorico che vi si è applicato? Possiamo dire: agli elementi, ai semi, agli indizi di concreta 'vivibilità'. Insomma: in una parola e nella pienezza del suo significato, alla *drammaticità*.

In quanto criterio teorico, la drammaticità è per il dramma ciò che la presenza è per la composizione fisica dell'attore.

Posta dunque la definizione iniziale:

— *il livello pre-espressivo del dramma è il racconto del livello pre-espressivo della sua messa in scena,*

possiamo passare a quest'altra, che elide il passaggio per il versante fisico:

— il livello pre-espressivo è il testo che si ricava dal dramma assumendo come criterio teorico quello della drammaticità.

Nella, attraverso la drammaticità, si rivelano le azioni e le condizioni che rendono il dramma *credibile*, al di là delle (o malgrado le) parole dell'autore, sia quando queste preesistano al tema sia quando ne conseguano. Credibile nell'accezione di Stanislavskij: cioè psichicamente motivato e finalizzato, e fisicamente coerente, in una parola *organico*.

Il livello pre-espressivo del dramma e il senso

L'elisione del versante fisico consente di guardare al livello pre-espressivo del dramma in termini più diretti. Il versante fisico è stata la strada per arrivare al testo linguistico pre-espressivo, e anche per delinearne la fisionomia. È dubbio, ad esempio, che si potesse concepire ed esplicitare la nozione di *azione narrata* senza passare per l'azione fisica.

Ma ora possiamo interrogarci sul livello (o testo) pre-espressivo del dramma senza l'ingombro di mediazioni esplicite, anzi sfruttando implicitamente le analogie con il livello pre-espressivo della composizione fisica.

Fondamentale, ovviamente, è il rapporto col senso: una questione che già abbiamo dovuto affrontare per il versante fisico, ma che ora si presenta ben più complessa, per la difficoltà stessa di pensare, nell'ambito del linguistico, al *rapporto col senso come problema*.

Sappiamo che tale rapporto risulta definito nel duplice aspetto di *indipendenza dal senso* da un lato, e di *orientamento sul senso* dall'altro. Per il pre-espressivo fisico, abbiamo visto come l'indipendenza dal senso derivi dall'adozione di un criterio teorico non semantico (energetico: mirato sulla presenza), e come l'orientamento sul senso dipenda dal lavoro di straniamento (in accezione sklovskiana) che viene compiuto sull'azione.

Lo straniamento determina, nell'attore e nello spettatore, quella *sorpresa* per cui il senso, pur entro una 'polivalenza controllata', può prodursi come una *visione* (nella terminologia di Šklovskij), come un *conoscimento* dell'ignoto e non come un riscontro del *ri-saputo* (nella riformulazione di Eugenio Barba). Questo per l'ambito fisico.

Ma, a ben guardare, nell'ambito del linguistico le cose non vanno diversamente; anzi, si registra una stretta concordanza. Il criterio della drammaticità è un criterio non-semantico, che garantisce l'autonomia del testo pre-espressivo dal senso. Ma questa autonomia, lo sappiamo, non implica né elisione né opposizione al senso. Per analogia con l'ambito fisico, possiamo dire che il criterio della drammaticità è quello del *dramma-che-si-agisce*, piuttosto che quello del *dramma-che-è-scritto*: così come la presenza è il criterio del *corpo-che-vive* più che quello del *corpo-che-scrive*.

Quanto all'orientamento sul senso, esso dipende, come vedremo, da una sorpresa non dissimile da quella innescata, in ambito fisico, dallo straniamento dell'azione. Consideriamo l'azione narrata, ricordando che essa, come trasposizione linguistica dell'azione fisica, comporta elementi di contenuto fisici e psichici: elementi relativi alla personificazione ed elementi relativi alla reviviscenza.

Ma per quale *logica profonda* nel «sistema» di Stanislavskij vengono attivati elementi psichici ed elementi fisici da correlare reciprocamente nella sensibilità scenica?

Facciamo un esempio, supponendo che un allievo di Torzov sia chiamato a lavorare sul 'dramma' (tema) di un uomo che rientra dal lavoro. L'attore non deve limitarsi a 'rappresentare il dramma', anzi deve evitarlo, altrimenti cadrebbe in una vuota genericità.

Di quale uomo si tratta? qual è il tipo di lavoro che fa? è sposato? ecc. Partendo dal «se» (se io fossi quell'uomo...), l'attore inventa circostanze (date), costruisce un correlato psichico coerente, agisce, torna alle circostanze date, modifica l'azione, e così via: insomma, attiva e perfeziona la sua sensibilità scenica, fino a «ricrearsi» come *un particolare uomo che torna a una particolare casa da un particolare lavoro...*

Ora è l'*acquisita* organicità a guidarlo, così come l'organicità *naturale* guiderebbe le azioni, le reazioni, i sentimenti di un uomo fuori della scena. L'uomo-attore ricreato per la scena aprirà la porta di casa, ad esempio, come richiede la trama del dramma: nessuna sorpresa; ma la aprirà con trepidazione, pensando magari al regalo che ha comprato per sua moglie; o con precipitazione, prevedendo il malumore per il suo ritardo; o con sospetto, per un insolito rumore proveniente dall'interno: agendo e reagendo sulla base di una 'personalità costruita' che, nella sua coerenza, è in larga mi-

sura imprevedibile, proprio perché si allontana dalla genericità del tipo tendendo alla irriducibile specificità dell'individuo.

L'azione diventa sorprendente, sia per l'uomo-attore che la compie *oltre* la prescrizione 'da copione', sia per l'uomo-spettatore che, *al di là* del seguire la trama, attende e crede a ciò che vede sul momento. In virtù di questa sorpresa, il senso si fa visione, sopra lo scheletro della pura narratività.

Come nella vita extra-scenica la logica dell'azione non si disseca mai nella sequenza necessaria della causa-effetto, così nella vita ricreata per la scena non si riduce all'esecuzione passiva del dettato diegetico. L'azione pre-vista dal dramma viene innestata, impiantata, su una persona-in-vita, diventando con ciò stesso impreveduta, sorprendente.

L'azione narrata, singolarmente, e l'insieme delle azioni narrate come testo pre-espressivo del dramma, raccontano proprio questo processo di innesto: il passaggio, come abbiamo detto, dal dramma-che-è-scritto al dramma-che-si-agisce. Il criterio teorico di drammaticità, dunque, oltre a garantire l'autonomia dal senso, definisce anche l'orientamento sul senso.

