

promesso il supporto economico che all'Università veniva dagli Stati Uniti. Come reazione a quel divieto gli artisti e gli studenti si riuniscono nella Casa de la Cultura ed elaborano un programma culturale. In questa nuova struttura Santiago García e Carlos José Reyes dirigono degli spettacoli e Patricia Ariza partecipa come attrice. Viene stabilita anche una collaborazione stretta con l'autore e regista Enrique Buenaventura e con il TEC (Teatro Sperimentale di Cali). Lo spazio teatrale che usano rompe molte delle convenzioni del tempo: non c'è sipario, né orchestra, gli attori entrano dalla sala perché i camerini sono alle spalle degli spettatori.

Nel 1968, dopo una crisi economica, comprano, grazie ad alcune donazioni, un altro spazio teatrale nel quartiere di Bogotá detto La Candelaria. Fondamentale per rompere il modo tradizionale di fare teatro fu l'idea di un teatro laboratorio, arrivata in Colombia con le voci sull'esperienza di Grotowski. In occasione di un seminario di lavoro, alcuni attori di La Mama di New York e della Candelaria si incontrarono per una ricerca basata su Grotowski, e durante quel seminario fu scoperta l'improvvisazione come mezzo per creare il materiale di base per lo spettacolo. Il passo successivo fu la *creación colectiva*, un procedimento per creare spettacoli e produzioni che coinvolgevano l'intero ensemble. Questo procedimento, conosciuto e applicato in tutta l'America Latina, è direttamente legato alla Candelaria. *Guadalupe años cincuenta*, lo spettacolo più famoso costruito dalla Candelaria attraverso la *creación colectiva*, fu replicato 1.400 volte.

Nel dicembre 1969, la protesta contro una tassa in Colombia che colpiva i teatri allo stesso modo dei bar, portò la gente di teatro a formare un'associazione sindacale chiamata Corporación Colombiana de Teatro, di cui Patricia Ariza è la massima responsabile. Per la sua vivace attività politica e artistica, Patricia è nella lista di morte dell'estrema destra. Per anni ha vissuto con addosso un giubbotto antiproiettile, circondata da guardie del corpo, sapendo che far visita agli amici o vivere con dei vicini significa mettere in pericolo la vita di altre persone.

Traduzione di Clelia Falletti

ELOGIO DELLA MAESTRIA NEL BUIO

Nota di Franco Ruffini. Si è tenuto dal 21 al 27 maggio 1995, presso l'Université du Québec à Montréal (UQAM), il Congresso della Fédération Internationale de la Recherche Théâtrale (FIRT), sul tema *L'attore in scena. Corpo/Movimento/Voce*: un evento importante, al di là del rilievo istituzionale, per la centralità conferita – sul piano storiografico, teorico ed operativo – all'attore. Quello che pubblichiamo è l'intervento al Congresso di Jacques Lassalle. Regista e maestro di attori, Jacques Lassalle è stato direttore della Scuola del Théâtre National de Strasbourg, dal 1983 al 1990. Alla morte di Vitez, è stato nominato direttore della Comédie Française; se ne è dimesso dopo la vittoria della destra, nel 1993.

Chi insegna agli attori non deve sapere niente, e deve imparare tutto su se stesso e sulla propria arte insegnando. Sarà una scoperta per loro, ma anche per lui.

Jean Genet a Roger Blin

Teatro di testo o d'immagine, teatro-percorso, teatro di strada, di lotta, di prevenzione o di cerimoniale, di fervore o derisione; teatro all'italiana o d'ambientazione, da alcova o da parcheggio; teatro danzato, cantato, mascherato, mimato, improvvisato, denudato; teatro di racconto, del foro interiore, della saga o del frammento, del silenzio o del volubile, del decorativo o dell'invisibile, soggetto magari alle pratiche di maestri troppo radicali per conviverci, o contaminato dall'ecumenismo compiacente dei mercati d'espressione plurale e frammentata, a cui corrisponde troppo spesso interpreti approssimativi, o mutilati per eccesso di specializzazione.

