

studiando con *Udaka-sensei* fuori Nagoya prendono parte al *kenkyu-kai* assieme alle donne Kongo registrate lì. I ruoli dei danzatori e dei membri del coro sono assegnati con un sistema a rotazione, secondo le rappresentazioni pubbliche imminenti.

Larry Trambly*
FARE E RIFARE

Molti giovani attori, all'inizio della loro formazione, hanno l'impressione che recitare sia facile. Perché? Perché il teatro assomiglia alla vita. Allora essi credono che per fare teatro sia sufficiente imitare la vita. Dopo alcuni mesi l'inizio dei loro corsi, subentra un leggero scoraggiamento: si sono accorti che il teatro, anche se sembra simile alla vita, non ne è per nulla una copia. Quello che è semplice si rivela complesso. In Oriente, la formazione classica degli attori, al primo colpo d'occhio sembra incredibilmente complessa. Tuttavia il loro apprendistato è assai semplice: si tratta di una serie molto ordinata di esercizi che bisogna ripetere e ripetere. Quello che appariva complesso si rivela semplice. L'approccio occidentale sembra tracciare un percorso che va dal semplice al complesso e l'approccio orientale, dal complesso al semplice. In altri termini, l'Occidente privilegia, all'inizio, l'intuizione creatrice della sintesi per poi ripiegare sul lavoro laborioso dell'analisi. In Oriente, tutto il contrario, all'inizio si privilegia il lavoro analitico del corpo, per poi terminare nell'apoteosi della sintesi: ossia un giovane attore che diventa un artista che diventerà un maestro. L'Occidente ama fare, l'Oriente ama rifare.

Alla cruciale domanda «la recitazione si può insegnare?», risponderai «sì». Ma rispondere così semplicemente non sistema le cose. Pertanto complicherò la risposta tornando indietro, al 1975, l'anno in cui viaggiai in India per la prima volta. Dopo qualche mese di avventure, mi ritrovai in un villaggio del Kerala, Cheruthuruthy, il cui nome mi ricorda quello del villaggio dove sono nato: Chicoutimi, nei pressi di Montreal. A Cheruthuruthy mi alzavo alle tre del mattino perché la mia classe di attore iniziava alle quattro. Attore di *kathakali*. All'epoca, non sapevo ancora che stavo per imbarcarmi in una

* Larry Trambly insegna al Dipartimento di Teatro dell'Università del Québec a Montreal (UQAM); è anche attore, regista e autore drammatico. Ha studiato *kathakali* nel corso di molti viaggi in India. Sulle sue esperienze ha scritto tra l'altro: *Le crâne des théâtres. Essais sur les corps de l'acteur*, Montreal, Leméac, 1993.

lunga storia. Una storia di teatro. Una storia di formazione e di trasmissione. Una storia che continua perché è essa che oggi mi permette di parlare.

Il kathakali: mi avevano detto che era una danza. E anche teatro. E anche un'opera. E mimo. In altre parole praticamente tutto e niente. Chi erano questi strani attori che mettevano sottosopra lo spazio al suono dei tamburi? I luoghi comuni non funzionavano: danze degli dei, trance, misticismo, esotismo acrobatico. No, non era questo. Avevo sotto gli occhi attori che non appartenevano alla mia cultura. Raccontavano storie che non conoscevo. E il modo che usavano per raccontarle non sistemava affatto le cose. Al contrario le complicava e in modo così bello che ne restavo ammutolito. Il c'era una volta... della mia infanzia riemergeva dall'oscurità. Vedevo nel buio. Potevo percepire attori mostruosi che si lanciavano segni furtivi fatti con occhi, mani e piedi. Come si diventa attori così compatti, densi e, nello stesso tempo, mobili, vivi? Avevo l'impressione che se avessimo aperto in due un attore kathakali avremmo svelato un groviglio di fili multicolori, di transistor brillanti e di piccoli oggetti di metallo sconosciuto. Di fatto, di fronte al kathakali mi comportavo come un bambino. Le cose più prodigiosamente semplici hanno il dovere di possedere una spiegazione incredibilmente complessa, inaccessibile alla maggior parte delle persone. Sono arrivato al mio primo corso di kathakali con l'idea che era impossibile apprenderlo. Ci arrivai per avventura, per curiosità.

