

energetico della sua potenza vitale orientata. La freddezza della sua azione, il suo sapere imperturbabile, sono come il fuoco di Efesto che fonde e lega. La potenza e la maestria dei soffietti di Efesto che attizzano il fuoco a temperatura costante sono come il respiro aritmico e alternato dell'attore. Respiro che tiene il corpo in vita, e insieme soffia la parola e sostiene il gesto in un perenne *allegro*, poggia e leva. Così pensato, l'Attore vive nello spazio sospeso della rappresentazione, in una dimensione di tempo non più lungo, ma infinitamente più largo. Sta sulla soglia, sul limitare, in una zona di penombra, dove il suo agire è sempre probabile, mai certo.

Pensando il Teatro come il Tartaro, uno spazio non orientato, luogo non illimitato – *apèrantos* per Prometeo – eppure insuperabile senza un *pòros* che lo modifichi e lo riprogetti, ecco che solo la presenza dell'attore di *mètis* può riempire il suo vuoto. La sua presenza, la sua maschera nuda combattono il dolore dell'assenza nella realtà quotidiana del mondo. L'Attore confonde, al suo solo apparire, i confini dell'illusione tra ora e allora; fa sorgere improvvisamente e consistere, nel qui, l'altrove. Ci stranisce e ci disorienta con l'immagine di una vita *larga* che l'attore sperimenta dolorosamente nella sua ricerca solitaria.

L'attore «fior di farina» ha ereditato quelle proprietà dionisiache che inutilmente cercheremmo nell'eredità letteraria del suo teatro ateniese. Egli è nato per primo e per ultimo. È inizio e fine di tutte le cose teatrali. Come Dioniso, la sua oscillazione, la sua *mètis* poliforme gli consente di andare e venire senza danni dall'uno al molteplice, dallo stesso all'altro, dalla totalità dispersa al minimo concentrato. Persistono nella sua natura nascosta le dimensioni, i *loci*, dove indossare tutte le possibili alterità, apprendere la trasgressione per signoreggiare la norma. Egli rappresenta il *quid pro quo* di una passione che oscilla tra illusione e disinganno, un placebo all'infelicità della terra, al suo silenzio. Egli apre ritualmente per il suo teatro una via di fuga dalla follia del divenire, nella memoria, nella nostalgia. Fonda l'immaginario sentito e compreso come tale, come opera dell'uomo costruita nel puro artificio.

Sotto il rito, nel mito, egli indica ciò che nasconde: il valore smarrito di una personale e collettiva età dell'oro.

## John J. Schranz ALLA RICERCA DELL'UOMO NON PROGETTATO

Nota di Clelia Falletti. Nel marzo del 2004, si è tenuto, presso l'Università di Köln in Germania, un simposio dal titolo «The Lives and Deaths of Collective Creation», organizzato dall'International University Theatre Association (IUTA/AITU). Quello che pubblichiamo è l'intervento di John Schranz, invitato al simposio per portare il punto di vista del teatro. Schranz è regista, pedagogo di attori, studioso di teatro, docente di Studi teatrali all'Università di Malta.

Nel 1995, John Schranz ha fondato a Malta l'xHCA, insieme a Ingemar Lindb, regista pedagogo e allievo di Decroux, e agli scienziati cognitivi Richard Muscat dell'Università di Malta e Glyn Goodall dell'Università di Bordeaux 2. xHCA, il cui nome per esteso è *Questioning Human Creativity as Acting*, è un progetto che studia la creatività attraverso il lavoro dell'attore, e per farlo usa gli strumenti delle scienze cognitive e le applica al lavoro dell'attore su se stesso per arrivare a conoscere i substrati neurali dell'atto creativo umano.

La pubblicazione di questo intervento ci dà l'opportunità di segnalare il prossimo lancio di un Master europeo di studi che unisce le neuroscienze cognitive e il teatro, e che ci sembra di particolare rilevanza: «E-MAPS, European Masters in Performer Studies», proposto e coordinato da Malta con la sovvenzione della Commissione Europea, che coinvolge cinque università di cinque paesi europei (Malta, Italia, Francia, Gran Bretagna, Polonia) e di cui John Schranz è il primo promotore.

