

sostanziale del mondo, così come lo vede l'uomo... Politica che non ha un inizio, un centro e una fine; l'esibizione e infine la catarsi; fa gradazione, la tensione e la suggestione; ma anzi tutto quella trascendenza dall'opera concreta che parla di uomini concreti, testimone del mondo nel suo complesso; la politica che non comprende tutto questo è, a mio fermo parere, una politica castrata, a una gamba sola, sdentata e dunque cattiva. Con ciò non voglio dire di far politica..., in questo senso, con successo o di esser capace di far politica.

Si tratta – nella politica come nel teatro – di capire l'ordine nascosto delle cose. Havel rappresenta una concezione del tempo. Vedremo come le concezioni di Milan Kundera e Bohumil Hrabal siano radicalmente differenti. Sono tre diverse sceneggiature della vita.

Franco Ruffini STANISLAVSKIJ TRA BIOS E VALORE¹

Bios e valore sono gli estremi in mezzo ai quali sta il teatro di Stanislavskij. Il bios è l'«essere in vita» dell'attore, prima di qualsiasi manifestazione espressiva. L'«essere in vita» lo rende credibile, a prescindere dal fatto che sia leggibile o meno. Se il bios è la vita prima dell'espressione, il valore è il senso oltre l'espressione. È ciò che trascende il risultato espressivo, ma non perché lo eluda. Al contrario, lo acquisisce e lo supera. Lo acquisisce per superarlo: come fa l'attore che vuole «improvvisare dentro la partitura». Bios e valore sono da parti opposte rispetto all'espressione, ma l'uno non si dà senza l'altro. Come se, per lo meno nel teatro di Stanislavskij, fosse la vita la radice della trascendenza, e la trascendenza la ragione della vita.

* * *

L'attore entra in scena. Tutto ciò che farà, lo farà prestando il suo organismo a un'altra persona, anche nelle prove più anonime. Magari, quest'altra persona non preesiste, o preesiste solo come uno schematico Disegno per punti. In quanto creatura, il personaggio è un risultato. E tuttavia, il personaggio è il terreno di verifica del lavoro dell'attore.

Il sistema: per l'attore-personaggio

Il primo compito è rompere la determinazione di fondo della «condizione dell'attore». «È incredibile come l'apparire del buco nero del boccascena riesca a violare ogni senso di intimità»². Per

¹ Stanislavskij tra bios e valore è l'ultimo capitolo di un libro su Stanislavskij di imminente pubblicazione. Questo ne è l'indice: 1. Stanislavskij maestro. Introduzione – 2. Trasmettere l'esperienza. I libri di Stanislavskij – 3. Tra corpo e anima. Il sistema di Stanislavskij – 4. Oltre la «vita nell'arte»: 1917-1926 – 5. La rivoluzione della musica – 6. Il metodo delle azioni fisiche – 7. Oltre la «vita nell'arte»: 1926-1938 – 8. Stanislavskij tra bios e valore.

² K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Bari, Laterza, 1997, p. 83.

riappropriarsi dell'intimità, l'attore deve trovare la «solitudine in pubblico», anche se al di là del buco nero, a guardare ci sono solo Torzov – l'alter ego di Stanislavskij – e i compagni di scuola.

Protetto dalla sua solitudine, l'attore si chiede come agirebbe, lui, se la finzione del personaggio fosse vera. «Per l'attore, il 'se', è la leva che trasporta dalla realtà in un altro mondo, il solo nel quale possa avvenire la creazione»³: persino quando l'altro mondo è quello della «quercia sulla montagna», con la quale si è misurato il lavoro dell'immaginazione. La posizione geografica, la biografia dell'albero, le ragioni del suo star solo... Sotto la spinta del «se» e delle circostanze date, si forma man mano un'immagine nitida, ricca di dettagli. E di emozione, dato che il suo effetto dev'essere quello di muovere l'attore.

A volte l'immagine è già nella sua memoria. Può accadere, ad esempio, che il personaggio debba reagire all'offesa d'uno schiaffo, così com'è stato per l'attore, una volta, sia pure per motivi del tutto diversi. Quello che conta è la verità della reazione: l'immagine che la provoca è sempre e solo dell'attore. Si tratta di far diventare quel ricordo in archivio «memoria emotiva».

Altre immagini si formano finché, una dietro l'altra, costruiscono «qualcosa come un film che proietterà sullo schermo della vostra vista interiore, le circostanze date 'visualizzate' della parte»⁴. Sono queste immagini che «giustificano» le azioni dell'attore, rendendole «fondate e utili». È essenziale che l'attore non perda mai il contatto con il corrispettivo interiore. L'immaginazione deve lavorare di continuo sul «film interiore», arricchirne ogni inquadratura con nuovi dettagli, in modo che non perda mai la sua capacità d'emozione.

Il «senso del vero» può anche essere attivato concentrandosi sull'azione, segmento per segmento, e trovandone la «logica e coerenza». Se l'attore ne è padrone, potrà essere il tempo-ritmo direttamente a rimettere in vita la radice interiore dell'azione.

La segmentazione è un procedimento che si propone a tutti i livelli dimensionali. Non c'è un segmento che, per definizione, sia l'unità ultima. Il principio è sempre lo stesso. Dividere l'intero in sezioni, per ciascuna individuare un compito, e metterlo in azione in modo «fondato e utile» allo scopo. A impedire che i singoli compiti si orientino in direzioni diverse e al limite contraddittorie, interviene

³ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 50.

⁴ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 72.

il supercompito, anch'esso gerarchizzato fino al supercompito dell'intera parte.

