

Franco Ruffini

PRECISIONE E CORPO-MENTE.
SUL VALORE DEL TEATRO

Parole e realtà: sotto il segno di Artaud

«Le théâtre n'est pas un art» afferma Artaud, precisando «art, dans son sens désintéressé, dans son sens d'imitation de la vie»¹: «nous pensons au théâtre comme à un moyen de refaire la vie»².

Artaud non parla di parole, parla di realtà.

La parola teatro e la parola vita si escludono, si specchiano, si scambiano, si mischiano: nei giochi verbali di sempre. La realtà del teatro e la realtà della vita, invece, si affrontano. Se il teatro imita la vita, se ne esclude; se il teatro 'rifà' la vita, vi coincide e la supera.

Quale teatro, allora? Possiamo occuparci della sua qualità estetica, e restare nel territorio dell'arte, ci dice Artaud. Oppure possiamo cercarne il valore, ma in tal caso dovremo misurarci con un teatro che non gioca a parole con la vita, ma la mette in gioco nei fatti.

* * *

Può suonare retorico, questo esordio, inutilmente solenne. Eppure, proprio ad un uomo che «mette in gioco la vita nei fatti» guardò un padre fondatore del Novecento, come all'estremo sigillo della perfezione d'attore.

Lo fece materialmente, Stanislavskij: e non fu il solo³.

¹ Cfr. A. Artaud, *Oeuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1964, p. 286. Si tratta di uno dei materiali preparatori per *Le théâtre et la peste*.

² A. Artaud, *Oeuvres complètes*, cit., p. 279. Si tratta di uno dei materiali preparatori per *Le théâtre et la culture*. Posto come prefazione a *Le théâtre et son double*, questo brano fu scritto dopo tutti gli altri che compongono il volume. Il suo rilievo programmatico ne risulta accentuato.

³ Alla figura dell'acrobata come «immagine motrice» dell'attore, dedicheremo

Durante una passeggiata ai Giardini d'estate a Mosca, racconta Magarshack nella biografia che gli ha dedicato, Stanislavskij si fermò a guardare ammirato un acrobata. Ecco cosa avrebbe detto: «Questa è arte reale! Questa è bellezza! Oh, se solo gli attori capissero il vero significato di questo tipo di precisione di movimento. Un acrobata non fa niente a caso. Non lascia niente al caso. Sa benissimo che deve solo fare una scivolata per rompersi il collo»⁴.

L'episodio è datato all'estate del 1912, subito a ridosso dell'inaugurazione del Primo Studio, e c'è da prestargli fede. Fu nel contesto di quella sperimentazione che Stanislavskij prese piena consapevolezza del ruolo della padronanza fisica nel lavoro dell'attore: la prima materia specifica «in programma» al Primo Studio fu proprio l'acrobatica⁵.

uno studio specifico. «Immagine motrice del nostro mimo corporeo» Decroux chiama, appunto, il pugile Georges Carpentier (E. Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963; trad. it. Milano, Edizioni del Corpo, 1983, pp. 36-37). Di Stanislavskij abbiamo detto. E ricordiamo che nel suo *L'arte del circo* (in *La mossa del cavallo*, Bari, De Donato, 1967), che è del 1923, V. Sklovskij, in base alla nozione di «difficile», mette in rapporto nient'affatto pretestuoso Oreste che «superava l'amore per la madre in nome dell'ira per il padre» con l'acrobata che «supera lo spazio con un balzo» (p. 131). Sono solo tracce di un discorso tutto da organizzare, ancora: ma che propone la sua validità ben oltre la suggestione degli esempi citati.

⁴ D. Magarshack, *Stanislavsky. A Life*, London, Macgibbon & Kee, 1950; reprint Westport, Greenwood Press, 1975, pp. 331-32.

⁵ Ecco come Torzov presenta l'acrobatica agli allievi della scuola: «Quello che voglio dall'acrobatica è che si sviluppi in voi la prontezza di decisione. Guai se il ginnasta quando sta per fare un salto mortale o un altro esercizio pericoloso esita o si preoccupa. Può rimetterci la vita. In quel momento non deve esitare [...] Così l'attore nel punto culminante di una parte [...] in quei momenti non ci devono essere incertezze o dubbi [...] Bisogna agire. Superare l'ostacolo di slancio» (K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Bari, Laterza, 1975, p. 410). Colpisce quel «superare l'ostacolo» che, riferito ad un momento di intensità drammaturgica, abbiamo già sentito in Sklovskij (cfr. n. 3). In realtà, al Primo Studio non furono praticati «esercizi sistematici» di disciplina fisica (cfr. K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 425-26). Tuttavia possiamo conoscerne il programma auspicato da Stanislavskij (programma nel quale, appunto, figurava l'acrobatica) attraverso i primi due capitoli del secondo tomo de *Il lavoro dell'attore su se stesso*, e cioè *Passaggio all'incarnazione e Sviluppo dell'espressività del corpo* (nell'edizione italiana hanno titoli un po' diversi e, soprattutto, sono inframezzati in spiegabilmente - dato l'indice dell'edizione russa e date le esplicite indicazioni di Stanislavskij - dal capitolo *La caratterizzazione*, con grave pregiudizio per la comprensione della loro continuità). Abbiamo dimostrato (cfr. F. Ruffini, *Romanzo pedagogico. Uno studio sui libri di Stanislavskij*, in «Teatro e Storia», 10, 1991)

In ogni caso, quella per l'acrobata era una passione di vecchia data. «E come fanno i ginnasti, i quali, simili a uccelli, volano di trapezio in trapezio? Non riesci a credere che abbiano un corpo. Perché in noi, attori drammatici, non può esserci la rinuncia alla materia, l'incorporeità? Bisogna cercarla! Bisogna elaborarla in noi stessi».

Qui è direttamente Stanislavskij a parlare, nella sua autobiografia⁶. L'anno è il 1905. L'occasione è, ancora, l'avvio di una sperimentazione, quella brevissima ma fondamentale con Mejerchol'd, allo Studio sulla via Povarskaja⁷.

Ogni volta che Stanislavskij si confronta con maggior radicalismo e più intensa carica progettuale con la sua ricerca sull'attore, ecco riapparire la figura emozionante dell'acrobata: come modello, e come enigma da sciogliere per afferrare *concretamente* il nocciolo di verità nella finzione dell'attore. Quel punto in cui l'abilità, nonché a raggiungere la qualità estetica, serve piuttosto a poterla trascendere.

«Se solo gli attori capissero...»

Proviamo noi a capire, analizzando la situazione di un uomo che «mette in gioco la vita nei fatti».

1. L'uomo nel campo minato: precisione e controllo

Immaginiamo quattro scenari. Ovvero: immaginiamo una storia che si sviluppa in quattro fasi successive. Ogni scenario, nell'ordine, presenta un momento della relativa fase: il primo scenario un momento della prima fase, il secondo un momento della seconda fase, e così via.

che l'ordine degli argomenti ne *Il lavoro dell'attore su se stesso* è un ordine cronologico ed è lo stesso ordine degli eventi biografici riportati ne *La mia vita nell'arte*. In base a tale sincronismo, possiamo affermare che i due capitoli del *Lavoro dell'attore* sopra indicati «corrispondono» all'esperienza del Primo Studio.

⁶ K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, cit., p. 344.

⁷ Cfr. K. Stanislavskij, *Lo studio sulla Povarskaja*, in *La mia vita nell'arte*, cit. e V. Mejerchol'd, *Teatro-Studio*, in *La rivoluzione teatrale*, a c. di G. Crino, Roma, Editori Riuniti, 1975.

Ai tanti vantaggi di un'analisi in simulazione, aggiungiamo quello di conoscere ciò che accade tra uno scenario e il successivo, dato che siamo noi gli autori della storia.

La situazione base è sempre la stessa; cambia il complesso delle circostanze interne e/o esterne all'attore'.

L'attore', cioè l'individuo che agisce, è un uomo adulto, senz'altra specificazione. Nel momento in cui lo scenario lo rende presente, è sul lato di un campo, all'imbrunire, e si appresta ad attraversarlo. Dall'altro lato c'è la casa in cui abita. Durante le scene si svolge l'attraversamento del campo e, alla fine, l'uomo raggiunge la casa.

Il campo è minato.

Nel primo scenario, l'uomo non sa che il campo è minato.

Cammina normalmente, senza particolare concentrazione, ma neppure distrattamente. Sta tornando nella sua casa, all'imbrunire: tutto qui. E, con l'aiuto della fortuna, riesce ad arrivarci.

Nel secondo scenario, a differenza del primo, c'è coscienza: l'uomo sa che il campo è minato. Nell'intervallo 'fuori scena', è stato informato della situazione e gli è stata anche fornita una mappa della posizione delle mine. L'uomo ha ben memorizzato il tracciato e l'ha anche percorso, con mille precauzioni, alcune volte, prima che lo scenario lo renda presente, fermo sul lato del campo, all'imbrunire, e nell'atto di iniziare l'attraversamento.

L'uomo procede con estrema cautela; prima di poggiare il piede a terra esita, aggiusta la direzione, protende la punta quasi a saggiare il pericolo: tiene sotto controllo ogni più piccola azione, senza riuscire tuttavia a determinarla univocamente e immediatamente. Permane un margine di incertezza, anche se ogni passo si rivela, alla fine, corretto. Lo sforzo gli contrae i muscoli e, a loro volta, le contrazioni involontarie tendono a fargli perdere la precisione, e quindi aumentano lo sforzo necessario a mantenerla. Alla fine, l'uomo raggiunge incolume la casa.