La prima Conferenza dedicata a questo Master si terrà il 30 novembre 2004, presso l'Università di Malta. La Conferenza illustrerà il lavoro del gruppo per creare un programma di studi sull'attore, che approfondisca la ricerca sulla creatività, nel suo aspetto biologico (interrogandosi sull'affiorare della coscienza) ed etico (in quanto bisogno innato dell'essere umano, anzi come uno dei suoi diritti/doveri fondamentali in grado di potenziare lo sviluppo del sé), e che ripercorra le ricerche e la pedagogia dei rifondatori del teatro dai primi del Novecento a oggi alla luce dei collegamenti tra teatro e neuroscienze cognitive.

Il Master diverrà attivo nel 2007; i suoi contenuti e le sue modalità opera-

*tive sono l'oggetto di discussione e di definizione di undici Colloqui di quest'anno e dei prossimi due anni, e di tre Conferenze da parte del gruppo di docenti delle cinque università. I primi due Colloqui si sono tenuti a Malta (marzo 2004 e luglio 2004). I prossimi Colloqui si terranno in Francia alla fine di ottobre 2004, a Roma nel gennaio-febbraio 2005, a Oxford nel luglio 2005.*

### 1. Ascesa e declino dell'attore drammaturgo

Nel suo libro *O teatre* (1912), Mejerchol'd riporta un frammento tratto dai suoi appunti:

Si dice spesso che oggi i registi ignorino arrogantemente i drammaturghi. I drammaturghi forse hanno la sensazione di essersi con ciò liberati dei registi, ma non credano di poter evitare di essere schiavi degli attori. La lezione della storia non sarà stata vana se i drammaturghi d'oggi, affrontando gli attori, prenderanno esempio da Euripide.

E Mejerchol'd continua citando le parole che avrebbe detto Euripide, durante una prova, contro un gruppo di persone presenti che insieme agli attori avrebbero dichiarato unanimemente di non essere d'accordo con una sua idea, dicendo che offendeva gli dèi e che Euripide doveva cambiarla: «State zitti, imbecilli! Non è compito vostro giudicare che cosa nelle mie poesie sia accetto e che cosa dispiaccia agli dèi. Voi non capite assolutamente niente; quando vi do una mia tragedia da recitare, non siete voi che potete insegnare a me, ma io che devo insegnare a voi»<sup>1</sup>. Riconosciamo il Mejerchol'd dei primi anni, disperato per la mancanza di attori creatori con i quali realizzare le sue visioni di regista e attuare la rivoluzione sempre sognata. Ma ciò che veramente è pertinente al mio discorso è lo scontro che Mejerchol'd ci presenta – l'immagine altamente drammatica di un confronto drammaturgico tra attori e spettatori (presenti alle prove) da una parte, e, dall'altra, Euripide, autore e al contempo regista.

Il fenomeno del teatro come lo conosciamo in Occidente – cioè attori, spazio, pubblico, testo – ha le sue origini in Grecia, come sappiamo. L'autore riceveva dei fondi dalla polis per assumere il coro,

<sup>1</sup> Mejerchol'd cita come fonte Mikhail Kuzmin, *Opyt istorii teatra* (Saggio di storia del teatro), Mosca 1899. Cfr. la versione italiana di *O teatre* in Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, Roma, Editori Riuniti, 1962 (la cit. è a p. 97).

addestrarlo, prepararlo e fare le prove. Si può dire perciò che l'autore avesse anche la funzione che in Occidente in epoca molto più tarda fu conosciuta come quella del Regista.

Nel Medioevo le varie corporazioni avevano ciascuna il compito di allestire singole scene ed episodi dei Misteri che si rappresentavano in tutta Europa. La grandiosità di quelle rappresentazioni, che rifletteva la turbolenta esuberanza di quel periodo celebrativo, ha un esempio tipico in eventi come la Passione di Mons, che pare impiegasse migliaia di «attori». È inimmaginabile che una persona sola dirigesse una cosa di tali proporzioni. In realtà ogni corporazione produceva la propria fetta della rappresentazione e ne era totalmente responsabile, dalla progettazione alla realizzazione... con tutta la superba magnificenza inventiva per la quale questi eventi furono famosi.