In questo ripasso del sistema, il supercompito compare alla fine, ma per l'attore-personaggio è l'ago della bussola fin dalla sua prima entrata in scena. Accuratamente messo a punto durante la preparazione, dev'essere attivo e sensibile anche durante la prova in scena. È facile perdere la rotta dell'azione, si tratti dell'azione elementare di aprire una porta dietro la quale sta la donna amata o, su su, dell'azione dell'intera parte.

Il sistema ha due aspetti, ricorda Stanislavskij: «uno consiste nel far lavorare il subconscio, l'altro nel non ostacolarlo quando lavora»⁵. Il *se* e le circostanze date, l'immaginazione e la memoria emotiva, la ricerca della logica e coerenza anche per la via diretta del tempo-ritmo, servono a far «lavorare il subconscio». A non «ostacolarlo quando lavora», servono le tecniche della personificazione.

Con l'apparato fisico ben addestrato a non creare ostacoli, padrone di tutte le tecniche della reviviscenza per «far lavorare il subconscio», l'attore-personaggio si sottopone al giudizio della scena.

Tra bios e valore

Ma ecco come, dopo la prova generale di *Anime morte*, Stanislavskij commenta la prestazione di Vasilij Toporkov – attore e regista di lunga esperienza – nel ruolo di Cicikov: «Ha tutte le giunture slogate ... Non ha neanche un organo al suo posto: devo prima curarla, sistemare tutte le articolazioni e insegnarle di nuovo a camminare, non a recitare, ma solo a camminare»⁶. Dove sono il *se* e le circostanze date, il film interiore e compiti e sezioni e il fondamentale supercompito, e il tempo-ritmo, e perfino le tecniche di personificazione? Non sembra proprio il giudizio sull'interpretazione di un personaggio. Non lo è, infatti. Quello che Stanislavskij vuole dire è che, prima dell'interpretazione di qualsiasi personaggio, è necessario saper abitare la scena.

Più tardi, nel corso del lavoro per *Tartufo*, ribadirà in generale: «Il pittore, prima di rendere i movimenti psicologici più complessi e delicati del suo quadro, deve 'mettere a sedere', 'mettere in piedi' o

⁵ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 535.

⁶ V. Toporkov, *Stanislavskij alle prove*, Milano, Ubulibri, 1991, p. 56.

'mettere a giacere' il suo modello nella tela in modo tale che chi guarda il quadro creda davvero che la figura 'stia seduta', 'stia in piedi' o 'giaccia' [...] Se nella posa del modello sono violate le leggi della fisica, se non c'è verità, se la figura umana rappresentata non 'sta veramente seduta', nulla potrà rendere credibile quel quadro, neanche le più raffinate sottigliezze»⁷.

Esemplifica col pittore, ma sta parlando dell'attore. E all'attore sta dicendo che prima dell'arte recitativa c'è il bios. Prima dei sentimenti dettati dal racconto, dei concetti, dei messaggi ideologici, stili e poetiche, prima di tutti i riferimenti che compongono l'espressione dell'attore, c'è un livello anteriore in cui se ne fonda la credibilità. A questo livello, non interessa verso quale altro protagonista il personaggio stia camminando, o per quale ragione o con quale intenzione; non interessa perché si fermi e stia in piedi: interessa che l'attore, prima del personaggio, «cammini veramente» e poi «stia in piedi veramente».

Ricorda Stanislavskij, parlando con gli attori registi impegnati nel Tartufo, che una sera a Pietroburgo aveva visto una folla di persone in attesa, di notte al freddo, di prendere il biglietto per andare a teatro. «Mi venne l'idea – dice – che uno spettacolo dovesse avere, oltre al supercompito, anche un super-supercompito»⁸. Toporkov non capisce cosa il maestro stia dicendo. Lo capirà la sera del 4 dicembre 1939 quando, più di un anno dopo la morte di Stanislavskij, Tartufo andò in scena. Dice: «Noi tutti sentivamo la presenza invisibile di Stanislavskij e il desiderio di ciascuno di noi di onorare la sua memoria fu il nostro super-supercompito»⁹.

Stanislavskij a Pietroburgo aveva sentito la responsabilità verso gli spettatori, Toporkov e i suoi compagni la sentono verso il maestro scomparso. Non importa il destinatario; in altre occasioni, con parole meno appassionate ma assai più insistite Stanislavskij parla della responsabilità verso se stessi e il proprio lavoro. Non importa il destinatario, e nemmeno il pathos d'occasione. Oltre compiti e supercompito, c'è un valore al di là.

Tra bios e valore sta il teatro di Stanislavskij. Quasi che lo spettacolo, più che realtà e fine in se stesso, fosse niente più che l'epifenomeno espressivo del bios dell'attore; e del valore fosse il veicolo.

⁷ V. Toporkov, *Stanislavskij alle prove*, cit., p. 111.

⁸ V. Toporkov, *Stanislavskij alle prove*, cit., p. 136.

⁹ V. Toporkov, *Stanislavskij alle prove*, cit., p. 143.

Livello pre-espressivo e bios

È Stanislavskij a sostenere che a niente serviranno «le più raffinate sottigliezze» espressive se, prima dell'espressione, chi guarda non creda che il personaggio «sta in piedi veramente». Non sembrerà pretestuoso, allora, se per ragionare di bios e di ciò che sta «prima dell'espressione» assumeremo come riferimento proprio e semplicemente un uomo in piedi.