C'è da notare anzi che la dinamica attraverso la quale si determina l'effetto di sorpresa nell'azione elaborata secondo il «sistema» è del tutto simile allo straniamento sklovskiano: ed è proprio l'azione narrata che, 'spiegando' l'azione fisica, ce lo rivela. Si tratta, anche in questo caso, di uno «spostamento di insegna»: dall'azione in sé all'uomo-in-vita che la agisce. O meglio: dal senso già noto dell'azione rappresentata, al senso sorprendente dell'azione vissuta sul momento.

Anche in questo caso, come nelle parole del poeta o nell'azione guidata da una pura logica corporea, il lavoro sul senso è un lavoro indiretto: piuttosto, si opera sulle condizioni affinché il senso possa apparire, non pre-determinato eppure coerente. Si opera sull'attore, piuttosto che sull'azione.

Il testo pre-espressivo del dramma si rivela, per così dire, come il diario di attraversamento dell'uomo-attore che lo agisce; e che nel suo *agire attraverso* si appella indifferentemente alle pre-visioni del dramma come alle sue proprie visioni, ai dati oggettivi come alle risorse soggettive, equiparando le une e le altre nel comune criterio della drammaticità, cioè della capacità di generare azione organica.

Livello pre-espressivo del dramma e racconto

Nel descrivere la tabella di marcia per la messa in scena del *Revisore*, Stanislavskij fissa in ventiquattro tappe il lavoro complessivo dell'attore. Queste sono le prime quattro tappe.

1. Racconto (generico, non troppo particolareggiato) della favola del dramma.
2. *Recitare la favola dall'esterno* secondo azioni fisiche [...] Le azioni fisiche (sommario) vengono a loro volta giustificate (rese vere) per mezzo delle circostanze date [...]
3. Esercitazioni sul *passato*, sul *futuro* [...]
4. *Racconto* (più particolareggiato) delle azioni fisiche e della favola del dramma. Riesposizione più particolareggiata, precisa e approfondita delle *circostanze date*, impiego analogo del «*se*» (L.A., p. XXXII).

È il cosiddetto 'Stanislavskij delle azioni fisiche' (sulla cui distanza, però, dal Torzov del lavoro dell'attore su se stesso ci sarebbe da riflettere attentamente) ma, pur con tutte le cautele del caso, è facile (fin troppo) riconoscere lo schema che ci ha condotto all'individuazione del livello pre-espressivo del dramma. Dal tema (la favola come condensazione del dramma) alla sua messa in scena, cioè alla composizione fisica di riferimento; da questa al testo fisico pre-espressivo, cioè ad azioni «giustificate [...] per mezzo delle circostanze date»; e dal testo fisico pre-espressivo al racconto, che include elementi di contenuto fisici e psichici.

Sul racconto e sulla sua importanza Stanislavskij insiste ulteriormente. Quando ancora le parole dell'autore sono sostituite dal «ta-ta-ti-ra», l'attore deve «raccontare con parole proprie: 1) la linea del pensiero; 2) la linea delle immagini...» (L.A., p. XXXIV). La marcia di avvicinamento all'espressione si configura, così, come una sorta di spirale in cui ogni cerchio, sempre più piccolo, ripercorre comunque i passaggi dal tema alla messa in scena, dalla messa in scena al testo fisico pre-espressivo e da questo al racconto come livello pre-espressivo del dramma: o, stanislavskianamente, come sotto-testo che sempre più diventa idoneo a giustificare le parole dell'autore, cioè a «renderle vere».

Ma qui non interessa tanto approfondire la riflessione su Stanislavskij. Il riferimento serve piuttosto come spunto per alcune nota-

zioni sul livello pre-espressivo del dramma, ovvero sul testo linguistico pre-espressivo.

Prima notazione. Il testo linguistico pre-espressivo, come il suo analogo fisico, è una realtà conoscitiva, un oggetto teorico. Sappiamo già che l'oggetto teorico non è *un altro* oggetto rispetto all'oggetto concreto, ma è lo stesso oggetto concreto in quanto elaborato da uno 'sguardo' che lo istituisce a testo e, in particolare, a testo pre-espressivo. Proprio per articolare la nozione di sguardo, abbiamo posto la distinzione tra testo terminale e testo strumento. Nell'ambito del fisico, il testo pre-espressivo strumento è la stessa composizione fisica man mano che l'attore la elabora in base al criterio teorico della presenza. Analogamente, nell'ambito del linguistico, il testo pre-espressivo strumento (il racconto, cioè, in quanto strumento di lavoro) è lo stesso dramma (= tema) man mano che l'attore lo elabora in base al criterio della drammaticità. La citazione da Stanislavskij lo mostra con chiarezza.

Seconda notazione. Il testo linguistico pre-espressivo è eminentemente uno strumento operativo. Il che comporta che, a prescindere dallo statuto teorico di racconto, esso possa avere in pratica le forme più svariate e, al limite, lontane dall'accezione canonica del termine 'racconto'. È prevedibile, ad esempio, che la forma sia fortemente gergale ed ellittica. Gergale in quanto, se pur esplicitato verbalmente, il racconto è usato come testo tra compagni di lavoro, tra collaboratori. Ellittica per gli stessi motivi: il racconto, *nell'uso*, funziona anche (e forse meglio) con tutte le abbreviazioni consentite dalla reciproca conoscenza degli utenti.

Ciò precisato, non è difficile, per chi abbia qualche familiarità con il teatro vivente, riconoscere in certi dialoghi attore-attore, attore-regista o perfino attore-se stesso, il lavoro per la e sulla drammaticità, la formulazione gergale ed ellittica, appunto, di testi linguistici pre-espressivi. Anche per questo aspetto del problema, la citazione da Stanislavskij costituisce un riferimento perspicuo.

La terza, ed ultima, notazione, riguarda la competenza richiesta per la costruzione di testi linguistici pre-espressivi, siano essi testi strumento o siano testi terminale.

L'oggetto concreto sul quale viene portato lo sguardo è il dramma, cioè un oggetto linguistico letterario; e non importa, lo ricordiamo ancora, che il dramma sia dato nella forma condensata di un tema o in forma estesa, come non importa che quest'ultima, la forma estesa, sia fissata e preesistente oppure no.

In ogni caso, la competenza richiesta per ricavare dal dramma il suo livello (testo) pre-espressivo non è (quanto meno: non è solo) di ordine linguistico-letterario. A renderlo evidente è la doppia faccia del racconto che, se da un lato guarda al dramma, dall'altro guarda (trasponendolo linguisticamente) al testo fisico pre-espressivo.