L'arte dell'attore sarebbe dunque minacciata? Dopo tante prove, aperture, decostruzioni, successive epifanie, dopo tutto questo sarebbe venuta l'ora di affermare la necessità di una nuova tradizione, fortificata da qualche spoglia di quella vecchia e arricchita da molti acquisti recenti? Vorrebbe dire porre ex novo

i termini di una vera pedagogia, che rifiuti di sottomettersi «all'oligarchia di quelli che per caso si trovano ad essere vivi» (Chesteron). Ma come esercitarla? Ci sono tanti modi di ignorare, alienare, sfigurare, distruggere. Come sfuggire alla semplice chiacchiera della trasmissione di conoscenza? Come finirla con l'amministrazione più o meno raffinata di estenuati precetti? Come non uscire troppo presto dall'esercizio, dalla sperimentazione, dall'ipotesi ludica senza urgenza di giudizi, per un prematuro mettere in scena, se non addirittura in spettacolo? Come non cedere alla tentazione faustiana di una pedagogia ingenuamente cameratesca? Nego la mia età e la mia storia, se simulo le vostre. Come non sprofondare nelle miserie dell'auto-risarcimento? In te si saluterà proprio ciò che in me è stato ignorato. Come non sacrificare alle urgenze illusorie del mercato e dei suoi agenti? Come non essere né Pigmalione, né vampiro, né guru, né ruffiano? In breve, come preservare le possibilità di una vera pedagogia di creazione, che sia al tempo stesso aperta senza eclettismo e gioiosa senza ostentazione?

Da qualche tempo, faccio spesso ricorso alle citazioni di alcuni artisti che mi sono cari. Mi aiutano ad esprimere con leggerezza certe idee di cui l'esperienza mi ha zavorrato. Ecco alcuni di questi prestiti. Più suggestioni che precetti, essi rispondono all'intento di lanciare proposte piuttosto che editti. Se le tavole della legge intimidiscono, può darsi che queste tavole di orientamento diano da pensare.

1. *«Il miglior maestro è quello che è meno professore»* (G. Rouault). In arte si insegna così poco e così male ciò che si crede di sapere. Quello che si è e si fa ha maggiori possibilità di essere ricevuto, accettato o rifiutato, il che va ancora benissimo. L'importante non è formare l'allievo a propria immagine, ma è fargli scoprire l'altro, insegnargli a dare un nome a quello che cerca. È anche ricordargli, secondo Jean Renoir, che «essere originali è fare tutto per fare come tutti, e non arrivarci», o ancora, che «non è il pescatore che fa il pesce, però sa come acchiapparlo».

2. *«Al fondo del teatro c'è sempre un libro»* (B. Dort). Imparare, reimparrare l'amore della lingua, la sensualità delle parole, l'infinita pluralità della scrittura. Ogni rappresentazione non sarà mai altro che una delle virtualità più o meno compiute tra quelle che può generare il testo che l'ha suscitata, sia esso un testo unico o multiplo, scritto o meno per il teatro. Possa l'attore ricordarsi di essere anche lettore, proferatore di lingua, produttore di rime e assonanze, coltivatore di stili e figure, traghettatore di vo-

caboli dimenticati e di sensi fuggiti o spostati, agente infaticabile di una nuova alleanza tra il testo e la scena.

Ma un testo è anche una storia finta che si mostra. Ogni pièce è gravida di un romanzo. Mi piace che il teatro non dimentichi mai di raccontarmi una storia e, sotto questa storia, un'altra ancora. Credo nella favola. È sempre da quella che parto. È la condizione prima di un'intelligenza tra scena e sala. Ma fermarsi lì non può bastare. La favola è solo un cavallo di Troia. È lì per liberare il poema e la digressione filosofica, lo spunto politico e i giochi del sogno, della memoria, degli incroci di temi e testi. Mi porta non so dove. Come l'autore quando scrive, il regista si abbandona all'incognita del gioco scenico. Guida ed è guidato. Altrimenti, sarebbe solo un trascrittore. «Il mio dramma è finito, diceva Racine, non resta altro che scriverlo». «Il dramma è scritto, risponde il regista, non resta altro che recitarlo». Altrimenti detto: imparando a leggerlo, resta solo di metterlo al mondo.

3. *«La scena è uno spazio fisico che chiede di essere riempito»* (A. Artaud). Imparare, reimparrare il corpo, il soffio, il gesto, il movimento, lo spostamento, la relazione con le cose, la dissociazione tra la parola e il gesto, il rapporto di fusione o di spiazzamento con i compagni, nello spazio e nella durata. L'arte ha bisogno di tecnica, più che la tecnica non abbia bisogno d'arte. Più la sua ricerca è di ordine spirituale, più la pratica dell'attore avrà precisione materiale, fisica, strumentale, e dunque pluridisciplinare. Il concreto, ancora e sempre, come condizione dell'astratto.