Prima sorpresa: non c'erano personaggi. In ogni caso non c'era quella prima mattina. E nemmeno quelle seguenti. I personaggi sono arrivati più tardi. D'altronde non c'era nemmeno il teatro. Il teatro è arrivato molto più tardi, in realtà anni dopo. Dunque all'inizio degli esercizi. E in un dato ordine. Nessuna discussione, nessuno stato d'animo, nessuna emozione. Solo esercizi. Un attore di kathakali, all'inizio, è un lavoro di muscoli e nervi. Un lavoro tutto sommato abbastanza semplice ma che occorre ripetere migliaia di volte.

Qualche anno più tardi, dopo altre avventure ho insegnato improvvisazione, pratiche fisiche e anche l'approccio stanislavskiano alla recitazione. Talvolta ho dato anche un corso iniziale di kathakali. Questo contenuto multiplo non era necessariamente contraddittorio. In una stessa classe ero in grado di indicare allo studente che un attore costituisce una cosa semplice e complessa, spesso sorprendente e che la sua formazione può esserlo altrettanto. Ma come mettere ordine in questa foresta piena di sorprese senza abbattere gli alberi. Per arrivarvi due parole possono essere utili: fare e rifare. La tendenza, in

Occidente, è quella di fare evitando tutto quello che occorre rifare migliaia di volte per fare. La tendenza, in Oriente, è di rifare migliaia di volte prima di fare per la prima volta quello che occorre fare.

Per farla breve, vi presento due personaggi. Ramdas e Isabelle. Ramdas impara il kathakali a Cheruthuruthy. Isabella segue un corso di formazione di attrice a Montréal. Ramdas ha sedici anni e ha cominciato il suo quarto anno di formazione. Isabella, a diciotto anni, inizia il suo primo anno. Dopo qualche giorno, Isabelle non dorme bene. Nel suo letto pensa a Blanche Dubois. Il suo professore di recitazione gli ha proposto di lavorare su una scena di *Un tram che si chiama desiderio*. Di sicuro, per recitare questa scena, Isabella ha letto tutto il dramma e forse anche altre pièce di Tennessee Williams. Ha visto il film di Elia Kazan con Vivian Leigh e Marlon Brando. E questo l'ha depressa. Non a causa del film che ha apprezzato molto, ma a causa di Vivian Leigh. Come fare meglio di lei? Non è questione di rifare quello che è stato fatto. In ogni caso Isabelle non lo potrebbe. E poi non si fa. Allora come interpretare Blanche Dubois? Da dove cominciare? Dalla sua infanzia? Dal suo matrimonio sfortunato con un poeta omosessuale? Sulla relazione tesa che ha con sua sorella? Sul disgusto e sull'attrazione che prova nei confronti di Stanley? Sull'ultima possibilità che gli resta: sposarsi con Mitch e diventare una donna rispettabile, per bene? Isabelle non riesce a dormire. E quando dorme, sogna: sogna di trovarsi in una bottiglia minuscola, la stappa e Blanche Dubois, come un vapore, ne fuoriesce. Isabelle sparisce. Al suo posto non troviamo che Blanche Dubois.

All'altro angolo del pianeta, Ramdas non ha problemi di sonno. Piuttosto al contrario, ha difficoltà a svegliarsi. Il corpo gli fa male. Il monzone d'autunno è cominciato e con esso iniziano le sedute di massaggi intensivi. Il sole non si è ancora levato. Ramdas, in perizoma, si cosparge il corpo di olio di sesamo. Poi esegue una serie di esercizi fisici con grande velocità. Nell'alba nascente il suo corpo fuma. Ramdas si stende su una stuoia. Il suo maestro si afferra ad una sbarra e sale su di lui massaggiandolo con i piedi. La giornata è appena cominciata. Ramdas pensa a tutto quello che gli resta ancora da fare prima di ritrovare il suo letto. Dopo la doccia, Ramdas si sente meglio e diventa impaziente. Oggi affronta un nuovo personaggio che l'affascina dall'infanzia: Hanuman. Hanuman è una scimmia. Il re delle scimmie. Ma non è solo scimmia e re: è anche un semidio e rappresenta mille cose. In India è difficile fare una storia breve. Ogni personaggio possiede una genealogia complessa e spesso sorprendente. Hanuman, per esempio, ha avuto come padre Vayu, il Vento.