Guardare alla *drammaticità del dramma* è mirare in trasparenza alla *coerenza delle azioni fisiche* che lo 'agiscono', e dunque dei correlati psichici che le giustificano. Questa coerenza complessiva, questa organicità, è frutto, nel «sistema» di Stanislavskij, della *sensibilità scenica*: in sostanza è la sensibilità scenica stessa. Non si può vedere la drammaticità del dramma se non vedendo l'organicità delle sue azioni: il che è impossibile se non si possiede sensibilità scenica.

Sensibilità scenica in senso stretto, come seconda natura, se colui che porta lo sguardo è l'attore; sensibilità scenica in senso appena traslato se colui che porta lo sguardo è il regista o, infine, lo spettatore ermeneuta. Per poter essere autore del testo linguistico pre-espressivo, ovvero per saper ricavare il livello pre-espressivo del dramma, occorre la capacità se non di agirlo in scena, almeno di 'immaginarlo' coerentemente e concretamente agito in scena.

La scena reale è anche la scena metaforica in cui si rivela (e che rivela) come realtà conoscitiva, sia il testo fisico sia il testo linguistico pre-espressivo.

IV

PER USCIRE DALLA SCUOLA DI TORZOV: IL COLORE DELLA PRESENZA

Lineamenti del problema

Dall'esplorazione nella scuola di Torzov usciamo con un bottino tanto ricco quanto, per certi aspetti, inatteso.

I risultati di maggior rilievo sono questi, in sintesi:

— anche *il lavoro dell'attore su se stesso* è un lavoro sul (al) livello pre-espressivo, che si risolve e si alimenta nella costruzione di testi fisici pre-espressivi;

— il livello pre-espressivo non è solo un livello di testualità della composizione fisica dell'attore, ma *anche e parallelamente*, un livello di testualità del dramma;

— anche e parallelamente: *anche*, nel senso che il criterio 'teorico' della drammaticità consente di astrarre dal dramma un testo pre-espressivo, cioè indipendente dal senso e (ma) orientato sul senso; *parallelamente*, in quanto il testo linguistico pre-espressivo coincide con il racconto del testo fisico pre-espressivo.

Espropriato al corpo, individuata la sua pertinenza al testo fisico 'scritto' dall'attore, il livello pre-espressivo si è dimostrato pertinente, in linea di principio, anche ad un altro testo: il testo per antonomasia, si potrebbe dire, quello dell'autore.

Ed è proprio in ragione della ricchezza delle acquisizioni, che si tratta di non restare imprigionati nel territorio di indagine che le ha rese possibili. Entrati nel laboratorio di Stanislavskij per saggiare i confini dell'antropologia teatrale, ampliati consistentemente questi confini, il problema è, ora, di uscirne: cioè di stabilire se il «sistema» sia *l'unico* quadro di riferimento che permette di passare dal livello pre-espressivo della composizione fisica dell'attore al livello pre-espressivo del dramma o se, al contrario, esso sia solo *un caso* particolarmente efficace ad illustrare una connessione che resta, tuttavia, *valida in generale*.

Per questa verifica, è necessario innanzitutto procedere ad alcune precisazioni terminologiche. Abbiamo trattato di due livelli (testi) pre-espressivi: quello fisico e quello linguistico. Però, mentre per il livello pre-espressivo linguistico il criterio teorico è restato ancorato al termine di *drammaticità*, per quello fisico si è oscillato dalla *presenza* alla *coerenza* all'*organicità*.

In realtà, si tratta di parasonimi. Possiamo dire che la *presenza* è più adeguata a definire lo sguardo che prescinda (pur senza negarlo) dal correlato psichico dell'azione; mentre *l'organicità* è più idonea a designare proprio questo sguardo dichiaratamente più comprensivo: la *coerenza* è, in certo senso, il termine neutro e medio tra i due.

Torniamo al testo pre-espressivo del dramma. Ci sono due strade per arrivarvi, abbiamo visto: una che passa per il testo fisico pre-espressivo e quindi per il criterio di *organicità* (che è da preferirsi a *presenza*, in contesto stanislavskiano), l'altra che parte direttamente dal dramma guardandolo in base al criterio di *drammaticità*. Ma non si tratta di due percorsi indipendenti, o addirittura alternativi: sono solo due varianti di un'unica via.

La drammaticità del dramma e l'organicità della composizione fisica si correlano e si confondono, a costituire la sorgente di un unico suono fondamentale: quello che Stanislavskij-Torsov chiama la «voce della vita», «della realtà».

Ri-creare la realtà, farne risuonare la voce, è per Stanislavskij il compito primario e fondante del teatro. In questo sta l'importanza della sua posizione teorica e il limite della sua opzione poetica.

La *ri-creazione* della realtà individua un livello pre-espressivo (con base pre-culturale) del (fare) teatro, che risponde a leggi del bios prima e piuttosto che a leggi della cultura e/o dell'arte: questa la grande scoperta teorica, di portata assolutamente generale. Altra cosa è la *ri-produzione* della realtà, cioè la scelta poetica del realismo: che, pur diversa, è tuttavia intimamente connessa alla posizione teorica generale.

Si precisano, in tal modo, i lineamenti del nostro problema. Si tratterà di ripercorrere l'itinerario dal testo fisico al testo linguistico pre-espressivo, e di controllare se l'opzione poetica di Stanislavskij verso il realismo sia obbligata e determinante; oppure se sia compatibile con altre opzioni che, sotto il comune segno della ri-creazione della realtà, aprano verso gli stessi passaggi, concludendo allo stesso esito.

Verità e finzione

Evidentemente, il punto critico è laddove Stanislavskij, dopo aver stabilito che in scena l'organicità naturale (e perduta) viene ricostituita attraverso l'elaborazione di testi fisici pre-espressivi, passa a precisare il criterio stesso di organicità.

Possiamo dire che per Stanislavskij organicità è sinonimo di *verità*. Il ragionamento è lineare. La perdita di organicità, in scena,

genera la *falsità*: lo spettatore non riesce a credere a ciò che l'attore sta facendo. Occorre dunque attivare delle tecniche psico-fisiche opportune per eliminare la falsità e sostituirla con qualcosa a cui lo spettatore e l'attore stesso possano credere.

Che questo 'qualcosa' non si esaurisca nella verosimiglianza, che la ri-produzione della realtà non sia sufficiente, è chiaro a tutti e, in particolare, a Stanislavskij.

Ma non è questo l'essenziale. L'essenziale è che la *verità* (quale che sia il suo rapporto logico con la ri-produzione della realtà) è, in ogni caso, una verità costruita, cioè letteralmente una *verità finta*. Alla *falsità indotta* dalla scena, alla quale lo spettatore non può credere, l'attore deve sostituire una *verità finta*, alla quale invece lo spettatore è costretto a credere.