Nel terzo scenario, l'uomo è ormai diventato capace di compiere il percorso segnato nella mappa senza difficoltà. Sono trascorsi molti giorni, durante l'intervallo 'fuori scena'. Più volte l'uomo ha

compiuto la traversata, fissando progressivamente la mappa nella memoria, fino a vederla materialmente riprodotta sul terreno. Ha appreso a modulare la velocità del passo in modo da arrivare ai punti più rischiosi senza bisogno di brusche decelerazioni. I muscoli delle gambe e di tutto il corpo hanno fissato una partitura di prestazioni che consente, in ogni segmento del percorso, di compiere il movimento previsto senza difficoltà. «Potrei attraversare questo campo ad occhi chiusi» si dice l'uomo. Ed è quello che è realmente tentato di fare: è quello che fa, sia pure per brevissimi attimi, a saggiare il grado di sicurezza raggiunto e ad accertarsi ulteriormente che l'automatismo a cui affida la propria incolumità funziona a dovere. Nel momento in cui lo scenario lo rende presente, l'uomo sta cominciando ad attraversare il campo.

Procede spedito, stavolta. È sparito ogni segno di sforzo; i passi si susseguono veloci quando la disposizione delle mine sulla mappa lo consente, lenti quando l'infittirsi dei punti di rischio impone una calibratura più raccorciata. Il corpo è rilassato, il viso disteso, non c'è sudore; gli occhi guardano alla casa che si avvicina più che al terreno.

Il piede sta per posarsi, in uno degli ultimi passi, quando lo sguardo dell'uomo avverte qualcosa di insolito: fortunatamente gli occhi erano aperti, in quel momento, e rivolti al terreno. C'è una lieve escrescenza laddove ieri e ieri l'altro la terra era piatta. Il piede si arresta — c'è un attimo di squilibrio, un sussulto — compie una lieve deviazione, si posa: lieve dapprima e poi più pesante fino a sorreggere l'intero peso del corpo. I due o tre passi che restano sono senza variazioni; con un sospiro l'uomo si chiude la porta alle spalle.

Siamo al quarto scenario. Dal momento in cui l'uomo ha rischiato di morire, sono passati molti giorni, 'fuori scena'. L'uomo ha traversato molte volte il campo, apparentemente senza cambiare in nulla il percorso precedente. Ma gli occhi che prima indugiavano sulla casa, ora si orientano ad esplorare il terreno: senza fissità, ma con calibrata attenzione. Quando li solleva è, sì, per guardare la casa, ma anche per valutare meglio, da un punto fisso, la distanza coperta e quella che resta da coprire. Ha imparato, l'uomo, che tutto può dargli informazioni vitali: il vento, con la

sua intensità e la sua direzione, l'umidità, l'odore della pioggia passata e il sentore di quella a venire. Le mine sono pesanti e ben fissate lì dove la mappa le indica, ma qualcosa può sempre cambiare. Di poco: ma di quel tanto che basta per decidere tra la vita e la morte. Ogni passo, pur fissato e ripetutamente sperimentato, dev'essere compiuto ogni volta con la stessa attenzione della prima volta.

E così, quando lo scenario lo rende presente, l'uomo avanza rilassato ma vigile. Ogni suo passo, modellato sulla linea della mappa, si riconfigura impercettibilmente; oppure, nel restare immutato, si accompagna ad uno sguardo di accertamento, o ad un annusare d'aria che porta segni rassicuranti. Non c'è traccia di sforzo; ma c'è, nell'ancoraggio alla *precisione*, qualcosa oltre la precisione. Per l'ultima volta nella nostra storia, l'uomo oltrepassa la soglia della sua casa.

I quattro scenari saranno il riferimento costante nel corso di questo studio. I relativi concetti e i termini usati per definirli saranno gli strumenti d'indagine: continuamente da riconsiderare in base al livello d'approfondimento raggiunto.

La principale critica che può essere opposta a questa impostazione del problema riguarda l'identificazione tra teatro ed attore che vi viene postulata. Identificazione duplice: prima perché fa coincidere il valore del teatro con un valore che riguarda l'attore, e poi perché questo valore va a cercarlo nella presenza in scena, e non – come pure sarebbe legittimo – in aspetti sociali, professionali o culturali.

Tali limiti derivano, in sostanza, da una focalizzazione storica che, sia pur già palese nei fatti, è ora di dichiarare. Artaud, Stanislavskij, i nomi che abbiamo citato, indicano nell'arco dei primi decenni del Novecento il periodo al quale riferiamo il nostro discorso.

Un periodo non casuale, né indifferente, dato che proprio in quegli anni si pone con maggiore urgenza la questione del valore del teatro. Rispetto a quel contesto, l'identificazione di teatro ed attore è avvenuta nella storia, prima che nella storiografia o nella nostra analisi. Sia pure con toni differenziati, tutti i maestri del

Novecento, progettando la riforma del teatro, ne hanno postulato la radicale identificazione con l'attore.

Identificazione *radicale*: cioè alla radice, fermo restando che sopra possono esserci, e ci sono, fiori e frutti distanti e persino autonomi dall'attore. Neppure Craig, in fondo, fa eccezione. La supermarionetta, più che l'alternativa all'attore, è il rimpianto di attori come Irving⁶.

Anche per la seconda parte dell'obiezione, si tratta di un fatto di radicalità. Come alla radice il teatro è stato storicamente identificato con l'attore, così alla radice l'attore si identifica concretamente con la sua presenza in scena.

In conclusione: ci occupiamo del *valore del teatro alle sue radici*, facendo riferimento a quel periodo storico che espressamente ha individuato la radice più profonda nella presenza in scena dell'attore. Questo per rispondere alla prima obiezione.

Ma ce n'è un'altra. «Va bene. – dice – Ma per parlare di teatro, che bisogno c'è di spaccare il capello in quattro?»

Nel nostro caso, quest'obiezione ha il pregio della literalità. Non ne ha altri, però. Al contrario: è una critica sostanzialmente in malafede. Si presenta come una protesta contro gli eccessi gratuiti dell'analisi. Nei fatti, è un ricatto al pensiero.

Un'analisi è un procedimento binario: quattro parti equivalgono al secondo passaggio. Pur con tutta l'approssimazione consentita ai numeri in motti e sentenze, che senso ha prendersela con gli eccessi dell'analisi quando questa, in ogni caso, è appena iniziata? No: il bersaglio non sono gli inutili sofismi; sono i problemi sottili come un capello.

⁶ Sull'identificazione della supermarionetta con Irving, cfr. E.G. Craig, *L'attore e la supermarionetta*, in *Il mio teatro*, a c. di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, e *Signori, la marionetta!*, in *Il trionfo della marionetta*, a c. di M. Maymone Siniscalchi, Roma, Officina Edizioni, 1980. Ma soprattutto vedi E.G. Craig, *Henry Irving*, New York-Toronto, Longmans-Green & C., 1930, che, oltre a dichiararlo ripetutamente, chiarisce in che senso la supermarionetta sia l'astrazione di un attore come Irving e, reciprocamente, Irving sia la materializzazione *ante litteram* della supermarionetta. Ben ha capito Mejerchol'd, quando afferma che l'opinione di Craig secondo la quale quella dell'attore non è un'arte va riferita solo agli attori che «non si sono mai presi cura di impostare i propri mezzi espressivi sulla base di un preciso calcolo», come invece aveva fatto Irving (cfr. *L'ottobre teatrale 1918/1939*, a c. di F. Malcovati, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 64).

Come dire: se il problema è tanto sottile, meglio non analizzarlo, sarebbe faticoso come spaccare un capello in quattro. Ovvero: se il problema è tanto sottile, meglio trattarlo *all'ingrosso*.

E proprio questo è il punto. Se non si cede al ricatto contro il pensiero, si deve accettare che il teatro costituisce un problema «sottile come un capello». Spaccarlo in quattro può essere faticoso, ma è inevitabile se lo si vuole analizzare davvero. Trattarlo all'ingrosso, in ogni caso, produrrà solo discorsi di parole grosse, magniloquenti: che non dicono nulla, perché il problema è altrove, quasi invisibile – ma reale – nella sua sottigliezza da capello.

Torniamo dunque ai quattro scenari. Nel proporli abbiamo sottolineato alcuni termini. Ne daremo ora una definizione più esplicita e più mirata al problema da trattare.

Innanzitutto, nel nostro quadro di analisi, la *coscienza* è la consapevolezza di star facendo intenzionalmente ciò che si è deciso di fare.

In condizioni di coscienza, la *precisione* è la conformità tra ciò che si fa e ciò che si è deciso di fare, in ordine al conseguimento di un determinato scopo.

Nella prospettiva finalistica, diciamo che il *controllo* è il lavoro mentale finalizzato a rendere l'azione conforme a ciò che si è deciso di fare, cioè finalizzato a rendere precisa l'azione. Non va confusa, ovviamente, l'attività del controllo con la sua efficacia.