Come vento, Vayu poteva accoppiarsi facilmente. Lo ha fatto anche, fra l'altro, con Anjanâ, una ninfa celeste mutata in scimmia che ha dato alla luce Hanuman. Ma Vayu si è accoppiato anche con Kunti, madre dei fratelli Pandava fra i quali Bhima. Questo spiega come Bhima e Hanuman siano fratellastri. Nell'episodio che Ramdas affronterà oggi, Hanuman si trasforma in una scimmia vecchia e artritica per ingannare il fratellastro Bhima. Quest'ultimo partito alla ricerca di un fiore per offrirlo alla sua donna, distrugge con la clava tutti gli alberi della foresta per aprirsi un passaggio. Pieno d'orgoglio, fiero della sua statura virile, Bhima fa fuggire leoni, tigri ed elefanti. Hanuman, avendolo riconosciuto, decide di dargli garbatamente una piccola lezione di umiltà e di ecologia. Hanuman, in effetti, non è solamente un personaggio favoloso ma anche una figura religiosa rispettata dalle folle. Lo definiscono musicista, medico, conoscitore delle erbe più rare dell'Himalaya e gran devoto di Rama. Come affrontare un tale personaggio? Far affiorare dapprima il suo lato scimmiesco? Introdurre poi le sue qualità morali? i suoi atteggiamenti intellettuali, i suoi ardori mistici? Ramdas non si pone nessuna di queste domande. Da molto tempo il kathakali ha risposto per lui. Ha dato ad Hanuman una tipizzazione, un trucco, un costume, un modo di muoversi, dei ritmi, delle grida, delle mimiche, anche dei denti falsi che Ramdas dovrà imparare a esibire in un dato momento dello spettacolo. L'episodio di Hanuman col fratellastro Bhima, Ramdas lo ha visto già decine di volte. Questo pomeriggio dovrà rifare quello che molti altri hanno già fatto prima di lui e per arrivare a farlo dovrà rifarlo centinaia di volte.

Isabelle e Ramdas sognano di diventare grandi attori. Ma per il momento devono concentrarsi su un obiettivo preciso: far apparire nella loro classe Blanche Dubois e Hanuman. I loro approcci per arrivarvi sono differenti. Ognuno di loro, tuttavia, nasconde un fantasma.

Il fantasma di Isabelle è legato al tempo. Isabella, come la maggior parte delle persone che la circondano, non ha tempo. Il tempo diventa sempre più difficile da trovare. C'è penuria di tempo. E Isabelle crede che lei risolverebbe una parte dei suoi problemi di recitazione se arrivasse a fare tutto nello stesso tempo e soprattutto a farlo il più rapidamente possibile. Allora il suo fantasma sarebbe di trovare il suo personaggio all'improvviso. Come se esistesse già in lei e che fosse sufficiente aprire una piccola porta per avere accesso a Blanche Dubois. Se incontrandola in un corridoio, domandaste a Isabelle come occupa le sue giornate, ci sono buone probabilità che vi ri-

sponda: cerco il mio personaggio. Si comporta come se un giorno l'avesse lasciato fuggire. Allora lo cerca nei suoi ricordi, un gesto, in una camminata, in una sensazione, in un foulard impregnato di un profumo inconsueto. Quando Isabelle, qualche settimana più tardi, presenta la sua scena, il fantasma di Blanche Dubois aleggia nella classe. C'è un'emozione che passa. Il professore si complimenta con Isabelle ma le ricorda che la sua dizione è debole, che il suo corpo è attraversato da gesti parassiti, che manca di orecchio, che il suo personaggio non ha sfumature, che è costruito attorno ad uno stato di panico, plausibile senza dubbio ma che bisogna modificare per dare ritmo alla scena. Isabelle deve trovare il tempo di riflettere su tutte queste osservazioni.

Il fantasma di Ramdas invece non è legato al tempo. Ramdas non ha problemi di tempo. Dopotutto vive in India: Laggiù il tempo sembra inesauribile. Si potrebbe anche credere che la gente si prenda apposta tutto il tempo che vuole. E Ramdas non si preoccupa affatto di prendersi il suo. Il suo fantasma, al contrario Isabelle, riguarda piuttosto lo spazio. Lo spazio del suo corpo. Uno spazio che egli vorrebbe scomponibile all'infinito e che il kathakali potrebbe ricomporre in funzione di una tipologia e di un contenuto drammaturgico fissato nel corso della sua storia. Hanuman, dietro la sua apparenza singolare, non sarebbe che una combinazione di elementi, risultato di operazioni matematiche che il corpo di Ramdas avrebbe effettuato. Come se il kathakali possedesse già tutte le risposte e fosse sufficiente padroneggiare le differenti componenti e le specifiche connessioni nello spazio per far apparire la soluzione cercata. Ma Hanuman non è una soluzione. È una scimmia, un re, un semidio, un fratellastro e molte altre cose semplici e complesse. Così quando Ramdas presenta la scena dove questo personaggio favoloso da una lezione di umiltà a Bhima, il suo professore si contenta di correggergli la posizione dei gomiti e di mostragli, con segni di impazienza, gli errori che commette nella partitura delle azioni. Ma Ramdas non ha bisogno d'altro per comprendere che il personaggio di Hanuman non è compiuto e che forse in una decina d'anni...