C'è qui un automatismo che, a prescindere dalle sue ragioni profonde, conviene in prima istanza trattare per ciò che è: una trappola lessicale, una confusione creata dalle parole e che le parole stesse, usate con maggiore attenzione, possono contribuire a dissipare.

Dunque: lo spettatore non crede alla falsità indotta dalla scena, mentre crederebbe alla verità finta dall'attore. È chiaro che la parola 'credere' è usata in accezione del tutto particolare e, comunque, diversa da quella usuale. Perché lo spettatore dovrebbe credere ad una verità finta più che a una falsità indotta? In entrambi i casi, ciò di cui egli è testimone consapevole è in-credibile: o perché esibisce il falso, o perché dichiaratamente simula il vero.

Alla base di questa trappola c'è, evidentemente, un modo superficiale di intendere l'opposizione tra falsità indotta e verità finta. E la superficialità consiste nel focalizzare l'opposizione tutta sui termini falsità/verità anziché sugli attributi indotta/finta: cioè determinata indipendentemente, anzi contro la volontà VS costruita secondo un deliberato e programmato atto della volontà.

Ad un effetto della scena che, se subito passivamente, induce *falsità*, l'attore oppone un processo agito coscientemente che *produce verità*. Lo spettatore non crede alla *verità malgrado sia finta*, il che è assurdo: piuttosto, crede alla *finzione in quanto è autentica*. Cioè artificiale, certamente, ma non artificiosa: in una parola, coerente, *organica*.

Ciò che si oppone alla *falsità indotta*, dunque non è una *verità finta* quanto, piuttosto, una *finzione vera*.

Il richiamo a Copeau è, a questo punto, opportuno per due ragioni. Primo: per sottolineare la stretta rispondenza tra la sua opposizione spontaneità/sincerità e quella che qui proponiamo indotto/costruito. La nostra 'finzione vera' non è altro che la «sincerità» di Copeau: la quale, a differenza della «spontaneità», è frutto di un lavoro consapevole da parte dell'attore¹².

La seconda ragione è di ordine epistemologico, e riguarda la nozione di 'fatto'. Per il teoreta teatrale, come abbiamo già detto in sede di introduzione, il *fatto certo* non può essere altro che un'*affermazione credibile*, in rapporto non solo all'autorità che la sostiene, ma anche dal reticolo di riscontri che essa consente di effettuare nella storia. Come per il fatto nelle scienze della natura, occorre che l'affermazione si avvalori in ricorrenze controllabili, entro situazioni e contesti diversi.

L'organicità dell'antropologia teatrale, la verità di Stanislavskij, la sincerità di Copeau sono nodi di questo reticolo di avvaloramento: la nostra 'finzione vera' ne è, al contempo, la teorizzazione e un nodo ulteriore, nell'intreccio inestricabile di teoria e storia.

Finzione vera, dunque: finzione in quanto costruzione consapevole, ma vera, o «sincera», per ribadire con le parole di Copeau.

Lo spettatore non si lascia ingannare, come se non si accorgesse della finzione (non a caso già Coleridge parlava di «sospensione volontaria dell'incredulità»), ma *accetta* la finzione in quanto in essa sente risuonare la «voce della realtà»: in quanto, pur non essendo la verità, funziona *come se lo fosse*.

Ma affinché la finzione sia (funzioni come) vera per lo spettatore, occorre innanzitutto che sia (funzioni come) vera per l'attore, cioè che l'attore vi associ un correlato psichico di reviviscenza, che, alla lettera, significa «forte sentire».

Il cerchio stanislavskiano si chiude: l'attore, indotto alla falsità dalla scena, risponde con azioni psichicamente giustificate, «rese vere», alle quali lo spettatore crede per simpatia, si potrebbe dire, con

¹² Cfr. J. Copeau, *Notes sur le métier du comédien*, Paris, Michel Briant, 1955, che è il testo dove la nozione di «sincerità» (ricorrente nella riflessione di Copeau) si presenta nel modo più organico.

il «forte sentire» (e con i suoi effetti sulla personificazione) dell'attore.

Organicità uguale *finzione vera*; finzione vera uguale finzione credibile, per l'attore e per lo spettatore; e finzione credibile uguale finzione associata ad una potente mobilitazione emotiva.

Ri-creare la realtà: teatri di inculturazione e teatri di acculturazione

Indubbiamente, è questa la strada di Stanislavskij. Ma la sostituzione (concettuale, più che terminologica) di *verità finta* con *finzione vera* ci rivela che non è l'unica strada praticabile.

È possibile, anzi, individuare un'alternativa basilare. La finzione vera è una *ri-creazione* della realtà. Da un lato, dunque, c'è la ri-creazione che è *ri-produzione*: costruzione di una realtà diversa, certo, da quella 'naturale', ma il più possibile somigliante, speculare. Dall'altro lato c'è la ri-creazione che è *produzione ex novo*, costruzione di una realtà altra, analoga più che somigliante, parallela anziché speculare.

Un *attore di inculturazione* VS un *attore di acculturazione*, come afferma Eugenio Barba nel suo recentissimo *La finzione della dualità*: un attore che ri-crea la realtà per la scena riferendosi al comportamento e alla cultura quotidiani, contro un attore che ri-crea la realtà per la scena basandosi su comportamenti programmaticamente diversi rispetto a quelli della realtà quotidiana¹³. Quello che importa, in entrambi i casi, è che il risultato del processo sia organico, coerente all'interno della propria peculiare artificialità.

La linea di inculturazione, a cui possiamo associare il «sistema» di Stanislavskij, non è incompatibile con la linea di acculturazione praticata da altri teatri, occidentali e orientali: è solo un modo particolare, non obbligato, di intendere la ri-creazione della realtà.

Resta da vedere se questa scelta, pur non essendo vincolata, sia però vincolante per le ulteriori tappe del percorso che conduce al testo pre-espressivo del dramma.

Consideriamo innanzitutto la solidarietà tra coerenza fisica e

¹³ *La finzione della dualità* è in corso di pubblicazione, in ed. francese, nella rivista «Bouffonneries». Il testo italiano può leggersi in *Antropologia teatrale*, dispense di «Semiologia dello Spettacolo», corso di laurea in DAMS, Bologna, 1988.

coerenza del correlato psichico. In senso generale, questo postulato esprime soltanto il fatto che l'organicità, che pure si manifesta sul piano fisico, è comunque un'organicità complessiva, psico-fisica.

Per Stanislavskij, in particolare, la dimensione bilaterale dell'organicità è la base per fondare (e per formulare) il criterio di verità della finzione: il correlato psichico è, infatti, l'insieme delle giustificazioni che consente la reviviscenza rendendo credibile, cioè vera, l'azione fisica.