Nel primo scenario l'uomo ignora che il campo è minato. Dunque, rispetto al quadro della nostra simulazione, non c'è obiettivo nella sua azione, e non c'è coscienza. Nei termini che abbiamo appena esplicitato, possiamo dire che *non c'è precisione e non c'è controllo*. È il caso di ribadire che quanto detto vale nel quadro della nostra simulazione. L'uomo può avere, ad esempio, l'obiettivo di attardarsi nell'attraversamento del campo perché sa che a casa lo aspetta una persona sgradita; ma questo obiettivo, rispetto al quale si porrebbe un problema di precisione e di controllo, non entra nel nostro quadro fittizio, e dunque non esiste.

Nel secondo scenario, l'uomo ha appreso che il campo è minato. Siamo nell'ambito della coscienza, e *vi resteremo fino alla fine*

della storia. C'è uno scopo da conseguire. In base alla mappa, l'uomo ha deciso cosa fare e cerca di farlo. A tal fine, il controllo opera affinché le azioni siano conformi alle decisioni, cioè siano precise.

Entra qui in gioco un'altra nozione di grande importanza: lo *sforzo*. L'uomo attiva il controllo, ma come si può esserne certi? Il controllo è un lavoro mentale, inaccertabile se non attraverso segni fisici. In realtà, questi segni sono segni di *imprecisione*: da intendersi, in senso rigoroso, come qualsiasi scarto dalla precisione. È imprecisione una titubanza, il cambiamento improvviso d'un'azione, il blocco momentaneo o prolungato, fino al vero e proprio errore.

Lo sforzo riflette la quota di controllo che non si traduce in precisione. Misurandone l'inefficacia, a fortiori lo sforzo certifica l'attività del controllo. Nello scenario attuale, l'uomo presenta tutti i segni del tipo che abbiamo indicato. Nelle sue azioni *c'è controllo ma non c'è precisione*.

Qualche parola ancora sullo sforzo. Esso è evidentemente correlato alla precisione e al controllo, ma non in modo simmetrico. Lo sforzo rivela l'imprecisione e ne è, a sua volta, rivelato: tanto da coincidervi, nei fatti. Se c'è sforzo, c'è imprecisione e, essendo presupposta la coscienza, c'è sicuramente anche controllo. Ma quando lo sforzo è assente, cioè a precisione raggiunta, non possiamo sapere se il controllo sia o non sia attivo. A rigor di termini, per come l'abbiamo definito, diventa persino improprio parlare di controllo quando non c'è più imprecisione. Dovremo porci, tra breve, questo *sottile* problema di come riformulare concetti e termini per il livello dopo la precisione.

Arriviamo al terzo scenario. Ricordiamo: nell'intervallo 'fuori scena', l'uomo si è addestrato con tenacia e continuità. Ora nelle sue azioni *c'è precisione*. Lo vediamo procedere speditamente: ogni passo che fa è conforme al passo che ha deciso di fare, nei tempi e nei modi. Sparito è qualsiasi margine di imprecisione e, dunque, non c'è più traccia di sforzo. È attivo il controllo? Fino al momento del rischio, quando la tumescenza del terreno si presenta inaspettata allo sguardo dell'uomo, non abbiamo elementi né per affermarlo né per negarlo. Ma il riapparire, sia pure per un istante,

dello sforzo, rivela che la precisione era in realtà *automatismo*.

L'automatismo è la precisione senza l'attività del controllo; o, meglio: è la precisione senza la vigilanza del controllo. La precisione, insomma, può non essere sufficiente. L'azione, oltre ad essere conforme a ciò che *si è deciso* di fare, deve potersi conformare istantaneamente a ciò che *si decide* di fare, di momento in momento.

È quanto possiamo verificare nell'ultimo scenario. Nel lungo intervallo 'fuori scena', l'addestramento non è più consistito nel ripetere il percorso per rafforzare l'automatismo, ma nell'assumere il tracciato della mappa come riferimento, e nell'adattare quel riferimento alle circostanze del momento. L'uomo si è addestrato a ripetere non automaticamente. Non basta – questo è ciò che ha compreso – *aver raggiunto* la precisione: occorre *raggiungerla* ogni volta, ritrovarla come se la si stesse trovando per la prima volta. Ripetere non automaticamente. Certo, *ripetere*: in quanto il vitale punto d'appoggio resta il programma. Ma *non automaticamente*: perché altrimenti la precisione rischia di trasformarsi in un punto d'appoggio mortale. Un'ancora che, anziché proteggere contro il pericolo di deriva, blocca quando si presenti la necessità di discostarsi dal programma.

All'attore ci siamo riferiti, all'inizio, segnalando con le virgolette l'accezione minimale di 'colui che agisce'. Ma è chiaro che i quattro scenari sono pertinenti anche all'attore senza virgolette: basta pensare alla «mappa da seguire» come ad una «partitura da eseguire».

Ci sono, nell'azione dell'attore, due componenti positive, ed ognuna delle due ha una faccia negativa: questo ci dicono gli scenari. Controllo e precisione sono le due componenti positive, sforzo ed automatismo le rispettive facce negative.

Assunti sincronicamente, i quattro scenari mostrano le combinazioni possibili di presenza/assenza di precisione e controllo, conservando per il momento invariata la terminologia. Nello scenario iniziale, che è prima della coscienza, non c'è né precisione né controllo. Il secondo scenario è contrassegnato dallo sforzo: c'è controllo ma non c'è precisione. Nel terzo scenario lo sforzo è

scomparso; c'è precisione, dunque, ma sappiamo – è l'imprecisa reazione all'imprevisto a svelarlo – che non c'è controllo. È con l'ultimo scenario che si hanno simultaneamente precisione e controllo.

Considerati in sequenza, i quattro scenari disegnano la crescita di un attore: dallo stato di non coscienza, prima dell'ingresso nel 'campo' del teatro, fino al vertice della precisione non dissociata dal controllo.

O, più specificamente: dall'incapacità di eseguire la parte senza sforzo, alla capacità di *ripeterla creativamente*.

Questo livello ulteriore della precisione, possiamo ancora chiamarlo precisione? No, da un certo punto di vista, in quanto è presupposta la presenza del controllo e dunque dobbiamo ritenere che alcune azioni *possano* essere imprecise. Ma d'altro canto sì, in quanto lo sforzo non compare mai, e dunque *non c'è* mai imprecisione. Ciò che può esserci, oltre la precisione, è un *rischio di imprecisione*: se il rischio si traducesse in realtà, non saremmo più oltre, saremmo fuori della precisione.

E il controllo, possiamo ancora dargli lo stesso nome? Da un lato sì, in quanto la sua funzione resta quella di adeguare le azioni all'obiettivo. Ma dall'altro lato no, dato che dev'esserci pur essendo le azioni precise. Al *rischio di imprecisione* deve far fronte una *immediata disponibilità del controllo*, più che un vero e proprio controllo in atto che, in quanto tale, sarebbe vanificato dalla precisione.

Al di là della precisione c'è un livello di *virtualità* in cui, più dell'azione conforme alla mappa – o alla parte – essenziale diventa la vigilanza: una sorta di prontezza del corpo e della mente, senza anticipo o ritardo di nessuno dei due termini rispetto all'altro.

Di tale 'livello ulteriore' non possiamo ancora dir molto; non siamo neppure in grado di comprenderlo in una terminologia sicura.

Ma *questo* è ciò che Stanislavskij vedeva nell'acrobata, e che cercava di riprodurre nell'attore: senza il pericolo *reale* di cadute, è vero, ma senza neppure la spinta *reale* ad evitarle.

«Se solo gli attori capissero il vero significato di *questo tipo di precisione...*»

Stanislavskij e il grande attore: concentrazione e rilassamento

Possiamo verificare, e sarà anche una riprova di validità della nostra analisi.

Del 1905, come abbiamo detto, sono le considerazioni autografe sull'acrobata e sull'«immaterialità» del suo corpo. Poco dopo il Teatro d'Arte parte per la prima tournée all'estero. È un grande successo, di pubblico e di critica. Per Stanislavskij è la svolta decisiva della vita.

Dopo la tournée, una breve vacanza in Finlandia. Seduto su uno scoglio in riva al mare, Stanislavskij medita amareggiato sul passato, e pone le basi per la ricerca a venire. Da quello scoglio, programmaticamente, inizierà la sezione de *La mia vita nell'arte* intitolata alla maturità artistica.

Sull'episodio specifico dal quale prende avvio la riflessione, torneremo tra breve. Ora soffermiamoci sulla prima conclusione. Stanislavskij si rende conto che alla base del suo attuale disagio c'è quella ch'egli chiama la *condizione dell'attore*, in cui tutti i dati della finzione vengono subito in quanto menzogna. Ad essa deve subentrare la *condizione creativa*, in cui il «se magico» proietta i dati della finzione in una sfera di verità ipotetica, ma non per questo meno feconda. Come raggiungere coscientemente la condizione creativa, senza doverla attendere come dono del caso, si chiarifica come l'obiettivo centrale della ricerca.

Osservando i grandi attori, Stanislavskij si accorge che la loro presenza scenica è caratterizzata da un generale *rilassamento* unito ad una forte *concentrazione*: «l'assenza di qualsiasi tensione muscolare e la completa sottomissione di tutto l'apparato fisico agli ordini della volontà», ovvero «la liberazione dei muscoli in relazione con una grande concentrazione generale»⁹. Non è difficile ritrovare in questa terminologia quella usata per l'uomo degli scenari.