Ho raccontato la storia di Isabelle e di Ramdas per indicare l'importanza, in ogni formazione d'attore, di queste due azioni: fare e rifare. Creare e allenarsi: Recitare e ripetere. Stanislavskij ha espresso la questione fondamentale della pedagogia dell'attore: come portare l'attore a fare ogni sera come se fosse la prima volta che lo fa? In altre parole: come fare perché rifare sia fare? Isabelle sogna di bruciare le tappe della sua formazione. Di fare tutto nello stesso tempo. Lei

crede nella generazione spontanea del personaggio. Essi nascono dal niente. Sono capricciosi, scompaiono senza avvertire. Ramdas crede al kathakali. La sua trasmissione è codificata, i suoi elementi sono cifrati. Non resta che padroneggiare ogni partitura che i suoi maestri gli insegnano. Chi può dire se Isabella e Ramdas in qualche anno saranno grandi attori o, dopo molti scacchi, abbandoneranno la loro carriera? Per il momento nessuno. La formazione orientale e la formazione occidentale mirano allo stesso scopo: formare buoni attori e buone attrici ma usano cammini differenti per arrivarci. Ma mai opposti. Finiscono per recuperare. Isabella dovrà apprendere a mettere in ordine, a padroneggiare gli aspetti tecnici della sua formazione. Quello che è vissuto come un'intuizione sarà sviluppato nello spazio, disegnerà un percorso parallelo all'azione drammatica. La sintesi spontanea diventerà dispiegamento analitico. Ramdas invece dovrà essere in grado di radunare in una visione personale quello che aveva l'abitudine di recitare come un mosaico di frammenti. Il suo immaginario sarà fuso, in una sintesi creatrice, il lavoro analitico del suo corpo.

Nel corso degli anni, una domanda si è radicata nel mio lavoro: che fa realmente un attore quando recita? La mia risposta è: si concentra. Il problema è che l'attore deve apprendere a trovare su cosa concentrarsi. Deve anche sapere come concentrarsi. La partitura delle azioni è in effetti una partitura di «oggetti» di concentrazione. La mia formazione di kathakali mi ha portato a privilegiare oggetti di concentrazione fisici. Spesso nelle mie lezioni di recitazione uso la parola «ancoraggio». La definisco semplicemente come fa il dizionario: l'azione di attaccare ad un punto fisso. Il mio lavoro di pedagogo consiste spesso nell'aiutare l'attore a trovare punti fissi dove potrà attaccare la sua concentrazione. Evidentemente, a teatro, questi punti fissi lampeggiano. La concentrazione dell'attore li percorre sul filo dell'azione, li illuminano per poi farli piombare nell'ombra. Dopo una decina d'anni, ho elaborato una tecnica di recitazione basata su ancoraggi fisici. L'ho chiamata «anatomia ludica». Questa tecnica ordina gli oggetti di concentrazione dell'attore secondo quattro partiture di oggetti che ho chiamato: il locativo, il qualitativo, lo psicologico e il comportamentale.

Il locativo definisce degli ancoraggi fisici. All'inizio l'attore si concentra sulla metà del suo corpo: semicorpo dritto, sinistro, anteriore, posteriore. In seguito, si esercita su oggetti fisici più piccoli: l'anca sinistra, la spalla destra, l'occhio sinistro...

Il qualitativo definisce il campo dell'immaginario. Non ci sono

finzioni possibili senza immaginazione. L'attore che non immagina non recita. L'ancoraggio fisico del locativo, nella partitura del qualitativo, è investito e trasformato dall'immaginazione materiale dell'attore. Questi si esercita a far camminare nello spazio gambe di cemento, spalle di cristallo, braccia di legno, un semicorpo riempito d'acqua o di neve... L'anatomia dell'attore diventa ludica.

Le due ultime partiture – la psicologica e la comportamentale – derivano dal lavoro precedente. Le emozioni, gli stati d'animo, gli umori, le posture, le mimiche, i gesti, vengono dopo. Arrivano e si producono. Costituiscono dei risultati, delle conseguenze, degli effetti non delle cause.

(Traduzione di Nicola Savarese)