Configurandosi diversamente il criterio di verità della finzione, dobbiamo attenderci che muti la fisionomia del correlato psichico, *fermo restando però (ed è questo che ci interessa) il nesso di solidarietà con l'azione fisica coerente*.

Adottando una terminologia di Eugenio Barba, pensata elettivamente per i teatri di acculturazione ma di cui si rivela la funzionalità anche per i teatri di inculturazione, possiamo dire che al *corpo dilatato* della finzione vera si correla sempre una *mente dilatata*¹⁴.

Solo che il corpo dilatato non è necessariamente il corpo che *amplifica* le tensioni naturali, imponendo la sua organicità proprio perché obbliga lo spettatore a commisurarla ad una norma extra-ordinaria.

Può essere, invece, il corpo che *rivive* le tensioni naturali e che le impone, paradossalmente, proprio perché obbliga lo spettatore a collocarle sullo sfondo di una norma ordinaria inesistente, e impossibile, sulla scena.

Parallelamente, la *mente dilatata* non è solo la psiche impegnata, surriscaldata, nel processo della reviviscenza. Può essere anche, secondo le indicazioni di Barba, la mente che rispecchia i processi di dilatazione del corpo, li ripercorre facendo della *precisione* e del *disorientamento* i parametri di un comportamento che si oppone ai condizionamenti della quotidianità (*Il corpo dilatato*, pp. 17 ss.).

In ogni caso, riformulato il criterio di organicità come *verità della finzione*, cioè come un criterio che include compatibilmente sia la ri-produzione che la produzione ex novo della realtà, anche il

¹⁴ La nozione di «corpo dilatato» (o di «corpo amplificato») ricorre pressoché in tutti gli scritti di Barba. Ma l'associazione esplicita corpo dilatato-mente dilatata compare in *The Dilated Body*, in «New Theatre Quarterly», 4, 1985 (ora in italiano in *Il corpo dilatato. Seguito da «Il vangelo di Oxhyrhinco»*, Roma, La Goliardica, 1985).

postulato di solidarietà tra fisico e psichico viene a porsi, logicamente, in un quadro più generale.

Nel rapporto biiettivo tra corpo dilatato e mente dilatata trova spazio sia la solidarietà reviviscenza-personificazione di Stanislavskij e, per estensione, dei teatri di inculturazione; sia il semplice manifestarsi di una norma psico-fisica straordinaria, dei teatri di acculturazione.

Ciò che si esprime, in entrambi i casi, è il legame indissolubile tra i due versanti di quell'indole acquisita che è la *seconda natura* dell'attore e che, comunque venga acquisita, è, al pari della prima, fisica e mentale.

Resta l'ultimo passaggio, quello che si articola nel racconto del testo fisico pre-espressivo e nella sua coincidenza con il testo pre-espressivo del dramma.

Nessuno di questi due punti è subordinato all'opzione di Stanislavskij, né risulta vincolante per il tipo di conclusione a cui siamo interessati.

Il racconto del testo fisico pre-espressivo non è condizionato dalla co-implicazione fisico-psichico: ne è solo facilitato ed evidenziato, come già abbiamo avuto occasione di rilevare. E in ogni caso, la solidarietà interno-esterno resta valida anche quando i termini messi in rapporto non siano l'azione fisica coerente e il correlato psichico delle sue giustificazioni.

Seppure, sarà interessante vedere come si configuri un 'racconto' i cui contenuti relativi rispettivamente al versante fisico e a quello psichico siano le azioni del «corpo dilatato» e gli itinerari precisi e disorientati della «mente dilatata». Che questo racconto, a prescindere dalla sua fisionomia, possa essere assunto come testo pre-espressivo del dramma dipende *solo* dalla corrispondenza tra il criterio di organicità (della composizione fisica) e il criterio di drammaticità (del dramma): una corrispondenza il cui sussistere non è in alcun modo condizionato dalla configurazione di uno dei suoi termini.

Il colore della presenza

Le acquisizioni della prospettiva testuale restano, dunque, confermate nella loro generalità. Sia per i teatri di inculturazione che

per i teatri di acculturazione si può parlare di un testo fisico pre-espressivo e di un *parallelo* testo linguistico pre-espressivo, sebbene si configurino diversamente il criterio di organicità applicato alla composizione fisica e il *parallelo* criterio di drammaticità applicato al dramma. Usciamo indenni dalla scuola di Torzov.

Ma è la prospettiva ecologica, a questo punto, ad insinuare dei dubbi o, quanto meno, delle domande. La savana reclama le sue prerogative.

Se il livello pre-espressivo si individua nella dotazione base per poter abitare efficacemente l'ambiente scena, sembrerebbe che esso non possa differenziarsi in ragione di parametri culturali come sono quelli che distinguono le scene di inculturazione dalle scene di acculturazione.

Noi crediamo, però, che qui non si esprima una contraddizione interna, ma solo un principio di articolazione del livello pre-espressivo: un'articolazione in *sostanza e colore*. Non a caso abbiamo sempre parlato di *diverse configurazioni* del criterio di organicità, *non di criteri diversi*.

La *verità* della finzione (in quanto ri-creazione consapevole per la scena) è, in ogni caso, il criterio 'teorico' del testo fisico pre-espressivo: ma ne è *la sostanza*. Questa sostanza può *colorarsi* dei toni della (alla lettera: intonarsi alla) realtà quotidiana, oppure a quelli di una realtà extra-ordinaria.

Per estensione in quest'ottica, è pensabile che il colore del pre-espressivo non si diversifichi (non si relativizzi) solo in rapporto alle due classi inculturazione/acculturazione, ma anche in rapporto a tipologie attoriali più dettagliate e perfino da attore ad attore o, al limite, in uno stesso attore in ragione di specifiche opportunità operative.

Il *colore della presenza* che viene in tal modo a distendersi sulla sua sostanza, non la muta né, tanto meno, la cancella. Semplicemente ne individua la zona di confine con il livello espressivo: il luogo della dialettica presenza/senso, corpo-che-vive/corpo-che-scrive.

Come zona di confine, il colore della presenza appartiene all'attore sia come abitante dell'ambiente scena sia come abitante di una scena specifica. È il luogo in cui l'«idoneità» all'*ambiente* entra in

rapporto (in contatto) con l'“idoneità” ad *ambienti* particolari e alle loro esigenze specifiche.

C'è da pensare che, parallelamente all'articolazione del livello pre-espressivo della composizione fisica, esista anche un'articolazione del livello pre-espressivo del dramma.

Una *sostanza* e un *colore della drammaticità*, ricordando la correlazione presenza-drammaticità.