Dopo il Rinascimento italiano, in cui tutti gli aspetti del teatro (dall'edificio, alla commedia, alla tragedia, alla teoria) furono reinventati con l'intento filologico dell'imitazione e del recupero dei valori dell'antichità classica, e con l'obiettivo di fornire le basi della retorica attraverso esercizi accademici mirati ad acquisire l'abilità di parlare in pubblico e il corpus di gesti indispensabili ai futuri oratori, ambasciatori e membri delle più alte gerarchie della Chiesa, vennero i magnifici attori della Commedia dell'Arte, che ricercarono profondamente la vera natura dell'arte del teatro. La rivoluzione attuata dalla Commedia dell'Arte fu per molti versi enorme: le compagnie si costituivano con un atto notarile che prevedeva clausole di garanzia per i periodi di malattia, per un'equa distribuzione degli incassi, per l'istruzione dei figli; e vi recitavano le donne, spezzando audacemente molti tabù. In realtà fra i comici c'erano famose ex meretrici oneste, ben determinate a difendere il proprio buon nome da quando un bando le aveva virtualmente spinte nelle strade, e mercenari che avevano deciso di non mettere più a rischio la loro vita combattendo le guerre degli altri. Molti di loro eccellevano già in tecniche stupefacenti, apprese nei vari mestieri praticati prima di darsi al teatro. Quando incanalarono tutto questo nella nuova Commedia, la natura rivoluzionaria delle loro strutture democratiche li portò per estensione a non avere nessun direttore – c'era bensì il capocomico, un attore o un'attrice di successo che fungeva da guida e cardine dell'intera compagnia e degli altri suoi brillanti attori. Ma non avevano un regista in quanto tale che, rimanendo fuori dall'azione scenica, desse indicazioni, producesse la drammaturgia, guardando e giudicando dal di fuori, dirigendone l'andamento. Ogni attore aveva un brillante repertorio di azioni, scenari, situazioni, una conoscenza musicale, un

ventaglio amplissimo di materiale performativo, che includeva un'enorme quantità di testi memorizzati scelti accuratamente da svariatissime fonti letterarie; il capocomico decideva sera per sera su quale canovaccio la troupe avrebbe rappresentato, e a ogni rappresentazione erano soliti recitare – o meglio erano soliti improvvisare – attorno e dentro quello schema... Un'improvvisazione di un genere assolutamente unico, comunque. Possiamo farcene un'idea dal fatto che Isabella Andreini, che spesso improvvisava interi monologhi (come faceva anche Vittoria Piissimi, o Vincenza Armani, ad esempio), sembra che conoscesse a memoria tutto Petrarca, tutto Boccaccio e tutta la *Divina Commedia*! Erano compagnie di attori veramente brillanti, la loro ricerca dell'essenza della vera arte dell'attore era straordinariamente profonda; e raffinavano le loro risorse al di là di quelli che si ritengono i limiti dell'essere umano. Di conseguenza, producevano i loro spettacoli senza bisogno di drammaturgo o di regista.

La bravura di questi esseri leggendari ci può aiutare a capire Craig, che in vari scritti sostiene che bisogna riconoscere agli attori della compagnia di Shakespeare di aver prodotto tutti insieme quei meravigliosi testi, e che gli attori creavano il loro materiale drammaturgico insieme a Shakespeare – improvvisando a vari stadi del processo, incluso il momento della rappresentazione. E nel suo famoso articolo del 1913, *Shakespeare's Collaborators*, Craig lo dice a chiare lettere:

Com'è possibile che il manoscritto dei drammi di Shakespeare – più di trenta drammi – non sia stato mai trovato? Com'è possibile che non se ne sia trovata una pagina? Com'è possibile che di quel manoscritto non ci sia giunta nemmeno una pagina delle trenta e passa opere drammatiche? Secondo me, i drammi furono creati da Shakespeare in stretta collaborazione con l'impresario del teatro e con gli attori; praticamente, con l'intera compagnia, che li inventò, li produsse e li rappresentò; e io credo che un'occhiata al manoscritto dei drammi rivelerebbe una quantità di correzioni, aggiunte e tagli fatti da mani diverse. Io credo che gli improvvisatori – e i comici di quei giorni erano grandi improvvisatori – diedero un grosso contributo alle commedie, e un non piccolo contributo a parecchie delle tragedie. Io credo che i drammi *crebbero* fino all'attuale perfezione letteraria attraverso tre fasi distinte. Nella prima furono abbozzati; nella seconda furono recitati – e in questa fase, di settimana in settimana, furono aggiunti molti dialoghi e perfino scene, nelle prove e dopo lo spettacolo –; e in un terzo momento furono consegnati al poeta per la revisione prima di essere stampati<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Edward Gordon Craig, *Shakespeare's Collaborators*, in *Craig on Theatre*, a cura di M.J. Walton, London, Methuen, 1983, pp. 155-156.