Il rilassamento, in quanto «assenza di qualsiasi tensione muscolare», è la nostra precisione. L'equivalenza può apparire solo indiretta, ma non è così. Il rilassamento, infatti, è una qualità positiva non in sé, ma solo perché presente durante l'esecuzione della parte.

⁹ K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, cit., p. 367 e p. 368.

Essere rilassato, per l'attore in azione, equivale ad eseguire senza sforzo, cioè ad essere preciso.

E la concentrazione, in quanto «completa sottomissione di tutto l'apparato fisico agli ordini della volontà», è il nostro controllo; dato che, evidentemente, il corpo sottomesso agli ordini della volontà è quello che sta eseguendo la parte, non il corpo in sé dell'attore.

Stanislavskij, insomma, individua quali prerogative base del grande attore proprio quella precisione e quel controllo che abbiamo già riconosciuto come doti «vitali» dell'uomo nel campo minato. Ma compie anche un decisivo passo in avanti: un passo che lo introduce in quel «livello ulteriore», oltre la precisione, nel quale stiamo cercando pure noi di penetrare.

Tornando alla sua terminologia, Stanislavskij verifica che rilassamento e concentrazione, più che essere presenti uno *insieme* all'altra, lo sono soprattutto uno *in funzione* dell'altra, e viceversa. Non soltanto sono compatibili – il che già non è semplice da comprendere – ma addirittura sono interdipendenti. Non può esserci rilassamento se non c'è la causa di quell'effetto, cioè la concentrazione; e non può esserci concentrazione se non c'è, a causarla, il rilassamento.

Stanislavskij ha capito ciò che solo a posteriori può sembrare ovvio. Ha capito che il rilassamento del grande attore non è un rilassamento generale, ma è il rilassamento di *tutte e solo* le parti del corpo non impegnate nell'azione; e reciprocamente, la concentrazione del grande attore è concentrazione *tutta e solo* sulle azioni da compiere, e quindi sulle parti del corpo implicate in quelle azioni.

Quanto più la concentrazione – nei termini sopra chiariti – è forte ed efficace, tanto più la tensione può focalizzarsi sulle parti del corpo coinvolte nell'azione, permettendo alle altre parti di rilassarsi. E quanto più il corpo è libero da tensioni improprie, cioè quanto più è rilassato, tanto più la concentrazione può agire efficacemente sulle parti interessate all'azione¹⁰.

¹⁰ Dopo aver enunciato la scoperta dell'interrelazione tra rilassamento e concentrazione, Stanislavskij dice che spera di «dedicare a questo argomento alcuni capitoli del [...] futuro libro» (*La mia vita nell'arte*, cit., p. 369). In precisa corrispondenza cronologica (cfr. ancora il nostro *Romanzo pedagogico*, di cui alla n. 5), si

Realmente, *concretamente*, il fascino del grande attore è dello stesso genere di quello dell'acrobata; risulta dalla stessa composizione di opposti in emozionante equilibrio: rilassamento e concentrazione. Cioè, precisione e controllo.

La scoperta di Stanislavskij è di grande importanza. Prima del raggiungimento della precisione, mette in guardia contro il possibile innesco di circoli viziosi, del tipo più sforzo-più controllo-più sforzo... A precisione raggiunta, mostra che *la precisione non può auto-mantenersi*.

Lasciata a se stessa, la precisione degenera in automatismo; per non degenerare, ha bisogno del controllo; dato che *precisione e controllo sono interdipendenti*.

Il che ci riporta al punto in cui avevamo lasciato l'analisi per affidarci all'esperienza di Stanislavskij. Il paradosso trovato «in linea d'analisi», ricompare identico nell'esperienza del grande maestro.

C'è un «livello ulteriore», oltre la precisione, in cui il controllo, pur non essendo più necessario per eliminare lo sforzo, è ugualmente – e paradossalmente – necessario, pena la caduta nell'automatismo.

Stanislavskij attore: oltre la precisione

La riflessione sullo scoglio in Finlandia aveva preso le mosse dal personaggio di Stockmann in *Un nemico del popolo* di Ibsen, un ruolo che da più di quattro anni Stanislavskij proponeva al pubblico, in un disegno intenso e sincero, come ogni opera maturata di getto. Come in patria, anche all'estero durante la tournée, Stockmann era stato un trionfo.

vedano i capitoli V e VI del primo tomo del *Lavoro dell'attore*. Sono due capitoli da meditare, anche quale esempio di come Stanislavskij sappia tradurre in prassi pedagogica le sue scoperte 'scientifiche'. Va precisato, a scanso di pericolosi fraintendimenti, che il rilassamento delle parti del corpo non impegnate nell'azione non è torpore, o assenza: è solo disimpegno dalla specifica azione, cioè più esattamente *non interferenza*. Analogo discorso dev'essere fatto per la concentrazione. L'azione, in condizioni di rilassamento e concentrazione, è un'azione *compiuta* da tutto il corpo, ma non è un'azione *dispersa* in tutto il corpo.

Ma Stanislavskij non è soddisfatto. Al contrario: ha la percezione certa che si sta consumando qualcosa di terribile, una «graduale morte spirituale» della parte. La «memoria muscolare» si sta distaccando – o si è già distaccata – dalla «memoria dei sentimenti».

«Durante le ultime recite [...] io ripetevo meccanicamente appunto questi 'pezzi' della parte, elaborati e stabiliti, segni meccanici del sentimento assente [...] imitavo i fenomeni esterni dell'emozione e dell'azione, ma nello stesso tempo non provavo né la stessa emozione né una sincera necessità all'azione»¹¹.

Stanislavskij è caduto nell'automatismo (l'azione è eseguita per pura memoria muscolare), e se ne lamenta. Ma, al di là del tono un po' enfatico e sommario delle parole, di cosa *specificamente* si lamenta?

Scoprirlo ci sarà di grande aiuto, perché l'interrogazione di Stanislavskij è arrivata alla nostra zona d'ombra.

Alla precisione non ci si può fermare: se ci si ferma, cioè se si abbandona il controllo, di fatto si va indietro verso l'automatismo. Come andare oltre? come superare l'automatismo?

Una prima ipotesi di risposta nasce dal pregiudizio che identifica l'automatismo con il cliché. Il cliché, propriamente, è una reazione pre-confezionata ad uno stimolo, e pertanto una reazione generica, non personalizzata, dato che non tiene conto delle modalità individuali dello stimolo e del modo di rispondervi.

I «pezzi di parte» che Stanislavskij ripete meccanicamente – in questo senso – sono tutt'altro che dei clichés. Com'egli stesso racconta, sono reazioni scaturite da un'ispirazione prepotente e intima e poi, ovviamente, fissate nel disegno della parte. Il pubblico che applaude non acclama solo l'esecuzione tecnicamente perfetta del 'pezzo', ma soprattutto la forza di verità personale che vi intravede all'origine. Stanislavskij è attore troppo consumato per non saperlo.

Se il cliché, nel senso specifico che gli pertiene, si associa ad una mancanza di qualità estetica – quanto meno, di originalità – così non è per l'automatismo, il quale può essere dotato di origina-

¹¹ K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, cit., p. 363.

lità e di alta qualità estetica. Non può essere questo lo specifico oggetto dell'autocritica di Stanislavskij.

Cos'è, allora? La risposta più pertinente sembra doversi collegare alla reviviscenza. Denunciando il distacco tra la memoria dei muscoli e la memoria dei sentimenti, Stanislavskij affermerebbe che *durante la recita non prova punto per punto* le emozioni e i sentimenti che sta rappresentando. Tale, infatti, è la concezione 'all'ingrosso' della reviviscenza: vivere punto per punto la parte durante ogni recita. Dovremo, ancora una volta, spaccare il capello in quattro.

È evidente che la reviviscenza in quanto psicotecnica, e non in quanto generica condizione di spirito dell'attore, può essere usata per *creare la parte* durante la fase di preparazione dello spettacolo, o per *vivificare la partitura* durante le recite dello spettacolo, quando la parte, appunto, è ormai fissata in una partitura.

Ora, mentre Stanislavskij – specie in un certo periodo della sua vita artistica – ha indicato nella reviviscenza una tecnica essenziale per creare la parte, è sempre stato cauto nell'approvarne il ricorso al fine di vivificare la partitura. Proprio per l'impeto di verità che la rende preziosa nella preparazione, la reviviscenza può essere pericolosa durante l'esecuzione in pubblico dello spettacolo, specie se usata in misura prolungata o, addirittura, per tutta la durata della recita. Ammesso che ciò sia umanamente possibile, il che non è, come di sicuro sapeva Stanislavskij. Che l'abbia posto come obiettivo estremo del lavoro dell'attore, indica una direzione e *dunque* non descrive una prassi¹².

Esaminata correttamente la questione, cosa starebbe lamentando Stanislavskij, in tema di reviviscenza? Non certo la sua mancanza nella creazione della parte di Stockmann che, anzi, era stata concepita punto per punto in base a ricordi ed emozioni personali intensamente rivissuti. E quanto alla reviviscenza durante la recita, che

¹² La reviviscenza è, tra le tecniche di Stanislavskij, la più pregiudicata da definizioni sommarie. La realtà, di cui abbiamo fornito solo le coordinate di massima, come sempre è più complessa e interessante delle etichette. Si considerino con attenzione, nei capp. VIII (*Sentire e credere nella verità in scena*) e IX (*La memoria emotiva*) de *Il lavoro dell'attore su se stesso*, gli esercizi sulle «azioni fisiche» e, in particolare, sulle «azioni fisiche senza accessori», per valutare quanto Stanislavskij fosse cauto nei riguardi del «rivivere».

non venga usata non è di per sé un fatto negativo. Diciamo meglio: non è negativo il fatto che *si decida* di non usarla.