Se il testo pre-espressivo del dramma è il ‘diario di attraversamento’ dell'attore che cerca le azioni coerenti e i correlati mentali con i quali agire organicamente il dramma stesso, si deve ritenere che ad azioni e stati mentali *intonati diversamente* corrisponda una *diversa intonazione* della drammaticità, ferma restando la sua sostanza.

Il colore della presenza e/o della drammaticità è la nozione che permette di salvaguardare la base pre-culturale del livello pre-espressivo e di valorizzarne, al contempo, la prerogativa di testo-strumento, cioè di qualcosa che, essendo legata all'*uso*, è difficilmente pensabile al di fuori delle coordinate che specificano le diverse scene, i diversi attori, i diversi drammi o, semplicemente, le diverse situazioni di operatività.

Il colore è la cerniera dove il pre-culturale si incardina sul culturale.

Gli attori di inculturazione e gli attori di acculturazione (le loro composizioni fisiche) non hanno un livello pre-espressivo diverso. Diverso è il colore che esso assume innestandosi nel livello espressivo: ma *identica è la sostanza*.

La quale risiede nel surplus di energia e nella possibilità che questo ‘si dispieghi in danza’: indipendentemente dai ‘toni’ sui quali la danza stessa possa modularsi.

Il dramma non è funzionalmente diverso dall'attore, *a livello pre-espressivo*.

In quanto *dramma-che-si-agisce*, esso traspone linguisticamente il *corpo-che-vive* (cioè la presenza) dell'attore: ne traspone la sostanza e il colore.

Il colore cambia da dramma a dramma, da scena a scena, da attore (come colui che agisce il dramma) ad attore, e perfino nello

stesso attore da occasione ad occasione. Ma *la sostanza resta identica*.

Trasponendo il surplus energetico del corpo-che-vive, dobbiamo presumere che anch'essa, la sostanza della drammaticità, risieda in un surplus energetico e nella possibilità che questo surplus si dispieghi in danza.

Il dramma-che-si-agisce ha una norma energetica maggiorata rispetto al dramma-che-è-scritto, esterno all'ambiente scena: costa più energia.

L'estensione del surplus energetico al livello pre-espressivo dal dramma può apparire forzata. Ma lo sembrerà meno ove ci si riferisca ancora al laboratorio di Stanislavskij.

Nella scuola di Torzov si pratica un lavoro non solo a livello pre-espressivo della composizione fisica dell'attore, ma *anche e parallelamente*, al livello pre-espressivo del dramma: dato che il *bios* della composizione fisica (il suo testo pre-espressivo) ‘è raccontato’ nel *bios* del dramma (nel suo testo pre-espressivo), e dato che quest'ultimo, reciprocamente, ‘è incarnato’ nel corpo in azione organica dell'attore.

Ripensiamo al ‘dramma’ della quercia sulla collina. In quanto dramma-che-è-scritto, pur non possedendone la stesura, possiamo facilmente immaginarne le dimensioni e la linea diegetica.

Il dramma-che-si-agisce di Kostia è, in ogni caso, *più dispendioso*. L'‘antefatto’ del disboscamento, il compito di sentinella dell'albero rimasto solitario, i servigi resi alla comunità, l'assalto nemico, la battaglia...: tutto questo *non sta* nel dramma-che-è-scritto; sta nel dramma-che-si-agisce, a testimonianza (e resoconto) di un ‘essere in vita’ che il dramma scritto *richiede*, per poter abitare efficacemente la scena, ma che *non contiene*.

Come le ‘azioni agite’ sono in eccesso rispetto alle ‘azioni scritte’, così l'energia del dramma-che-si-agisce è in eccesso rispetto a quella del dramma-che-è-scritto.

In quanto essa deve garantire ed alimentare non le azioni scritte, ma la loro coerenza: la totalità organica di cui gli episodi del dramma sono la parte ‘esposta’.

Costruire il *bios*, della composizione fisica e/o del dramma, è *nella sostanza* costruire questo surplus di energia e predisporne la mobilità: ri-creare la vita, prima (e malgrado) che a viverla sia *una*

quercia su *una* collina nell'immaginazione di *un* attore nella *particolare* scena della scuola di Torzov.

V

NOTA CONCLUSIVA

Pre-print e «saggio di indagine»

Questo saggio è l'anticipazione di un libro in corso di scrittura. O meglio, si dovrebbe dire il *pre-print*, nell'accezione del termine propria alla ricerca scientifica in senso stretto.

Del *pre-print* condivide, oltre all'incompiutezza (il saggio copre solo una parte degli argomenti del libro), la linearità dell'argomentazione, lo sviluppo per aggiustamenti successivi (l'entrata e l'uscita dalla savana, dalla scuola di Torzov...), e quel radicalismo che può essere consentito alle proposte avanti che diventino affermazioni definitive: delle quali è il ricercatore, prima e al di là della ricerca, ad essere responsabile.

Dal *pre-print* scientifico mutuerà, in questa nota conclusiva, anche la particolare metodologia del «saggio di indagine»: in cui una risultanza della ricerca viene assunta ad ipotesi e sottoposta a saggio (come si saggia l'oro) per valutarne la consistenza e il grado di accettabilità.

Pensiamo, naturalmente, all'articolazione del livello pre-espressivo (sia della composizione fisica che del dramma) in sostanza e colore: articolazione che, se risulta dall'itinerario deduttivo, non per questo cessa di avere l'imbarazzante aspetto del paradosso.

Lo si può formulare nei modi seguenti:

— il livello pre-espressivo è *del tutto* indipendente dalle determinanti dell'*espressione*, ma è solo *parzialmente* indipendente dalle determinanti della *cultura*;

oppure:

— la presenza e la drammaticità sono *totalmente pre-espressive*, ma solo *la loro sostanza è pre-culturale*: il colore è definito dalla cultura;

o infine:

— l'espressivo implica il culturale, ma non viceversa: il culturale 'copre' anche il colore del pre-espressivo.

Nella rozza chiarezza dei grafici, la situazione sarebbe questa:

| | | |
|----------------|----------|---------------|
| espressivo | | } culturale |
| pre-espressivo | colore | |
| | sostanza | pre-culturale |

Il paradosso sembra degenerare addirittura in contraddizione, ove ci si ricollochiamo ancora nella prospettiva ecologica.

Ma che l'insieme di principi sui quali si basa il pre-espressivo sia pre-culturale, implica *genericamente* un'equivalenza di pre-espressivo e pre-culturale; o non implica *specificamente* che il pre-espressivo (solo) in quanto insieme di principi è pre-culturale?

Può sembrare un aggiustamento eccessivo, persino nel contesto di un *pre-print*, ma in fondo si tratta solo di stabilire come vada articolato un sillogismo: cosa che del resto anticipavamo già all'ingresso nei territori della savana.