Il livello pre-espressivo è una delle grandi acquisizioni della scienza dell'attore. Nasce come risposta di buon senso alla domanda empirica con la quale nel 1980 Eugenio Barba inaugura l'Antropologia teatrale, scienza da lui definita «dell'uomo in situazione di rappresentazione». Durante i suoi viaggi, Barba aveva potuto osservare attori appartenenti a tradizioni recitative lontane, che si esprimevano in lingue poco o nulla comprensibili, raccontando storie che – anche se conosciute per altra via – erano comunque estranee alla sua cultura. Eppure, quegli attori esercitavano su di lui una forte attrazione. Chiamando livello espressivo quello nel quale si collocano le componenti di ordine semantico, narrativo, ideologico, ecc. dalle quali lo spettatore Eugenio Barba era escluso, la fonte dell'attrazione non poteva che collocarsi ad un livello pre-espressivo. Ad esercitare l'attrazione non poteva che essere il bios dell'attore, inteso come una particolare qualità del suo corpo in azione¹⁰.

In che cosa consista questa qualità, lo spiega l'«uomo in piedi».

Gli attori di tutte le culture teatrali adottano una posizione di equilibrio eretto che, in forme diverse, realizza uno stesso principio di instabilità. Tale instabilità non determina però né la perdita dell'equilibrio né lo sconfinamento in forme d'equilibrio acrobatico. L'«equilibrio di lusso», come lo chiama Eugenio Barba per marcare lo spreco d'energia che comporta rispetto al «minimo sforzo» della vita quotidiana, può essere spiegato in termini autoreferenziali, addebitandolo di volta in volta alle particolari convenzioni teatrali, oppure in termini di condizioni dell'equilibrio.

Il danzatore balinese che sta in piedi con le punte dei piedi sollevate, con la spina dorsale totalmente distesa e con la mediana longitudinale del corpo inclinata, può essere visto, anziché come un attore sotto il vincolo della sua tradizione, come un «uomo della vita quoti-

¹⁰ Oltre ad *Antropologia teatrale: prime ipotesi*, in *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985, che è il testo di fondazione, si veda anche *La canoa di carta, Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993.

diana» (ma) costretto a stare in piedi in condizioni d'equilibrio particolarmente esigenti. L'equilibrio in scena – in generale, ogni altro comportamento scenico pre-espressivo – è un equilibrio (un comportamento) praticato in condizioni estreme: che vuol dire solo, e pragmaticamente, condizioni sempre più esigenti.

Al di là d'ogni considerazione teatrale, ad attrarre è la percezione organica che un corpo in condizioni estreme è un corpo in vita. In condizioni normali, stare in piedi è garantito dalla stabilità dell'equilibrio; in condizioni estreme, a garantirlo devono intervenire continui aggiustamenti di posizione, bilanciamenti, traslazioni, cioè continue decisioni da prendere sul momento, prima che nel vuoto dell'indisposizione l'instabilità debordi in perdita dell'equilibrio. Lo spettatore guarda quel corpo, e lo percepisce pervaso di mente – «testa e anima» può anche essere chiamata, è lo stesso – in tempo reale: cioè pervaso di coscienza.

La progressiva estremizzazione delle condizioni si traduce nella ricerca di (una sempre maggiore) precisione. Risentiamo la voce di Stanislavskij, nella sua battaglia quotidiana contro i comportamenti «in generale». L'equilibrio in condizioni normali è impreciso. Più l'area della base d'appoggio è ampia, più generica – meno precisa – può essere la posizione del baricentro necessaria a mantenere l'equilibrio. Imponendo condizioni più esigenti ad un comportamento, di fatto lo si costringe ad essere più preciso, e viceversa.

E non ha importanza che le condizioni vengano imposte direttamente per via fisica, o indirettamente per via d'immaginazione. L'attore in piedi può immaginare, ad esempio, di essere un soldato in attesa di una medaglia, e di star cercando la più corretta posizione sull'attenti, in rapporto all'età, al grado, ai trascorsi bellici, alle speranze per il futuro, e così via tutto l'insieme delle condizioni date. Che passi o meno per l'immaginazione, il risultato è comunque una sempre maggiore precisione del suo stare in piedi.

Bios e precisione del comportamento sono di fatto equivalenti. Ovvero: bios è equivalente a coscienza. La (sempre maggiore) precisione del comportamento non può essere perseguita se non mobilitando un continuo controllo della mente, in modo che il comportamento possa adeguarsi in tempo reale alle sempre maggiori richieste di precisione. È questo continuo lavoro della mente che traspare attraverso la vita del corpo. Di più, il corpo in vita è questo continuo lavoro della mente, nel suo immediato tradursi in azione.

Bios è coscienza attraverso il corpo: è corpo-mente. Si vede, per contrasto, ciò che il bios radicalmente non è. Bios non è: automati-

smo, comportamento pre-determinato a prescindere dalle circostanze date, stampo. In una parola, non è l'odiata «imitazione».

Ma «stare in piedi veramente» non significa necessariamente stare in piedi nella forma dell'equilibrio instabile. Non è questo che chiedeva Stanislavskij. Significa stare in piedi secondo il principio organico che governa l'equilibrio instabile, cioè in presenza della coscienza. Il disequilibrio in quanto «stato della fisica» è solo lo strumento di metodo per individuare la coscienza come radice del bios, non ne è la necessaria manifestazione esteriore. Stando «in piedi veramente», l'attore che s'immagina soldato in attesa di essere decorato fa qualcosa di fondamentale: davvero, pone le fondamenta pre-espressive d'attore per la credibilità della sua espressione – impettita o squilibrata che sia, nella forma – di personaggio. Senza queste fondamenta, tutto l'edificio delle «più raffinate sottigliezze» è destinato a crollare. Si scopre per il posticcio edificio di carta della menzogna scenica.