Ed è qui il punto. A determinare la «morte spirituale della parte» non è la *manca* della reviviscenza, è l'*incapacità di attivarla*, quando se ne constati la necessità.

Deplorable dell'automatismo, non è il fatto che si tratti di un cliché (non necessariamente l'automatismo è un cliché), e neppure il fatto che ci si affidi alla memoria dei muscoli. È, specificamente, il fatto che ci si affidi *passivamente* alla memoria dei muscoli, cioè senza una *condizione mentale e spirituale* che consenta, quando necessario e/o opportuno, di destare attraverso la reviviscenza la «memoria dei sentimenti».

E infatti, per scongiurare la «morte spirituale della parte», Stanislavskij consiglia come tecnica specifica «prima dello spettacolo, una toletta [...] spirituale. Occorre [...] essere capaci di entrare in quella atmosfera spirituale, nella quale soltanto è possibile il mistero della creazione»¹³.

È la perdita di quell'«atmosfera spirituale» senza di cui la reviviscenza è impossibile, lo specifico oggetto dell'autocritica di Stanislavskij. E si badi che, nell'invocare questa atmosfera, Stanislavskij parla di creatività in generale, al di là della reviviscenza.

Ecco riapparire quello spazio di *virtualità* che abbiamo visto contraddistinguere il livello superiore della precisione. Ciò che l'attore deve, dice Stanislavskij parlando di sé, non è vivere la parte *momento per momento*, ma essere in grado di vivere la parte *in qualsiasi momento* si accorga che ne sta sopravvenendo la «morte spirituale». L'automatismo non è negativo in sé; lo è in quanto subito passivamente, senza la possibilità di controllarlo.

Oltre la precisione, è di un *controllo potenziale*, che c'è bisogno, per non cadere nell'automatismo. È necessaria una condizione mentale che renda possibile attivare il controllo non appena l'attore lo ritenga necessario e/o opportuno. Stanislavskij dice reviviscenza dove noi diciamo controllo: ma è in causa, chiaramente, la medesima funzione. La reviviscenza come caso particolare, in generale

¹³ K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, cit., pp. 363-64.

il controllo, rende precisa e perciò univoca, 'necessaria', l'azione. Di «necessità all'azione», ricordiamo, è proprio Stanislavskij a parlare.

Possiamo ora proporre dei nomi per il livello oltre la precisione. La condizione di controllo potenziale, quella in cui l'attore è in grado – che lo faccia o meno – di attivare istantaneamente il controllo, la chiameremo *attenzione*. In certo senso, il controllo effettivo, quello che è in funzione prima della precisione, non è altro che l'attenzione interamente focalizzata sulla conformità tra il programma e l'azione¹⁴. Ma quando la precisione è stata raggiunta, l'attenzione può aprirsi, liberarsi.

L'attenzione è uno stato di vigilanza, di allerta, di prontezza a cogliere anche il più piccolo segno del momento, e a reagirvi *sul momento con precisione*. Là, nel campo minato, dove l'attore era colui che agisce, poteva trattarsi di un piccolo smottamento del terreno, o del lavoro sotterraneo delle radici, o di una pesantezza insolita della gamba: i segni possono essere esterni ma anche interni all'attore. Qui, nella scena reale, può trattarsi d'una diversa durezza del palco, o di un inaspettato modo di rispondere del partner, di un suo guardare più obliquo, o di un'immagine improvvisa che traversa lo schermo della mente...

Si svela un aspetto essenziale dell'attenzione, nel caso specifico dell'attore in scena. I segni che essa registra e ai quali rende possibile adattare la partitura, sono *segni reali*. Non appartengono alla finzione scenica che, in quanto finzione, non è soggetta a mutamenti se non premeditati. Il «guardare più obliquo» non è del partner in quanto personaggio ma in quanto attore, anche se il partner lo riferisce – e non è detto che sia così – al suo personaggio; la durezza sotto i piedi non è quella del pavimento della sala in cui si finge l'azione scenica, ma quella del palco in cui si compie l'azione reale, e così via.

Essendo reali, i segni registrati dall'attenzione sono illimitati e

¹⁴ Sul lavoro mentale dell'attore, in termini di controllo e di attenzione, cfr. K. Stanislavskij, *Conversazioni al Teatro Bol'soj*, in *L'attore creativo*, a c. di F. Cruciani e C. Falletti, Firenze, La Casa Usher, 1980. Assai sottili sono, in Stanislavskij, le articolazioni operative e terminologiche della questione, a testimonianza della sua centralità e della sua delicatezza nell'addestramento dell'attore.

illimitatamente variabili. Ogni volta che l'attore vi reagisce, egli *improvvisa dentro la partitura* in un modo che è intrinsecamente irripetibile. Grazie all'attenzione, diventa concretamente possibile che ogni esecuzione della partitura sia *unica*; che ogni volta – pur nel quadro strutturale di ogni altra volta – sia una *prima volta*.

Torniamo alla situazione che, nella sequenza degli scenari, si presenta una volta raggiunta la precisione. Oltre la precisione può esserci solo controllo potenziale, cioè attenzione. Senza attenzione, la precisione si irrigidisce in automatismo, che è *precisione passiva*.

Sorvegliata dall'attenzione, la precisione si innalza ad un livello ulteriore: lo chiameremo *precisione attiva*, per marcare il fatto che non c'è inerzia, abbandono.

Nella precisione attiva c'è sollecitudine a cogliere il mutamento e a rispondervi; nella precisione passiva – cioè nell'automatismo – è come se niente dovesse mai cambiare. La differenza è in questa possibilità, ma è una differenza sostanziale.

Ben più che metaforicamente, è questione di vita o di morte: dove il cambiamento è assente o inerte c'è morte; vita c'è solo dove il cambiamento esiste e determina reazione.

Giunto alla precisione, l'attore si trova *oggettivamente* di fronte ad un'alternativa che non è né estetica né pragmatica. Non è estetica, in senso stretto, in quanto non si tratta di eliminare e neppure di prevenire errori, ma solo di *contemprarne e valorizzarne la possibilità*. Non è pragmatica perché non nasce dalla forza delle cose.

L'uomo nel campo minato è obbligato a superare la precisione. Ma l'attore no: non è della vita nella carne che si tratta, ma solo della «vita nell'arte». Però in *quella* vita l'alternativa è davvero vitale.

Prima della precisione non c'è scelta, a meno di non voler definire tale quella tra il commettere e il non commettere errori. A precisione raggiunta, la scelta c'è, anche se non si opera tutta a livello della volontà cosciente. È la scelta tra ripetere la partitura o ricrearla di volta in volta, tra subire la precisione o usarla, tra spegnere l'attenzione o tenerla desta. Si vede, chiaramente, la posta in gioco: perché i segni che l'attenzione coglie sono *segni reali*.

Al fondo, la scelta dell'attore è tra restare chiuso nell'universo

della finzione scenica, pur tenendosi al livello alto della precisione automatica; oppure aprirsi all'universo della vita fuori della scena, mettendo a rischio continuamente il livello della precisione, e continuamente avendo la possibilità di riconquistarlo¹⁵.

Improvvisare dentro la partitura; o meglio: improvvisare ed essere dentro la partitura. Questo c'è, oltre la precisione. Essere saldamente dentro la partitura, altrimenti l'attenzione, volgendosi all'esterno, può provocare l'imprecisione. Accendere l'attenzione e giocare con la possibilità di errore, altrimenti la partitura 'muore' nella e della sua precisione.

Ricordiamoci di Artaud: se teatro e vita vengono assunti come realtà, e non come parole, allora *realmente* si affrontano. Al livello della precisione attiva, realmente la vita insidia la finzione, e però la rende viva. Per non subire i rischi di questo confronto, la finzione deve escludersi dalla vita: per alta che sia, deve *limitarsi* alla qualità estetica dell'arte.

2. L'attore e il corpo-mente

Ma rispetto al valore, teatro e vita sono un'unica *realtà*. La composizione doppia la si vede solo quando si usano parole per parlarne. Possono essere parole del teatro, oppure parole esterne al teatro. A seconda dei casi, appare l'una o l'altra faccia dell'unica realtà.

«Improvvisare dentro la partitura» sono parole del teatro. Potremmo dirlo – e ci apprestiamo a farlo – con parole della vita: ma sarà la stessa realtà quella con cui ci troveremo a che fare.

¹⁵ L'attenzione alla realtà esterna alla finzione scenica è il «primo comandamento» di ogni pedagogia teatrale. Guardare realmente – e non fingere di guardare, ascoltare realmente, toccare realmente, ecc. è la condizione essenziale di quell'«azione efficace e produttiva» che fonda e consente la «sincerità» dell'attore e la sua «credibilità» nei confronti dello spettatore. «Azione efficace e produttiva» e «credibilità» sono citazioni da Stanislavskij, «sincerità» è termine prediletto di Copeau (si legga meditando attentamente *L'educazione dell'attore*, che è del 1920, quasi un atto di fondazione della scuola del Vieux Colombier, in *Il luogo del teatro*, a c. di M.I. Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 1988). Al di là delle parole, la sostanza della questione accomuna tutti i maestri di teatro, in particolare del periodo e dell'ambiente culturale dei quali ci stiamo occupando.