4. *«L'attore deve spaziare i suoi gesti, come il tipografo le sue parole»* (W. Benjamin). Pensare al rigore del disegno prima che al tremolio del colore. Isolare, decostruire, praticare il discontinuo, la rottura, il segmento, la micro-azione, l'arresto sull'immagine prima del «legato» del movimento e del ritmo.

5. *«Il ritmo è tempo incantato»* (Scriabin, citato da Mejerchol'd). L'attore amministra il tempo, i tempi successivi della rappresentazione. Quando il regista si ritira, diventa lui - l'attore - il suo «montatore». La sua è l'arte, musicale, dell'adagio o del prestissimo, dello staccato o del rubato, della profusione o del silenzio. A teatro, l'occhio ascolta, l'orecchio vede. Dare la preferenza qualche volta ai tempi deboli rispetto a quelli forti. Consentire al fuori-campo. Braccare le oscurità, le apparenti «negligenze» di un testo, spesso è là che si acquatta la lepre. Prestare grande attenzione alle prime e alle ultime parole. A tea-

tro, entrare non è entrare, è essere già lì. Uscire non è uscire, è cancellarsi.

6. «Ciò che conta non sono le cose, ma ciò che si trova tra le cose» (G. Braque). Come regolare i passaggi, le transizioni, i tempi di ricezione e di reazione? Come assentarsi restando là? Come leggere ancora pur togliendo il libro dagli occhi? Come dire una cosa, rappresentarne un'altra, suggerirne un'altra ancora attraverso il movimento o lo spostamento? Come essere chiari e ambivalenti allo stesso tempo? Come essere insieme spontanei e coscienti? «Come lasciarsi andare ai propri pensieri nel mezzo di una conversazione?» Oh Čechov! Come «far finta di far finta»? Oh Marivaux! È questa la grande arte.

7. «Lo scrittore è colui per il quale scrivere è più difficile che per gli altri» (H. Hoffmannsthal). Non potrebbe essere che anche l'attore sia colui per il quale recitare, fingere, è più difficile che per gli altri? Contro la tentazione dell'immediatezza e del «naturale», elaborare un'arte di costruzione e di autocontrollo. Il teatro raggiunge la verità solo attraverso la coscienza delle sue finzioni, raggiunge l'arte solo attraverso la ricostruzione del reale, e soprattutto attraverso la sua riproduzione o la sua stilizzazione. Copiare la realtà o negarla sono due errori senza appello. «Il rapporto tra il teatro e la realtà è lo stesso di quello che c'è tra il vino e la ragione», diceva Mejerchol'd.

8. «Le persone ci guadagnano a essere conosciute, ci guadagnano in mistero» (Jean Paulhan). Pensare il lontano nel vicino, arrivare al grande attraverso il piccolo, provare la familiarità nell'estraneo, e l'estraneità nel familiare.

9. «Se non mi uccidi, sei un assassino» (F. Kafka). Capita che l'attore debba consentire al regista la sua propria perdizione per scoprire, al di là, ciò che non sapeva di lui, o rifiutava di sapere. Talvolta deve anche resistere, affrontarsi, scegliere di essere refrattario. Il teatro fa ventre di tutto, ogni ruolo è una nuova nascita.

10. «Devi dare agli uomini altri uomini, non te stesso» (Čechov). Contro tutti i narcisismi, tutte le figure dell'amore di sé, l'attore lavora al distacco da se stesso, dà battaglia all'ego incessante. Non c'è solista che al fondo non sia un corista. Esisto solo dimenticandomi, sono forte solo della mia debolezza, non mi rassicurano altro che i miei dubbi e i miei rifiuti. Ma in tutto ciò

ricordarsi che, se nascondersi è un dovere e un piacere, non essere scoperti è una catastrofe.

11. «Si dovrebbe poter comprendere che le cose sono senza speranza e tuttavia essere decisi a cambiarle» (S. Fitzgerald). Il teatro è un'arte di chiarimento, non è un'arte didattica, di edificazione morale, sociale o politica. Ma «nella lotta contro il mondo, pensa sempre a secondare il mondo», consiglia Kafka. L'attenzione alla Storia non ha perso ogni ragion d'essere, ancor oggi. Il teatro resta un'arte collettiva, alla frontiera tra la scena e il mondo. È più spesso ribelle che consenziente. Denuncia in quanto chiarisce, genera turbamento in quanto fa chiarezza. È un'arte di rivolta in cerca di tenerezza. Insomma, l'attore è tanto più gaio quanto più è inconsolabile. Dal riso alle lacrime, c'è una semplice conversione d'energia. Senza l'allegria, senza l'infanzia ritrovata del gioco, il teatro si dissolve.