Il sistema: per l'attore-prima-del-personaggio

Durante una passeggiata ai Giardini d'estate di Mosca, Stanislavskij si ferma a guardare ammirato un acrobata che cammina sul filo: «Questa è vera arte! – esclama – 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 basta che scivoli per rompersi l'osso del collo»¹¹.

L'acrobata è precisione; ed è coscienza che, determinando la precisione momento per momento, consente di non lasciare niente al caso. È questo che gli attori dovrebbero capire. L'elogio dell'acrobata, che Stanislavskij pronuncia a più riprese e che di fatto sottintende in ogni discorso, è l'elogio dell'attore-prima-del-personaggio: l'attore che sa «stare veramente in piedi» prima di (voler) esprimere qualsiasi cosa stando in piedi come personaggio. L'acrobata rappresenta se stesso; i suoi comportamenti non devono essere «letti» dallo spettatore, devono solo essere creduti, anche quando per esigenze di scena fingano quelli del personaggio «acrobata che sta per cadere».

Il sistema può essere letto come sistema per l'attore-personaggio,

¹¹ Cfr. D. Magarshack, *Stanislavski. A Life*, London, Macgibbon & Kee, 1950; ristampa Westport, Greenwood Press, 1975, pp. 331-32.

l'abbiamo fatto. A livello pre-espressivo, può essere letto come sistema per l'attore-prima-del-personaggio.

Ripassiamone i nodi principali, in una tale prospettiva. La stessa finalità complessiva del sistema è immediatamente riferibile all'acrobata. Cos'è la seconda natura se non una natura ulteriore in cui non ci si fa guidare dall'automatismo? Nella vita quotidiana, in un computo di costi e ricavi, può non essere conveniente eliminare del tutto l'automatismo. Diversa è la situazione di rappresentazione. Nell'«ambiente scena» in cui abita l'acrobata – ovvero, in cui si dispiega il livello pre-espressivo dell'attore – l'automatismo si paga con la perdita di attrazione nei riguardi dello spettatore. Stanislavskij dice «credibilità», anziché attrazione, ma si tratta solo di modi diversi di definire l'effetto di una medesima causa.

Parlare dell'attore-prima-del-personaggio come di un acrobata, amplifica e dunque chiarisce il rischio della mancanza di bios. L'acrobata può perdere la vita; il suo equivalente di teatro può perdere la faccia, che vuol dire il legame di «fede» con lo spettatore. In ogni caso, quello che entrambi perdono è il contatto attivo con la realtà esterna: sia essa, per l'acrobata, quella reale d'un soffio di vento fuori delle previsioni; o, per l'attore, quella finta d'un lampo d'immaginazione o d'uno sguardo del compagno di scena non fissato nella partitura. Tagliando questo contatto, per l'acrobata c'è l'insensibilità fatale a quel soffio di vento; e c'è, per l'attore, l'imitazione. Per tutt'e due, l'azione non è più azione reale.

Per l'attore, l'azione reale è un compito più difficile da assolvere. Non ci sono colpi di vento e veri pericoli di morte a promuoverla. A differenza dell'acrobata, l'attore ha bisogno dell'immaginazione. Il lavoro dell'immaginazione, che permette ad oggetti ed eventi della finzione di funzionare come se fossero reali, è la pre-condizione dell'azione reale.

Quanto all'attenzione, per spiegarla agli allievi Torzov utilizza un esempio «pre-espressivo». L'aspirante «ministro del marajà» non deve esprimere niente né rappresentare nessuno. Deve solo «badare al latte»: fare attenzione a che non si versi, quali che siano le distrazioni intorno. L'attore che conquista, per equivalenza, la «solitudine in pubblico» non è diverso dall'acrobata che non si fa distrarre dagli applausi o dai segni di disapprovazione degli spettatori.

Anche l'esempio per spiegare la presenza è un esempio pre-espressivo. Il ministro del marajà diventa un bambino che, per non pensare alla casa che lo aspetta ma ad enorme distanza e al buio nella neve, si costringe a pensare solo al punto, lì vicino, in cui cade il sas-

so, ad ogni lancio successivo. Quel dopo lontano, che distrugge il «corpo in vita» mettendone in esilio di tempo la mente, è per l'attore la conclusione dell'azione, senza lo sviluppo che la prepara. La presenza è una qualità pre-espressiva.

L'attore che scrive lettere o conta danaro «senza niente» – due esercizi ricorrenti nella pedagogia di Stanislavskij – non fa che distribuire la presenza lungo i segmenti temporali nei quali articola l'azione man mano che la compie. In più, fonda quel principio di sdoppiamento per cui il momento presente può coesistere con la prospettiva della durata. Nella coscienza. Vale anche per l'acrobata. La presenza nel qui e ora non può fargli dimenticare la lunghezza complessiva della fune, la quantità di passi da compiere ancora, e insomma tutto l'altrove e il dopo della «parte» da eseguire, rispetto al punto-istante in cui la si sta eseguendo.

L'attore che «sta in piedi», poi sarà un certo soldato in un groviglio di circostanze date, ed è rispetto a queste circostanze che l'attore dovrà essere credibile. Ma non potrà esserlo se prima non «sta in piedi veramente», cioè se il suo corpo in equilibrio eretto non è un corpo in vita. A disposizione dell'attore-personaggio, le pratiche del sistema sono a disposizione anche dell'acrobata, al quale prestano la precisione e la coscienza nei comportamenti.

Il bios dell'attore-prima-del-personaggio.