Torniamo ai quattro scenari. Escludendo il primo, che si svolge al di fuori della coscienza, riconsideriamo il secondo e il terzo. In entrambi i casi, ciò che si manifesta, è uno sfasamento tra corpo e mente, seppure di segno opposto.

Nel secondo scenario, in cui si ha sforzo, il disavanzo è a favore della mente: il corpo è inadempiente rispetto al controllo della mente, e per questo si ha sforzo e imprecisione.

Nel terzo scenario si ha precisione ma non controllo. Ora, sulla scorta dell'esperienza di Stanislavskij, possiamo chiamarlo quello della precisione passiva. A mancare, infatti, è proprio l'attenzione, cioè il controllo potenziale; tant'è vero che della carenza di controllo ci accorgiamo nel momento del rischio, quando il controllo *dovrebbe* attivarsi senza ritardo e, invece, non riesce a farlo. Nel terzo scenario, inversamente al secondo, lo sfasamento è a favore del corpo: è il lavoro della mente ad essere latitante, rispetto al corpo che agisce in automatismo.

È solo nell'ultimo scenario che la discordanza, di un segno o dell'altro, scompare. Anche all'ultimo scenario, ora possiamo dare un nome più adeguato: chiamarlo quello della precisione attiva, della precisione associata al controllo potenziale, cioè all'attenzione. Il corpo, in condizione di precisione attiva, non è né autonomo rispetto alla mente, il che darebbe origine all'automatismo – né inadempiente rispetto alla mente, il che porterebbe all'imprecisione e allo sforzo. Il corpo segue fluido la mente, si direbbe, se non fosse per quella connotazione di ritardo implicata dal verbo seguire. In realtà, il corpo non segue né anticipa la mente: il corpo è (con) la mente.

Non essendoci sfasatura, noi non percepiamo più la presenza del corpo e la presenza della mente, ma *una sola presenza*: quella del *corpo-mente*. Della mente separatamente dal corpo, o del corpo separatamente dalla mente abbiamo la percezione solo quando corpo e mente, appunto, sono separati. Ciascuno dei due termini si evidenzia per differenza.

La dualità di corpo e mente è una finzione retorica per occultare la spaccatura di una sostanziale unità. Si dice corpo e mente per non dire che quasi sempre, nella nostra vita quotidiana, l'unità del corpo-mente è rotta. E si dovrà dirlo, infine, che la separazione del corpo dalla mente, più che segno, è pressoché sinonimo di morte.

Basta sostituire «spirito» a «mente» per ritrovare tale sinonimia persino nel linguaggio di tutti i giorni.

La vita che, con parole teatrali, avevamo trovato nell'improvvisare dentro la partitura, ora la ritroviamo, con parola esterna al teatro, nel corpo-mente.

Il corpo-mente è la condizione specifica dell'acrobata che, non scherzandoci, «mette in gioco la vita nei fatti»; ed è la condizione specifica dell'attore che, senza tradirla, improvvisa dentro la partitura. Allo stesso modo, si può dire che improvvisare dentro la partitura è l'agire specifico dell'uomo in condizione di corpo-mente.

Che la si guardi dalla faccia del teatro o dalla faccia della vita, c'è qui la realtà unica della *non separazione di corpo e mente*, della loro concorde identificazione. Cioè della vita nella sua pienezza: senza il residuo di morte ch'è lo sforzo, in cui il corpo si affanna dietro la mente e 'la perde', o l'altro residuo – persino più mortale – ch'è l'automatismo, in cui il corpo si stacca dalla mente e 'la stacca'.

Aveva di che esserne attratto Stanislavskij, alla ricerca dell'attore creativo.

Il tragitto che, dalla faccia della vita, abbiamo or ora seguito fino a trovare il corpo-mente, possiamo ripercorrerlo guardando, anziché alle modalità dell'azione, alle modalità della coscienza che si presentano nei quattro scenari. Ciò che troveremo sarà detto con altre parole, ma sarà ancora la stessa realtà, unica, del corpo-mente e dell'improvvisare dentro la partitura.

Nel primo scenario siamo prima della coscienza. L'uomo non sa che il campo è minato, e neppure si pone la domanda. Egli non sa di non sapere.

Dopo, nel secondo scenario, l'uomo ha appreso che il campo è minato e conosce il percorso da seguire, ma non sa bene come farlo, ed è consapevole della sua ignoranza. Egli sa di non sapere.

Alla fase della precisione passiva, che è quella del terzo scenario, l'uomo sa perfettamente come fare per riprodurre sul terreno il tracciato della mappa, ed è talmente consapevole e sicuro della sua conoscenza che ritiene di non aver bisogno d'altro per la sua salvezza; pensa persino – si ricordi – di poter chiudere gli occhi. Egli sa di sapere.

Oltre la precisione, al livello della precisione attiva che è quello dell'ultimo scenario, l'uomo sa perfettamente come riprodurre sul terreno il tracciato della mappa, ma sa anche che, affidandosi «ciecamente» a questa conoscenza, la sua vita è in pericolo. Ha appreso che, sapendo, deve agire ignorando la sua conoscenza, dimenticandola, pronto a ritrovarla ed usarla nel momento in cui sarà necessario. Egli non sa (più) di sapere.

Diciamolo ancora in forma diversa, perché è di fondamentale importanza.

In condizione di precisione passiva, l'uomo *sa cosa farà* di lì a un momento ma *non siamo certi che saprà cosa fare* quando il momento si sarà fatto presente; in condizione di precisione attiva, l'uomo *non sa cosa farà* di lì a un momento ma *siamo certi che saprà cosa fare* quando il momento si sarà fatto presente.

Oltre la precisione c'è l'improvvisare dentro la partitura, detto con le parole del teatro; detto con le parole della vita, c'è il corpo-mente, ovvero la *docta ignorantia*, il «non sapere di sapere».

La docta ignoranza sancisce che la conoscenza non va assunta come il conosciuto, se no diventa zavorra; va assunta come un ignoto. Il sapere diventa morto se è *conosciuto* (se è già conosciuto); è vivo quando *lo si conosce*. La conoscenza non può essere disgiunta dall'atto del conoscere; di qui la necessità di porsi, pur sapendo, in condizione di ignoranza: ignoranza docta, appunto.

Si rivela la profonda identità tra il corpo-mente e il non sapere di sapere. Il corpo-mente è la docta ignoranza nell'azione. Consiste in un'assoluta presenza nel presente, che non anticipa il futuro (l'uomo non sa cosa farà), ma lo padroneggia nell'attimo in cui si fa presente (l'uomo saprà cosa fare).

Anche l'attore che improvvisa dentro la partitura non sa cosa farà, ma saprà cosa fare in rapporto ai segni registrati dall'attenzione. Cambiano le parole, non cambia la realtà che regge le parole. Corpo-mente e docta ignoranza dicono la stessa realtà dell'improvvisare dentro la partitura¹⁶.

¹⁶ La possibilità di pensare alla situazione del quarto scenario in termini di *docta ignorantia* mi è stata suggerita da Ferdinando Taviani. Lo ringrazio: il suo stimolo, e non solo in questo caso, è stato prezioso. Dobbiamo ora raccogliere le

Di colui che è corpo-mente e che, dimentico di conoscere, improvvisa dentro la partitura, possiamo, noi fuori del teatro, non solo essere spettatori ma anche protagonisti. L'esperienza del corpo-mente è anche dell'uomo comune; il dominio di quell'esperienza, però, è solo dell'«attore» giunto oltre la precisione¹⁷.

L'uomo comune può incontrare l'esperienza del corpo-mente

fila del discorso fatto. La soglia del «livello ulteriore» oltre la precisione, è nel passaggio dal controllo all'attenzione: quando dal riscontro solo tra l'azione e il programma prefissato (mappa, o partitura), si passa al riscontro tra l'azione e anche ciò che, in ordine all'obiettivo da realizzare, è fuori del programma prefissato. Il controllo si fonda solo sui segni previsti dal programma; l'attenzione tiene conto anche dei segni non previsti dal programma. In termini di corpo e mente: il corpo, in certo senso, si fa «controllore» della mente trasmettendole segni; e la mente, in certo senso, si fa «strumento» del corpo, accogliendo questi segni. La difficoltà di distinguere i ruoli del corpo e della mente deriva dal fatto che oltre la precisione tali ruoli non sono più separabili, in quanto non più separabili sono il corpo e la mente. Oltre la precisione, esiste il *corpo-mente*. Questo, crediamo, è il senso profondo anche della biomeccanica. Nello spiegare a Tairov, con un certo fastidio, il significato della celebre formula $N = A_1 + A_2$, Mejerchol'd precisa che « A_1 imposta un determinato compito (principio attivo), A_2 , adeguandosi alle forme proposte da A_1 , si pone nella situazione di materiale (principio passivo). Comincia la recitazione. Alla facoltà di iniziativa di A_1 , si aggiunge subito la facoltà di controllo rispetto ad A_2 ; A_2 , pur restando in sostanza un fenomeno di tipo passivo, non è puro materiale, ma forza lavorativa, che si impegna alla realizzazione del compito, e si riconosce in quanto macchina» (V.E. Mejerchol'd, *L'ottobre teatrale*, cit., p. 64). Tairov non ha capito che nel corpo in azione la «macchina» e il «realizzatore del compito» coesistono. Mejerchol'd lo chiarisce: l'attore (N) dev'essere analizzato (e deve *analizzarsi*) in A_1 (mente) e A_2 (corpo) ma, quando «comincia la recitazione», deve *agire* come N (corpo-mente). È quanto Eugenio Barba ha spiegato in *La fiction de la dualité* (in *Le théâtre qui danse*, n. monografico di «Bouffonneries», 26/27, 1989), ed è quanto noi stessi ci siamo trovati a concludere: distinguendo nell'attore una componente di precisione (corpo) e una di controllo (mente), per poi giungere ad individuare l'unità della *precisione attiva*, che è del corpo-mente. Non va dimenticato, tuttavia, che quello attraverso i quattro scenari è un *percorso dell'analisi*: la precisione attiva include la *condizione di attenzione*, ma non è detto che debba includere una pratica specifica e programmatica dell'attenzione.