12. «Io non cerco, io trovo» (Picasso). Sì, innanzitutto trovare. Dopo il censimento del noto attorno al tavolo, rendersi disponibili all'ignoto quando comincia il lavoro sul palco. Il primo gesto, la prima parola sono decisivi. Generano, uno dopo l'altra, un universo di leggi segrete dove ci muoviamo poco a poco. E se nella recitazione sopraggiunge l'errore o il blocco, tornare al senso, a ciò che dice il testo. Non ostinarsi; smettere, prendere un po' di rincorsa, tornare al principio, «saper aspettare», come consigliava Corot. Talvolta nella rappresentazione si devono conservare esitazioni, correzioni, ritirate, incidenti, perfino lapsus o afasie. In ogni cosa dev'esserci la sorpresa di farlo. Non sono io che scrivo, è il teatro che scrive in me. In seguito, ed è qui la specificità del teatro, dopo la scoperta viene il tempo della fissazione, del rifare. Lo scrittore, il musicista, l'artista plastico, il cineasta arrivano a una forma fissata una volta per tutte. Per l'attore, l'invariante è relativo. Ogni sera, deve saper ritrovare l'esatta forma decisa, e contemporaneamente adattarsi all'alea introdotta da un pubblico sempre diverso, da una relazione con gli altri e con se stesso sempre mutevole. Il rigore, la precisione dell'attore, devono inglobare in partenza ciò che può minacciarli. A teatro, il caso si coniuga con la necessità. Non so ciò che so, ma so già ciò che ignoro. «Non c'è niente nell'inatteso che segretamente non sia atteso da noi» (Besson).

13. «I miei concerti sono brillanti, ma mancano di povertà» (Mozart). Per dire il più, mostrare il meno, scegliere il fuoricampo, il banale, l'insignificante, il frammentario. Il teatro è

un'arte dell'ascesi: non si crea aggiungendo, ma togliendo. «Parlo di un'arte in cui l'uomo trova la scintilla in ciò che è spento, il perenne nel precario, l'eccellenza nel qualunque». Quando ho letto queste righe di Daniel Klebaner, nel suo libro *L'art du peu*, ho potuto credere che fossero per me. Preferendo a tutto, fin dai miei inizi, l'incandescenza dei grigi, ho imparato poi a utilizzare altri colori, a incantarmi e a incantare l'attore coi molteplici poteri della scena. Molteplici, sì, ma temperati. «Ma non troppo», sorride Mozart.

14. «*È resistendo all'emozione che si produce l'emozione*» (Robert Bresson). Da attore, capitava che il pathos, l'isteria, la sovra-recitazione mi tentassero e mi divertissero. Da regista, mi spaventano. Non c'è teatro senza spreco, senza una prodigiosa combustione d'energia. Non c'è teatro senza follia. Ma non c'è follia senza rigore. Ecco il motivo per cui cerco sempre la sobrietà della recitazione, l'indecidibile nell'espressione, l'assenza nella presenza, la distrazione nell'intensità, l'economia nell'eccesso, il temperato nel parossismo. È solo nella tensione contraddittoria e mantenuta tra il detto, il pensato, il provato, il mostrato, che il ruolo si costruisce e però si consuma. Altrimenti, lo spettatore è di troppo.

15. «*Viviamo nell'oscurità. Facciamo quello che possiamo. Il resto è follia dell'arte*» (H. James). L'attore non deve vergognarsi dei suoi dolori, delle sue indecisioni, delle sue pulsioni di delinquenza, del suo sentimento di separazione originaria. Non c'è teatro senza sovversione. «Nella vita, gli imbroglioni simulano la malattia. In arte, simulano la salute», scriveva Mejerchol'd. L'arte del teatro sarà sempre quella di navigare a vista, in mezzo agli scogli e ad ogni pericolo. È la sua chance più che la sua condanna. Ma l'attore avrà bisogno di maestria per affrontare questo buio così necessario, per restare l'ordinatore dei misteri che lo travalicano lo superano.

Perché concludere cosa e come lo si potrebbe? Mi ricordo di questo dialogo di Kafka: «In ogni caso, sei perduto. – Dunque, devo smettere? – No, se smetti, sei perduto». Mi ricordo anche di questa frase di Cocteau: «Bisogna aprire gli occhi dei vivi, così come si chiudono gli occhi dei morti. Con dolcezza». Il teatro che si comporta diversamente col proprio pubblico, mi riguarda poco o per poco.

Traduzione di Franco Ruffini