Improvvisare dentro la partitura: verso il valore

Ciò che l'acrobata realizza, con i suoi comportamenti improntati – e anzi obbligati – alla precisione e alla coscienza, è la capacità di «improvvisare dentro la partitura», e anzi l'obbligo. L'acrobata deve padroneggiare perfettamente la sua partitura, fino al punto di poterla eseguire in totale automatismo, e lì, pervenuto all'automatismo, superarlo: ridestare la coscienza e rendersi sensibile agli eventi della realtà esterna, per potervi reagire efficacemente.

Cosa questo significhi per l'attore-personaggio è facile da comprendere, tanto è puntuale l'analogia con l'acrobata. Anche l'attore-personaggio deve padroneggiare perfettamente la sua partitura, ma non farsene padroneggiare eseguendola per «memoria dei muscoli». Ma, mentre per l'acrobata improvvisare dentro la partitura è un obbligo, pena il rischio della vita, per l'attore è una scelta.

Per l'attore, improvvisare dentro la partitura rivela il bios, e apre al valore.

Arrivato all'automatismo, all'attore si presenta l'alternativa tra continuare a ripetere senza errori – il che gli è garantito dall'automatismo – o, invece, modellare di continuo la partitura sugli stimoli della realtà esterna, pur senza infrangerla. È anche una scelta tra il «minimo sforzo» dell'automatismo e il sovrappiù di lavoro della coscienza.

Ma il vero punto è un altro. Cosa vuol dire stimoli «esterni alla partitura»? Da un lato, ci sono gli stimoli legati allo statuto di realtà dello spettacolo. Anche alla «centounesima replica» ch'era l'incubo di Stanislavskij attore, lo spettacolo si svolge ogni volta per la prima volta. Quale sarà, quella «prima volta», l'intonazione del compagno di scena? Quale il riflesso della luce sul piano del palco? Quale la durata d'un silenzio? Se l'attore guardasse e ascoltasse realmente, anziché compiere azioni a memoria, potrebbe reagire alle variazioni d'ogni «prima volta», e la partitura non sarebbe mai del tutto uguale a se stessa.

È un compito fondamentale per l'attore, ma non è il solo né il più impegnativo. I veri stimoli «esterni alla partitura» sono quelli creati come tali dall'attore stesso. Provengono dalle sue immagini, memorie, reviviscenze, e quant'altro costituisce la linea dell'azione interiore. Sono esterni alla partitura, ma non appartengono alla realtà esterna all'attore, bensì, al contrario, alla sua realtà interiore.

Una volta creata la linea dell'azione interiore – sottotesto, o film interiore – l'attore deve continuamente ravvivarla, ad arte renderla imprevedibile a se stesso. Basta leggere le pagine canoniche della Mia vita nell'arte sul personaggio del Dottor Stockmann e la relativa crisi, per rendersi conto che «improvvisare dentro la partitura» è un impegno etico, ben oltre che professionale. Oltre ad aprirsi alla realtà esterna, e alla sua mutevolezza, l'attore vi è chiamato al compito paradossale di creare lui stesso una realtà mutevole alla quale aprirsi.

Ma il paradosso è solo apparente. Nella vita reale, si crede a qualcosa perché è vera; nel teatro credibile di Stanislavskij, qualcosa è vero perché ci si crede. Nella petizione di principio che obbliga l'attore a creare realtà per squilibrare il raggiunto equilibrio dell'automatismo, c'è davvero crudeltà. Non tanto per dire, ma proprio per richiamare la crudeltà teatrale per antonomasia, quella di Antonin Artaud.

In quanto è l'attore a livello pre-espressivo, l'acrobata è l'uomo della «vita quotidiana in condizioni estreme». Cosa significhi per quest'uomo improvvisare dentro la partitura, è stato Artaud a chiarirlo in modo definitivo. Significa mettersi in armonia con la necessi-

tà. Non subirla passivamente, come fa l'attore «doppio» dell'uomo che ripeta meccanicamente la partitura; né rifiutarla, come fa l'attore che per malinteso senso di libertà si sottragga alla partitura; significa farsene protagonista, uomo e attore, improvvisandovi dentro. In questo consiste la crudeltà¹².

Di quella che per Artaud è la visione utopica di un teatro della «vita vera» – che sceglie di mettersi in armonia con la necessità – la lunga pazienza pedagogica di Stanislavskij svela la base di realtà. Il teatro dell'attore credibile è un laboratorio possibile della vita vera. La pratica prolungata e sistematica della precisione determina una forma mentis naturalmente avversa all'automatismo dell'attore, ma anche all'irresponsabilità dell'uomo. È uno stesso orrore che si ripropone, per l'uomo diviso: in un corpo che compie azioni senza un pensiero che punto per punto le giustifichi, o in una mente che scerne pensiero senza un'azione che derivandone, in senso ancora più forte lo giustifichi.

Operando in condizioni estreme, l'attore sperimenta che ogni situazione è una dialettica di contrari. In condizioni estreme, l'equilibrio si rivela per essere una continua neutralizzazione del disequilibrio. Mantenere una traiettoria si rivela per essere una continua neutralizzazione del deragliamento. Essendo nella sostanza «vita in condizioni estreme», il bios rivela la faccia contraria e normalmente nascosta delle cose.

«Cercare il buono nel cattivo» era una raccomandazione che Torzov non si stancava di rivolgere ai suoi allievi. Non significa caratterizzare il cattivo introducendo qualche tocco di bontà, ma approfondire la cattiveria fino a quella zona estrema in cui si riveli la dialettica convivenza col suo contrario. «Solo il coraggio con cui rappresentate la vostra parte [... vi può] aiutare ad avvicinare l'attenzione degli spettatori», ammonisce Stanislavskij¹³; e in uno dei testi approntati per un progettato libro sulla costruzione del personaggio, chiarirà che cercare il buono nel cattivo è «uno dei metodi per ingrandire la passione umana»¹⁴.