¹⁷ Reintroduciamo le virgolette intorno alla parola «attore», perché essa, dopo essersi impregnata d'una specifica valenza teatrale nel corso dell'analisi, ora può svincolarsene. Il dominio dell'esperienza del corpo-mente è dell'attore giunto oltre la precisione, così come è dell'uomo professionalmente non attore che ha spinto il lavoro su di sé fino al punto in cui il corpo e la mente non sono più due entità separate ma un'unica entità indivisa. È questa, crediamo, la zona in cui si colloca il Performer di cui parla Grotowski (cfr. J. Grotowski, *il Performer*, in «Teatro e Storia», 4, 1988; nonché gli interventi intorno allo scritto di Grotowski di R. Bacci, P. Brook, F. Taviani, F. Ruffini e F. Cruciani in «Teatro e Storia», 5, 1988).

quando viene a trovarsi in una situazione estrema. Capita allora – che si tratti d'un pericolo imprevisto, o d'un incontro col destino – di fare tutto ciò che è «conforme al conseguimento dello scopo» con assoluta e immediata precisione, e senza averne, al ricordo che segue, chiara consapevolezza. «Non eravamo noi ad agire – ci diciamo – le azioni si sviluppavano senza sforzo e senza che ci fosse stato tempo o volontà di programmarle».

Sembra un'allucinazione emotiva, ed è invece la pura verità: solo, è una verità che ci appare incredibile, tanto ad essa ci siamo disabituati. Avvezzi all'esperienza della separazione di corpo e mente, stentiamo a riconoscere l'esperienza dell'unità corpo-mente, in cui non c'è la mente a 'volere' e il corpo nello *sforzo* di eseguire, né la mente a 'divagare' e il corpo ad agire in *automatismo*.

Assenza di sforzo e assenza di automatismo, cioè anche per noi uomini comuni la precisione attiva dell'attore che improvvisa dentro la partitura. È un'esperienza che non possiamo riprodurre e che non siamo in grado di padroneggiare mentre si svolge. Ma la prova su noi stessi ce ne afferma, più di mille analisi, il valore.

Lo chiamiamo *spontaneità*, o anche *libertà*, quel fare senza vincoli di volizioni esterne, senza il vincolo neppure d'una nostra volizione premeditata, e con la certezza che l'azione che *si fa* la si vuole lì sul momento perché necessaria, al di là di ogni valutazione estetica o pratica.

L'«oltre la tecnica» della dotta ignoranza è la riconquista, nel compimento del tempo, di quel «prima della tecnica» che è l'innocenza del fanciullo. E, nell'ansia della riconquista, ne è l'accorata nostalgia¹⁸.

¹⁸ Leggendo «coscienza» dov'è scritto «tecnica» (com'è del tutto legittimo, in questo contesto), ritroviamo la posizione di Kleist a proposito della «grazia»: che è solo di chi «ha nessuna o infinita coscienza». L'infinita coscienza è quella di chi «dopo aver traversato l'infinito, d'improvviso si ritrova dall'altra parte di quel punto». La consonanza del *Teatro di marionette* con il nostro discorso (o meglio, con la riflessione storicamente individuata che ne costituisce il fondamento) è precisa e analitica. Le citazioni sono tratte dall'ed. delle *Opere*, Firenze, Sansoni, 1981, pp. 855-56.

Creatività e scienza della libertà

Di questa nostalgia, una parte importante del teatro del '900 si è fatta carico, finendo per travalicare i confini del teatro.

A questa realtà vogliamo infine guardare nella storia, dopo averla cercata nell'analisi e nell'esperienza di Stanislavskij.

In mezzo a quell'«agitazione» che non voleva rassegnarsi a chiamare «movimento»¹⁹, Copeau con il Vieux Colombier dapprima e poi con i Copiaus, eredi del suo magistero come Decroux e Dullin, tra i tanti, cominciarono a cercare un teatro in cui la qualità e le esigenze estetiche fossero non abolite ma ridimensionate e, comunque, subordinate ad un *valore* superiore.

Da quel germe, in Francia, fiorì anche la pianta bislacca e potente di Artaud; all'Inghilterra arrivò la fertile diramazione di Saint-Denis. E c'era in Russia, intanto, il Teatro d'Arte di Stanislavskij, c'erano gli Studi: il Primo con Sulerzičikij, Vachtangov e Michail Čechov, poi il Secondo e lo Studio Vachtangov. Sospinti dagli eventi politici, allievi di Stanislavskij o sedicenti tali trapian-tarono in America il pensiero e la pratica derivati dal maestro, dal Lab Theatre di Boleslavskij all'Actors' Studio; mentre nella madrepatria, in fertile contrasto con Stanislavskij, c'era la ricerca sull'attore di Mejerchol'd con la sua biomeccanica...

Si potrebbe continuare a lungo, perché quest'inquietudine fu un fatto dilagante. Nella loro ricerca di valore, gli uomini di teatro del '900 prima che teatri crearono scuole o Studi o laboratori; prima che spettacoli crearono esercizi, in nulla assimilabili alle prove per lo spettacolo. Sembra normale, oggi, ma allora fu una rivoluzione. L'autonomia degli esercizi finì col determinare l'autonomia degli ambienti in cui venivano praticati e riempiti di senso.

Su quella che ha definito la «deriva degli esercizi» ha recentemente sollecitato l'attenzione degli studiosi Eugenio Barba²⁰. Isole di esercizi si distaccarono dai continenti riconosciuti dello spetta-

¹⁹ Cfr. J. Copeau, *Lieux communs*, in *Critiques d'un autre temps*, Paris, Ed. de la Nouvelle Revue Française, 1923, pp. 223-31.

²⁰ Cfr. E. Barba, *La deriva degli esercizi*, in *La canoa di carta. Trattato di Antropologia teatrale*, di prossima pubblicazione per i tipi del Mulino, Bologna. Ringrazio Barba per avermi consentito di consultare il suo testo manoscritto.

colo, in cerca di vita propria: cominciarono a pretendere al nome di teatri. Gli abitanti di questi «teatri» furono attori *sui generis*, fuori del mestiere e delle aspirazioni canoniche del mestiere; lo spettacolo fu visto spesso come un ingrato tributo per ottenere credito sociale. In realtà, gli esercizi bastavano a se stessi, visto che al *professionismo*, che impone di far bene ciò che altri vogliono, si era sostituita la *professionalità*, che più severamente impone di far bene ciò che il soggetto stesso vuole.

Ridotto al minimo, o addirittura eliminato l'abito sociale, questi «teatri» rivelarono ciò che nel teatro è intimo e segreto.

A studiarli attentamente, quegli esercizi, pur ampiamente differenziati nei modi e nelle finalità specifici, si rivelano animati da un'identica necessità e orientati verso un identico ultimo obiettivo: quello che abbiamo chiamato la precisione attiva²¹. O l'improvvisare dentro la partitura, o il corpo-mente, o la dotta ignoranza: insomma, come arrivare ad essere 'presenti', senza ipoteche dal prima e senza ipoteche sul dopo.

Ci furono anche altre costanti. Il lavoro in gruppo, l'isolamento dalla città e dal mercato, la presenza di un maestro come autorità morale più e oltre che come autorità in materia, la cura estrema dei rapporti interpersonali anche fuori delle istanze della professionalità.

Furono un paradosso, le isole degli esercizi, ma anche un sottile e prezioso compromesso.

Paradosso appaiono se guardate da *una sola* faccia. Dal punto di vista del teatro: riducendo o vanificando ciò che ne costituisce il credito sociale – come la finalità estetica dello spettacolo, il consenso del pubblico, l'identità artistica e ideologica – furono *il minimo* che esso poteva consentirsi per riconoscersi ancora come tale.

Gli esercizi, progettati per il lavoro dell'attore, possono essere considerati anche come articolazioni di un lavoro su di sé. Ma

²¹ Vasta è la disponibilità, anche in italiano, di libri contenenti, in forma esplicita o implicita, esercizi per attori. Citiamo solo, per l'ampiezza del panorama relativo al periodo che ci interessa e per il carattere didascalico delle descrizioni, M. Gordon, *Il sistema di Stanislavskij*, a cura di C. Vicentini, Venezia, Marsilio, 1992. Va detto che la titolazione originaria *The Stanislavsky Technique. Russia. A Workbook for Actors* (New York, Applause, 1988), certo meno affabile, è però più conforme al contenuto del volume.

anche da questo punto di vista, le isole degli esercizi appaiono un paradosso, sia pure di segno contrario. Se come teatri furono il minimo consentito, come ambienti per un lavoro su di sé furono *più del massimo* ragionevole. La ricerca della 'libertà' potette concedersi, sotto la copertura del teatro, una serie di lussi altrimenti impensabili: la solidarietà di un gruppo, la guida di un maestro, l'isolamento dal mondo senza il prezzo né della solitudine né dell'esclusione. E persino il momento pubblico di verifica dei risultati raggiunti, socializzato sotto il nome di spettacolo.