Il pre-espressivo *si fonda* su un insieme di principi, questi sono pre-culturali, dunque il *pre-espressivo* è pre-culturale. Oppure: il pre-espressivo *si fonda* su un insieme di principi, questi sono pre-culturali, dunque il *fondamento del pre-espressivo* è pre-culturale. Il fondamento: cioè la sostanza.

Noi riteniamo che l'ultima sia la formulazione corretta. In ogni caso, essa non è incompatibile con le argomentazioni svolte nella prospettiva ecologica, anzi al contrario. Che la sostanza del pre-espressivo coincida con il surplus di energia e con la sua 'potenzialità di danza' si comprende meglio ove si correli la sostanza stessa a quell'insieme di principi che, come abbiamo visto, definiscono la norma energetica maggiorata dell'ambiente scena.

Ma non vogliamo proseguire su questa strada, che sarebbe un ripercorrere il già noto. Quanto detto, nella strategia del nostro saggio di indagine serve solo a stabilire che l'ipotesi di un'articolazione del pre-espressivo è praticabile in accordo con i risultati già acquisiti.

Assunta l'ipotesi, procediamo dunque al suo sviluppo, secondo questo itinerario per punti.

Cercheremo dapprima di estendere l'articolazione del pre-espressivo, dai criteri 'teorici' con i quali l'attore guarda alla composizione fisica e al dramma, all'attore stesso nel suo duplice aspetto di 'scrittore' del testo fisico e del testo linguistico pre-espressivo. Confronteremo, quindi, i risultati di questo procedimento con un'affermazione (credibile) di Stanislavskij, traendone, infine, delle conclusioni circa l'accettabilità e l'utilità dell'articolazione stessa.

Attore e personaggio

Agendo organicamente (a partire da) un tema, l'attore agisce il testo (livello) pre-espressivo della composizione fisica e del dramma. I due aspetti sono inseparabili nella realtà, ma in teoria possiamo guardarli come isolati l'uno dall'altro.

In quanto agisce il testo fisico pre-espressivo, l'attore è *attore*; in quanto agisce il testo pre-espressivo del dramma, l'attore è *personaggio*.

Il personaggio, rigorosamente parlando, non è il protagonista del dramma-che-è-scritto; è il protagonista del dramma-che-si-agisce, vale a dire del (sotto) testo pre-espressivo del dramma.

Attore e personaggio sono due facce di un'unica medaglia, a livello pre-espressivo. In realtà, l'attore che agisce organicamente (a partire da) un tema è un attore-personaggio.

Il personaggio è una totalità coerente del dramma-che-si-agisce, della quale le azioni del dramma-che-è-scritto costituiscono una parte.

Forse non è un caso che, nell'uso degli attori, ciò che negli studi viene comunemente indicato come personaggio si chiami «parte». Parte di che? Dell'intero dramma scritto, certamente. Ma soprattutto parte del personaggio inteso come totalità (struttura) coerente, senza la quale l'attore non può agire organicamente la «parte»: ovvero, senza la quale non può agire la «parte» *come se* questa fosse parte di un personaggio.

L'attore-attore ricreato come uomo, il dramma ricreato come

sequenza organica di azioni, l'attore-personaggio ricreato come altro, sono solo 'angolature' del livello pre-espressivo.

Anche il personaggio, dunque, si articola in sostanza e colore.

Dietro il colore, la sostanza del personaggio è sempre e solo il 'surplus energetico' di una totalità, rispetto ai 'frammenti' esposti (ed imposti) dal dramma scritto¹⁵.

L'esistenza dell'eccesso, cioè, si definisce nello scarto *assoluto* tra struttura (complessiva) ed elementi (singoli); le sue caratteristiche si specificano in rapporto a tutte le variabili *relative* alla particolare situazione operativa.

Un'affermazione di Stanislavskij

Giunto quasi al termine del *Lavoro dell'attore*, Stanislavskij-Torzov sintetizza così il compito dell'attore in scena: «Se pensiamo a un'immagine qualunque, a un oggetto 'dato', a un'azione prestabilita, se ricordiamo momenti vissuti nella vita reale o immaginaria, non solo li sentiamo, ma rivediamo tutto con l'occhio della mente [...] Tutto il testo del dramma sarà ininterrottamente accompagnato da immagini interiori e si formerà [...] una specie di pellicola che si proietta ininterrottamente sullo schermo della mente e ci guida mentre parliamo e agiamo in scena. Seguite queste immagini più attentamente possibile e descrivete, *usando le parole del testo*, quello che

¹⁵ Dell'«eccesso» abbiamo parlato anche come norma energetica maggiorata del dramma-che-si-agisce rispetto al dramma-che-è-scritto, esterno all'ambiente scena. Era chiaro, e qui lo riconfermiamo, l'intento di evocare la terminologia della prospettiva ecologica. Ma nella prospettiva ecologica la norma energetica maggiorata della presenza veniva commisurata al *livello in-espressivo* dell'ambiente esterno alla scena. Ciò vuol dire che anche per il dramma-che-si-agisce il surplus energetico andrebbe valutato rispetto ad un livello in-espressivo del dramma scritto: almeno volendo rimettere a prova l'efficacia del modello euristico. Ha senso parlare di livello in-espressivo del dramma scritto? Riteniamo di sì, anche se le relative argomentazioni saranno sviluppate solo nel libro che abbiamo in corso. Come l'azione fisica, al livello in-espressivo, è finalizzata solo al 'nudo compimento' dell'azione, così l'azione drammatica può essere finalizzata solo alla 'nuda esposizione' dell'azione. Insomma: al livello in-espressivo il dramma scritto (esterno alla scena) si ridurrebbe alla sua fabula (nel senso narratologico del termine) intesa come «un riordino e una selezione delle unità di contenuto tale da ricostituire la successione degli eventi e la loro consecuzione (cause → effetti), e da eliminare i dati estranei a questa schematizzazione» (cfr. C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 15). Naturalmente, per il nostro discorso, una simile schematizzazione (una simile fabula) andrebbe pensata per ogni singolo personaggio.

vedete e come lo vedete illustrato ogni volta che ripetete la parte. Le vostre parole comunicheranno immagini e non il testo scritto» (L.A., pp. 475-76, corsivo nostro).

Nei termini del nostro discorso: di fronte al dramma, l'attore elabora la sequenza coerente delle sue azioni, il suo testo fisico pre-espessivo, quindi (ma, in realtà, la 'via fisica' e la 'via linguistica' procedono insieme) lo traspone in un racconto che, per la solidarietà interno-esterno, implica elementi di contenuto fisici e psichici.