Per «osservare qualcuno da dietro un cespuglio, la testa deve

¹² Non «fare ciò che si vuole», ma «volere ciò che è necessario»; cfr. F. Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, Il Mulino, 1996.

¹³ K. Stanislavskij, *L'attore creativo*, Firenze, La casa Usher, 1980, p. 111.

¹⁴ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Bari, Laterza, 1988, p. 62.

sporgere effettivamente il più possibile, non può semplicemente essere una testa che fa capolino»¹⁵, dice. Un'affermazione che può apparire enfatica e basta, se non si ricorda che nella scienza di Stanislavskij si mescolano, «testa e anima» e muscoli, e si rispondono.

Dice, ancora: «Il comportamento logico di un ubriaco non è barcollare, ma sforzarsi di non barcollare. Provate a fare questo»¹⁶. Come provare a fare questo se non cercando la posizione in cui una persona naturalmente barcolla? Solo cercando l'equilibrio «in condizioni estreme», e dunque dovendo naturalmente sforzarsi di non barcollare, l'attore può scoprire l'ubriaco che sta dentro il sobrio. Se il «coraggio» dell'attore è quello di portare all'estremo i comportamenti fisici per scoprirne il bios e con questo «avvincere l'attenzione degli spettatori», allo stesso modo è anche quello di non arretrare cercando in se stesso il cattivo dentro il buono: fino all'azione precisa che, a sé e allo spettatore, li riveli l'uno nell'altro.

Ancora, tra bios e valore.

Continua ad affacciarsi l'immagine del «teatro dell'attore credibile» come laboratorio per l'attore e per l'uomo. Si dev'essere chiari. Quando il riferimento è il teatro, l'immagine del laboratorio è letterale. Quando il riferimento è oltre il teatro, l'immagine è metaforica. Non, però, nel senso generico di diluirsi in una pura figura retorica, ma nel senso specifico di figurare una funzione. Il giovane non è, ma funziona come un «bastone della vecchiaia». Così, il teatro dell'attore credibile funziona come un laboratorio di «vita vera». I laboratori reali non sono frequentati da tutti i destinatari della ricerca che vi si conduce. E spesso alcuni destinatari – che, magari, a una messa a fuoco più mirata si rivelano altrettanto importanti – non sono programmati.

Fuori di metafora, nel teatro dell'attore credibile operano gli attori, e i prodotti della ricerca sono destinati in Prima istanza agli attori. Ma in almeno due casi nella storia del Novecento – l'Istituto per lo sviluppo armonico dell'uomo di Georges Ivanovic Gurdjiev, e il Workcenter di Pontedera di Jerzy Grotowski – la proiezione oltre il teatro è stata consapevole.

¹⁵ K. Stanislavskij, *L'attore creativo*, cit., p. 117.

¹⁶ V. Toporkov, *Stanislavskij alle prove*, cit., p. 139.

Il tempo che ci vuole

Numerosi sono i laboratori creati da Stanislavskij, a partire dal leggendario Primo Studio, nel 1912.

Ma il primo, in assoluto, è quello che sta nelle pagine del suo Lavoro dell'attore su se stesso. Fondamentali vi sono il tempo e l'ambiente. È il tempo che ordina lo sviluppo della conoscenza, svelandola come esperienza di vita che si trasmette. Conta, oltre lo statuto di principio ordinatore, la qualità. La qualità è quella del tempo lungo della biografia. La vera opposizione che si nasconde dietro tempo lungo contro tempo breve è il tempo che ci vuole contro il tempo che si vuole: per dire che è pre-stabilito come termine del processo.

La biografia è il processo nel tempo (lungo) che ci vuole; lo spettacolo è il prodotto nel tempo (breve) che si vuole. Il tempo lungo è la necessaria dimensione temporale dell'ambiente: che dunque non è puro spazio, ma spazio del processo. Tempo lungo e ambiente consentono al lavoro dell'attore di diventare lavoro dell'attore su se stesso.

Torniamo alla «conta del danaro». Tecnicamente, attraverso il controllo dell'azione «senza niente», l'attore deve trasformare un generico movimento delle dita nella precisa conta di reali vecchie banconote. Ma contro il rischio di agire «in generale» non ci sono solo forma, dimensioni, quantità e grado di consistenza delle banconote assenti; ci sono tutte le condizioni date.

«Il fatto si svolge nell'appartamento di Marija – esordisce Torzov – Ha sposato Nazvanov [Kostia] che ora è il tesoriere di un'istituzione di beneficenza»¹⁷. Kostia sta contando del danaro dell'istituto, più di un milione di rubli; toglie le fascette colorate e le getta nel fuoco. Affascinato, osserva l'operazione un «disgraziato, gobbo e deficiente», che è il fratello di Marija, intenta nel frattempo a fare il bagno al figlio. A conteggio finito, scoppierà la tragedia. Il gobbo, approfittando dell'assenza di Kostia che è andato a contemplare il bambino, butta nel fuoco le banconote credendo che siano le fascette; Kostia lo ucciderà... Un groviglio di circostanze date.

Alle quali si aggiunge il tempo lungo del laboratorio.

La scena viene ripetuta molte volte, e non si tratta mai di prove di breve durata. Dopo alcune di queste prove, incalzate dalla ricerca di una sempre maggiore precisione, ecco come si è trasformato nel-

¹⁷ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 84.

l'immagine di Kostia il «disgraziato, gobbo e deficiente». «La bellezza e la salute di mia moglie erano state pagate con la bruttezza del fratello idiota. Erano gemelli. La loro nascita aveva messo in pericolo la vita della madre, c'era stato bisogno di un'operazione... Questa supposizione ha cambiato completamente il mio atteggiamento verso l'infelice idiota. Tenerezza, pietà e perfino rimorso»¹⁸.