Paradossali dalla faccia del teatro e da quella della vita *assunte separatamente*, le isole degli esercizi si mostrano come un sottile e prezioso compromesso se guardate da quell'*unica* realtà di cui teatro e vita sono le facce a confronto.

Compromesso sottile, perché giocato tutto alla linea di confine dove teatro e vita sono indistinguibili. Compromesso prezioso, perché ad ognuna delle due facce poté aprire la ricchezza dell'altra: fecondare il teatro con la vita, e fecondare la vita con il teatro.

Del «fecondare il teatro con la vita» abbiamo visto la letterale verità riflettendo sull'attenzione e sui segni di vita reale mediante i quali essa, consentendo all'attore di improvvisare, vivifica la partitura.

Ma cosa la vita ha preso dal teatro? e perché proprio dal teatro? Su queste due domande, strettamente interrelate, ci soffermeremo brevemente a conclusione del nostro studio.

C'è un aspetto del lavoro dell'attore che è intrinseco alla stessa esistenza del teatro; non si pone a nessun livello specifico perché di ogni livello è il fondamento: l'attore *non può fare ciò che vuole*. Che sia un banale mestierante o un artista sublime, l'attore «deve fare la sua parte».

È la vecchia *querelle* che oppone le arti creative alle arti d'esecuzione. Il concetto, del tutto vacuo, di 'interpretazione' è stato introdotto proprio per poter dare il nome di libertà a quello che nella sostanza è solo l'impronta irriducibile dell'individuo.

Senza ricorrere all'alibi dell'«interpretazione», delle due l'una: o l'attore non è libero, oppure esiste un modo di intendere e di esercitare la libertà che non coincide con il poter fare ciò che si vuole.

Si può essere liberi quando apparentemente è impossibile esserlo? e, se sì, come apprendere a conquistare la libertà?

Rispetto a queste domande di *vita*, il *teatro* – nella persona dell'attore – è un banco di prova radicale. E al teatro la vita fece appello quando queste domande si fecero ineludibili.

Tutta la prima metà del Novecento fu periodo di crisi. Anteguerra-guerra-dopoguerra, questa triade ritmò il respiro di un tempo che pareva conoscere solo la condizione di conflitto. Alla rivendicazione di un diritto alla libertà, tanto legittima quanto impraticabile, dovette subentrare la ricerca di una via profonda alla libertà, essendo preclusa la via diretta. Accettare e trattare con le condizioni date fu l'unico modo di essere intransigenti.

Inutile qui richiamare le date di rivoluzioni, sconvolgimenti bellici e politici. Sciocco, poi, leggere come trionfo superomismo l'atteggiamento di chi, proclamando l'inutilità della scelta, faceva i conti – di fatto – con la sua impossibilità.

Nelle parole di quell'«esemplare testimone dell'epoca che è Oswald Spengler (non a caso pregiudicato come un innominabile), la scelta non è tra «questo e quello» ma tra «il nulla e ciò che è necessario»: non si può contrastare *il destino*, in nome della libertà; ci si può escludere dal destino oppure farsene protagonisti.

L'uomo non può fare ciò che vuole, ma *può volere ciò che deve fare*: e in questo consiste la sua libertà. È la situazione specifica dell'attore, e proprio in questi termini ne parlerà Artaud: la crudeltà altro non è se non il volere 'rigorosamente' ciò che è necessario.

L'idea di destino senza determinismo presuppone una specifica concezione del tempo. Non il divenire in funzione del divenuto – che è il determinismo causale della natura – ma il divenuto in funzione del divenire – che è la libertà della storia. Volere il proprio destino significa entrare nel futuro come in un tempo non pre-determinato: entrarvi come in un altro presente di cui il presente in cui siamo è il passato, non la causa²².

²² Usiamo l'ed. O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, Parma, Guanda, 1991. La citazione è a p. 70, ed è il parag. 14 dell'*Introduzione*. Quanto alla concezione del tempo e alla nozione di destino, vedi in particolare il cap. *L'idea di destino e principio di causalità*, alle pp. 184-249 dell'ed. it. cit.

Non è difficile riconoscere in questa libertà, nella concezione del tempo che le è sottesa, nel valore che in tale concezione assume il presente, i termini che hanno definito, nella nostra analisi, l'attore capace di improvvisare dentro la partitura: e il corpo-mente e la dotta ignoranza come le condizioni che consentono di farlo.

L'attore incarna il problema della libertà. Non solo: nel perseguirne professionalmente la soluzione, indica anche le vie concrete, tecniche, per affrontarlo.

In un certo periodo della storia, il teatro è stato laboratorio di vita. Lo è stato oggettivamente, e spesso programmaticamente, anche se le parole per dirlo sono state per lo più parole del teatro²³. Dentro le isole degli esercizi, nell'attore che si addestrava ad improvvisare dentro la partitura, l'uomo trovava sollievo alla propria nostalgia dell'"origine", ch'era al contempo nostalgia d'una sapienza a venire.

Tra l'innocenza del fanciullo e la dotta ignoranza della maturità l'uomo poté addestrarsi a vedere la vita come una successione di presenti e, veramente, a tenerla in pugno. Insieme ad una «scienza della creatività», nelle isole degli esercizi, si elaborò e si praticò una «scienza della libertà»: se non ci facciamo impaurire dalle parole.

Teatro e vita: sotto il segno di Artaud

Paura delle parole, o paura del ridicolo, come si dice. In nome di un'ironia intesa come segno di salute, si consiglia spesso di non prendere troppo sul serio il proprio argomento di riflessione, di svalutarlo un po'. Non diremo altro, di un tale consiglio, se non che la riflessione 'riflette' il modo in cui di fronte all'oggetto ci siamo posti.

²³ L'affermazione va intesa, in numerosi casi emblematici, in modo del tutto letterale. Laboratorio di vita fu, concretamente, la comunità di Monte Verità, su cui cfr. E. Casini Ropa, *La danza e l'Agit-prop*, Bologna, Il Mulino, 1988. Laboratorio di vita fu il Primo Studio, nei termini in cui lo aveva progettato Sulerzickij, per il quale cfr. K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, cit., pp. 432-33, e *Il teatro possibile*, a cura di F. Mollica, Firenze, La Casa Usher, 1989. Per un panorama più vasto delle comunità pedagogiche che in vario modo si formarono 'uscendo' dal teatro, cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Novecento. Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sanzoni, 1985.

Svalutare il teatro potrà anche evitare il ridicolo. Certo non permetterà di evidenziarne il valore, che è proprio ciò che gli è stato preventivamente sottratto in nome della sana ironia.

E c'è un fatto ancora da rilevare. Il valore non è qualcosa che si aggiunge alle qualità; è qualcosa che sta oltre le qualità, perché è ciò che dà loro senso. Se il livello a cui le qualità vengono considerate è mediocre, esse perdono di senso: e il valore, in cui il senso si radica, scompare.

Svalutare il teatro vuol dire trattare mediocrementemente anche le qualità che gli si riconoscono. E reciprocamente, se le qualità attribuite al teatro – quali che esse siano – vengono considerate al loro livello estremo, si finisce inevitabilmente col superarle e con l'incontrare il valore.

Di questo valore che non è estetico né pragmatico, lo diremo, arrivati alla fine, che è valore etico. Non nel senso di «pertinente ai modi di vita», cioè nel senso di «morale», ma nel senso stretto di «pertinente alla vita»

Cercando il valore nel lavoro dell'attore, siamo usciti dal teatro che «imita la vita» e siamo finiti nel teatro che «rifà la vita». È una differenza essenziale: tra «imitare» e «rifare» si consuma il passaggio tra la sfera dell'estetica, e persino della morale, e la sfera dell'etica.

Teatro, vita; morale, etica... Ma non siamo ridicoli!

Artaud non ha mai avuto paura del ridicolo. Il teatro, in particolare, non l'ha mai 'svalutato un po'.

Si dirà che di gran teatro, *pour cause*, non ne ha mai fatto. Ma, lo ricorda Decroux, c'è «differenza tra il realizzare e il realizzarsi», ed è tutta a favore del secondo termine²⁴. Sia pure che Artaud non abbia realizzato il teatro del suo pensiero, certo si è realizzato in quel teatro.

Come «homme-théâtre»²⁵, Artaud ci dice: «ceux qui ignorent la vie peuvent aussi ignorer le théâtre»²⁶. In ogni caso, aggiungiamo, non possono sentirne il valore.

²⁴ E. Decroux, *Paroles sur le mime*, trad. it. cit., p. 31.

²⁵ La definizione è di J.L. Barrault. Del senso di questa definizione Barrault parla in *Réflexions sur le théâtre*, Paris, Vautrain, 1949, pp. 59-73.

²⁶ A. Artaud, *Oeuvres complètes*, cit., p. 279.