Questo racconto è il testo pre-espessivo del dramma, o il sotto-testo, se si preferisce.

Naturalmente, l'attore non può verbalizzarlo mentre recita, come invece può fare, e fa, durante il processo di preparazione: e perciò lo trasforma in una sequenza di immagini mentali.

La «pellicola interiore» è ancora il testo pre-espessivo del dramma, solo trasformato in modo che possa essere usabile durante la recita.

L'attore fa scorrere davanti agli occhi della mente il suo film e, mentre lo agisce, lo descrive con le battute dell'autore.

Conclusioni

Se le affermazioni di Stanislavskij sono fatti, come noi crediamo, e non metafore più o meno suggestive, se ne debbono trarre le logiche conclusioni *a partire dalla dichiarata distinzione funzionale di livello pre-espessivo e livello espressivo*.

Nello schema di Stanislavskij, possiamo dire, l'attore incarna il dramma-che-si-agisce e pronunzia le parole del dramma-che-è-scritto: recita la «parte», vive il personaggio; e il personaggio che vive rende credibile la «parte» che recita.

Al livello espressivo appartiene l'*identità* del personaggio, cioè la «parte» didascalizzata nel dramma scritto sotto lo stesso nome; al livello pre-espessivo appartiene la sua *struttura coerente*: l'*individualità* del personaggio (la sua espressione complessiva) è il risultato della dialettica tra identità e struttura coerente.

Ma, per essere distinto dal livello espressivo, il livello pre-espessivo può essere pensato come indipendente dalle determinanti culturali del particolare attore, del particolare dramma e della particolare

scena? Evidentemente no. La questione, dunque, diventa se esista una sostanza pre-culturale, o se invece il pre-espessivo si risolva integralmente al livello culturale.

Certo, noi percepiamo sempre il surplus energetico mentre 'esegue' una specifica danza, ma questo non 'trascina' tutto il pre-espessivo al livello culturale. Al contrario, rimanda ad un livello pre-culturale in cui il surplus *si costituisce* nella sua disponibilità a modularsi su toni particolari.

Il lavoro dell'attore su se stesso è sempre il lavoro di un attore specifico in una scena specifica e su una «parte» specifica. Ma meglio sarebbe dire che è sempre il lavoro *attraverso* un attore specifico, una scena specifica e una specifica «parte».

Sofferriamoci sulla «parte», immaginando fissi sia l'attore che la scena. Traversando le «parti» verso l'esterno, l'attore *colora* variamente la sostanza della sua organicità; traversando le «parti» verso l'interno, *ricerca* la sostanza, indipendentemente dai colori che questa può assumere, e che *non può non assumere*.

Se così non fosse, l'attore dovrebbe ricostruire ex novo la sua organicità per ogni «parte», e non semplicemente accordarla di volta in volta secondo le opportunità.

La stessa dinamica di 'permanere al variare' e di 'variare al permanere' deve essere presupposta anche quando il termine variabile sia la scena e/o lo stesso attore. Rispetto alla sostanza del pre-espessivo, uno stesso attore che agisca «parti» diverse; attori diversi (appartenenti o meno ad una stessa scena) che agiscano una stessa «parte»; uno stesso attore che in situazioni operative diverse agisca una stessa «parte» (e «parte», in questo discorso, equivale a tema o a dramma): tutte debbono essere considerate combinatorie equivalenti.

In quanto paga il disavanzo *costitutivo* da identità ad individualità, la sostanza del personaggio non solo è pre-espessiva, ma non può non essere pensata anche come logicamente antecedente alle determinanti culturali che ne definiscono il colore. In termini stanislavskiani, il colore (o meglio: la sostanza *con il suo colore*) specifica il *tipo di credibilità* su cui andranno a collocarsi le azioni a livello espressivo: il particolare fondamento in base al quale si potrà *credere ad un senso*, prima e indipendentemente dal *comprendere il senso*.

Pensare ad una credibilità antecedente al tipo di credibilità, pensare ad una sostanza del personaggio indipendente dal colore che ne rende percepibili gli effetti, può apparire un vuoto esercizio di astrazione: un regresso *ad fundamenta* che non è altro se non un regresso al nulla.

In realtà, si tratta ancora di livelli di analisi. Come la pre-espressione è un livello analitico dell'espressione, così la sostanza della pre-espressione è un livello analitico della pre-espressione stessa. Nel *continuum* da pre-culturale ad espressivo, la sostanza della pre-espressione 'analizza' il confine tra pre-culturale e culturale, così come la pre-espressione nel suo complesso 'analizza' il passaggio del culturale nell'espressivo.

Ma va ribadito che si tratta di segmentazioni *teoriche*: non isolano delle realtà materiali, indicano delle realtà conoscitive che, in quanto tali, vanno valutate per la quantità di conoscenza che permettono di acquisire.

Viene spesso sottolineata la differenza tra guardare e vedere, ma individuandola soprattutto nel talento e nell'esperienza dell'osservatore. Di fatto, per vedere è necessario *anche* sapere su cosa puntare lo sguardo: e *anche* a questo servono le teorie.

Il livello pre-espressivo e la sua articolazione in sostanza e colore (o, se si vuole, in una zona pre-culturale e in una zona culturale) sono, a nostro avviso, due punti estremamente utili sui quali focalizzare lo sguardo per vedere meglio. L'affermazione credibile di Stanislavskij ne è una conferma o, quanto meno, un confortante saggio di prova.

Nel suo attore che descrive con le parole del drammaturgo il proprio sotto-testo, si concretizza conoscitivamente il confine tra pre-espressivo ed espressivo; e si delinea, sia pure solo come ipotesi praticabile, il confine tra sostanza e colore: tra la ri-creazione dell'attore in quanto generico abitante della scena e in quanto particolare abitante di una specifica scena; o ancora, tra la sua ricreazione in quanto *altro* e in quanto *un altro*.

Ecco un caso in cui la teoria permette di esplorare un *fatto* teatrale al di là delle evidenze di superficie e al di là, anche, di una generica comprensione *sub specie metaphorae*.

Ma è chiaro che non si tratta di *un caso*. Rispetto alle problema-

tiche dell'attore e, più in generale, della «vita in scena», Stanislavskij è *il caso*.

La possibilità di un approccio a Stanislavskij e al suo «sistema» oltre la vulgata consente di inaugurare una prospettiva di riesame storico del teatro che investe tutto il Novecento. E rispetto all'attività teoretica, per ribadire quanto dicevamo all'inizio, permette di definire un campo *reale* di indagine che, servendosi pure delle teorie dei teatrologi, si confronti infine con il sapere reale dei teatranti.