Che effetto può avere il ripetere una stessa azione più e più volte, senza un termine pre-stabilito di tempo? Quali immagini vengono evocate dalla ricerca senza temine di precisione? A chi appartengono, alla fine, queste immagini? La «tenerezza, pietà e perfino rimorso» sono certo di Kostia, e si rivolgono certo all'infelice personaggio dello scenario; ma altrettanto certamente finiscono per trascenderli – Kostia e il gobbo – e farsi elementi di una giustizia superiore, che chiede ai beneficiari di salute amore e bellezza di pagarne un prezzo.

È il «tempo che ci vuole», ad aver agito.

L'ambiente, come spazio organico al tempo lungo del processo, è luogo di relazioni umane oltre che di lavoro tecnico. Kostia e Marija e gli altri allievi della scuola non sono soltanto personificazioni di particolari attitudini d'attore. Sono persone, e metterebbe conto di studiare il libro di Stanislavskij in funzione delle persone che lo abitano.

Passando dal laboratorio-libro al laboratorio reale, le relazioni umane tra allievi e maestri si allargano a quelle con gli spettatori. Nell'«ordine spirituale degli artisti» che fu il modello ideale del Primo Studio, per gli spettatori era previsto un albergo, nel quale gli ospiti, in realtà, avrebbero trascorso alcuni giorni condividendo la vita degli attori per poi, solo alla fine, assistere allo spettacolo¹⁹.

L'idea dello spettatore come persona con la quale instaurare rapporti oltre lo spettacolo è un'idea ricorrente nei laboratori del Novecento. Gli attori di Copeau, nel ritiro in Borgogna dopo il 1924, sono «operai» tra gli altri lavoratori della campagna, che poi assistono ai loro spettacoli. I militanti del produttivismo, nella Russia della rivoluzione d'ottobre, progettano di usare gli attori per addestrare gli spettatori a «qualificare» le azioni della vita quotidiana, più che per produrre e mostrare spettacoli. Jerzy Grotowski, subito dopo l'uscita dal teatro degli spettacoli, utilizza Apocalypsis cum figuris per creare

¹⁸ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cit., p. 161.

¹⁹ Cfr. K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 432-33

e mettere alla prova relazioni umane con i partecipanti alle attività parateatrali.

Il lavoro tecnico, la creazione di relazioni umane, e la trascendenza – se così vogliamo chiamare la disponibilità a non arretrare quando il lavoro tecnico e la creazione di relazioni umane si aprono a prospettive oltre lo spettacolo – non sono di per sé e direttamente il valore del teatro. Ma ognuno, e tutti insieme, ne indicano il concreto terreno di coltura e di verifica.

Stanislavskij maestro

Stanislavskij è maestro in quanto è stato maestro di attori. Lo è stato in modo talmente profondo e intransigente da trovare – se non programmaticamente cercare – l'uomo, prima e oltre l'espressione dell'attore.

In quanto maestro di attori, Stanislavskij si è posto le tre domande fondamentali: a chi insegnare? cosa insegnare? perché insegnare?

Alla prima domanda ha risposto eleggendo ad allievi non solo quelli in carne ed ossa incontrati come Stanislavskij, ma soprattutto quelli virtuali – gl'innumerabili Marija e Kostia – da incontrare come Torzov, attraverso le pagine del suo libro. Trasmettere l'esperienza è stato l'impegno primario di Stanislavskij. Il modo in cui è riuscito ad assolverlo è un titolo assoluto della sua identità di maestro.

Brecht mette in guardia contro il rischio che, nella trasmissione, l'esperienza s'irrigidisca in «giudizi»²⁰. Stanislavskij avrebbe detto «formule». Ha eluso quel rischio, radicalmente trasformando il luogo in cui si presentano formule nel luogo in cui si rivivono esperienze, il trattato in una biografia. Nel suo specchiarsi nella Mia vita nell'arte, giorno per giorno, il lavoro dell'attore su se stesso diventa una «biografia della scienza»²¹.

Alla domanda «cosa insegnare», Stanislavskij ha risposto metten-

²⁰ Cfr. B. Brecht, *Cautela nel custodire le esperienze*, in *Me-ti. Libro delle svolte*, Torino, Einaudi, 1970.

²¹ Per la specularità tra la «scienza della biografia» che è *La mia vita nell'arte*, e la «biografia della scienza» che è *Il lavoro dell'attore su se stesso*, cfr. F. Ruffini, *Romanzo pedagogico. Uno studio sui libri di Stanislavskij*, in *Teatro e Storia* 10, 1991, e *Realtà e fantasia dei libri di Stanislavski*, scheda in appendice a *Teatro e Boxe. L'«atleta del cuore» nella scena del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.

do da parte le istanze espressive dello spettacolo e, ancora una volta, affrontando la sfida radicale del teatro: come costruire realtà in un mondo che è istituzionalmente basato sulla finzione. Ha deciso di privilegiare la credibilità delle azioni, rispetto alla leggibilità dei segni. Come preconditione al compito di esprimere qualcosa, e di esprimerlo secondo certe forme nello spettacolo, ha chiesto all'attore di costringere lo spettatore, e prima se stesso, a credere. Il fondamento di questa «realtà finta» è il bios. Tra corpo e anima. Bios: alla lettera, corpo animato.

Tutto il sistema, per chi intenda parteciparne all'esperienza e non semplicemente registrarne la conoscenza, può essere letto in funzione dell'acrobata: attore-prima-del-personaggio. Il bios non esclude lo spettacolo, né lo vanifica. Lo fonda, prima, nella sua istanza di verità.

Quanto all'ultima domanda, perché insegnare, se è un principio di coerenza a subordinare i singoli compiti al supercompito, è un principio ulteriore a subordinare lo stesso supercompito al super-supercompito. È la responsabilità verso lo spettatore, o verso il maestro, o verso la tradizione. È, alla base, la nostalgia variamente declinata d'un'unità di corpo e «testa e anima», dentro un lavoro che non può non affidarsi alla «memoria dei muscoli», ma che proprio per questo non le si vuole alienare.

Ma la perdita della «memoria dei sentimenti» non è solo un problema professionale d'attore. Quella ginnastica del corpo-mente che Stanislavskij chiamava «toiletta spirituale» serve a chiunque, attore o uomo, per entrare intero – e non automa solo di muscoli – nella parte. Altrimenti, la parte perde di qualità. Soprattutto perde di valore: di cui tanto inequivocabile è la perdita quando ne siamo protagonisti, quanto densa d'equivoci è qualsiasi definizione.

Perché insegnare? Certo, anche per costruire spettacoli migliori. Ma, tra bios e valore, lo spettacolo è proprio un ponte. Lo spettacolo è un ponte tra bios e valore. È essenziale. Delle due sponde non si potrebbe nemmeno parlare se non ci fosse in mezzo un ponte a congiungerle. L'attore deve passare per il personaggio. È quello il suo ineludibile campo di lavoro, e il suo banco di prova. Ma sono le due sponde del bios e del valore a dare al personaggio vita, e forza di creare relazioni, oltre la finzione dello spettacolo. Così è per il teatro, insegna Stanislavskij.

È così anche oltre il teatro. Ma come in questo luogo ulteriore si possano ricomprendere il valore, nel suo intrinseco legame col bios, e la pratica che vi sta in mezzo, Stanislavskij non lo dice con le parole

del suo libro. Continua col suo «ci credo», o no, agli attori al lavoro. Poi, gira intorno, parla di esercizi da fare ogni giorno come per un'igiene dell'organismo, ma anche come una preghiera, appena svegli e prima d'andare a letto. A proposito delle «azioni fisiche senza niente» dirà di se stesso che, dopo tanti anni di lavoro «ogni giorno compreso oggi, ripet[e] per 10-20 minuti questi esercizi nelle più disparate circostanze»²². Se la prende col narcisismo. E se parla di grandi attori in piccole parti, o di solitudine in pubblico come una pratica d'extraterritorialità, o se inchioda un attore al principio dell'azione come se tutta l'azione stesse nel principio: si capisce chiaro che non pensa solo al teatro.

Ma appena le parole gli prendono la mano, torna come a un porto sicuro alla sua pratica di teatro. Evoca ricordi, propone esperienze, le rimette in vita. Il valore espressamente non lo nomina, perché all'essenziale – che è al centro – si può solo girare intorno. Come sanno fare i veri maestri.

²² K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, cit., p. 219.

Béatrice Picon-Vallin
TEATRO POLITICO, TEATRO POETICO

*Più che una serata a teatro, come nel nostro caso
ogni rappresentazione è qui una serata nella loro vita
e una serata nella loro storia¹.*

Peter Sellars

Non c'è teatro senza scandalo.

Nikolai Erdman

Dal 1992 il Teatro Taganka di Mosca non esiste più che a metà, diviso da liti interne e fratricide fra due compagnie nemiche che coabitano difficilmente e nello stesso edificio². Una delle due, diretta dal suo capo storico, Iouri Petrovitch Ljubimov continua a portare il nome di *Teatro della Taganka* e a rappresentare gli spettacoli che negli anni Sessanta e Settanta hanno profondamente segnato e nutrito la vita del pubblico sovietico, presentandone anche di nuovi.

Dopo essersi cimentata a lungo in una lotta dura ed estenuante contro il potere repressivo, una volta ritrovata la libertà, la compagnia ha iniziato a smembrarsi, esprimendo con la scissione il peso del suo passato ricco ma difficile, lo stato di caos, la violenza, le inquietudini e i nuovi dissensi della società russa. La storia della Taganka abbraccia e riflette punto per punto quella dell'URSS dopo il disgelo e dopo la perestroika.

Tra il 1964 e il 1982, il Teatro della Taganka diretto da Ljubimov è stato uno dei «bastioni» della vita culturale moscovita, una scena in presa diretta sul suo tempo, un teatro-leggenda ancor prima di aver avuto il tempo di passare alla storia. In questa sala di quasi 500 posti, il gruppo aveva tessuto con una larga cerchia di spettatori una forte relazione emotiva e intellettuale che non ricopriva nessuna unità sentimentale ma che era tuttavia d'ordine *pubblico*. Scivolata con Ljubimov nell'apertura che si richiudeva alla fine del disgelo, la Taganka fu caricata – e per lungo tempo – di tutto il potenziale creativo di questo periodo.

¹ *Ljubimov and the End of an Era: An Interview with Peter Sellars*, in *Theater*, vol. XVI, n. 2, New Haven, Yale School of Drama, Spring 1985, p. 8.

² Per uno studio approfondito del Teatro Taganka cfr.: *Lioubimov. La Taganka, Les voies de la création théâtrale*, études réunies et présentées par B. Picon-Vallin, vol. 20, Paris, CNRS Editions, 1997, da cui l'autrice ha tratto in parte il testo che qui presentiamo.