Con Richard Wagner si verifica qualcosa di fondamentalmente diverso... e dobbiamo chiederci perché. Wagner parla di *Gesamtkunstwerk* – l'opera d'arte totale – che riunifica tutte le arti. La ragione diventa evidente se consideriamo che, nel periodo in cui Wagner entra in scena, il teatro è peggiorato considerevolmente ed è generalmente screditato. Prima di Wagner, Diderot aveva duramente criticato la pochezza del lavoro di vari attori, mentre Kleist aveva nominato degli attori famosi del suo tempo ridendo di loro e del loro lavoro. Nel famoso saggio *Sul teatro delle marionette*, Kleist sferza l'atteggiamento e le pose ridicole e i manierismi degli attori: «Madame P, quando recita la parte di Dafne, l'anima ce l'ha nell'ultima vertebra della spina dorsale», mentre «quando il giovane F recita Paride, orrore degli orrori, la sua anima è nel gomito!». Passano appena pochi anni da Wagner, ed ecco Stanislavskij a supplicare gli attori di liberarsi di civetterie e narcisismo. Gordon Craig dice che bisogna che tutti gli attori muoiano di peste se si vuole salvare il teatro, e che il teatro non può essere una forma d'arte perché la sua materia prima è l'essere umano, e la carne umana non può per forza di disciplina diventare materia d'arte. E se anche, in casi rarissimi – si lamenta Craig –, gli esseri umani arrivassero a quella rara disciplina, si lascerebbero poi andare a emozioni, impulsi e voglie incontrollabili che hanno come conseguenza un ego smisurato...: a soffiare sul fuoco sembra sia stato l'episodio degli *screens* e della Duse. Decroux, da parte sua, insiste: «Se è soltanto l'arte dell'attore che può far nascere il teatro puro, allora la nostra arte sta morendo sotto le maccerie». Il tema ricorrente e continuamente emergente è diventato uno solo: con il degrado e il crollo dell'etica e dei valori connessi al teatro, troppo spesso, ahimè, gli attori e le attrici recitano soltanto per mostrare quanto sono belli, quanto sono bravi, quanto sono padroni dei cliché, quanto sono «eccezionali».

Wagner, che fu uomo di teatro prima di diventare un compositore, cercò una soluzione. Per lui, gli attori del suo tempo non possedevano ciò che serviva alla sua visione: creatività, disciplina artistica, vera vocazione. Come uomo di teatro, nato in una famiglia il cui unico orizzonte e unico sostentamento era il teatro, si rese conto che doveva creare per gli attori situazioni che fossero interessanti e anche ricche di valori, ideali e spirito di rinnovamento. Decise quindi che doveva scrivere il testo per loro, oltre che progettare per loro la scena e i costumi – ogni cosa fino ai minimi dettagli... una bella differenza dalla creazione individuale e collettiva e dal genio inventivo che aveva contrassegnato i giorni felici della Commedia dell'Arte. Si rese conto poi che doveva scrivere per loro la musica in modo da farli

muovere esattamente sui ritmi, i tempi, la dinamica da lui attentamente misurati. Divenne perciò autore, compositore, scenografo, regista – l'Artista Totale – per sottometterli alla legge fondamentale dell'Arte: il Ritmo. Altrimenti, avrebbe rinunciato. Nell'esempio di Wagner abbiamo per la prima volta una parvenza di quel fenomeno che, spuntando nel teatro occidentale, avrebbe acquistato tale forza da lasciare intendere che il suo sole non sarebbe mai tramontato: il Regista. Ma perché proprio in *quel* momento? Si potrebbe rispondere che il contesto socio-culturale del tempo aveva snaturato il teatro, e il «materiale» a disposizione di Wagner non era tale da permettergli di realizzare le sue grandi visioni.

Kleist aveva mostrato come la consapevolezza e la sostanziale incapacità dell'uomo di essere centrato minacciassero il ritmo organico che solo poteva forse consentire al Performer di sollevarsi oltre le limitazioni che invalidavano sia lui che il teatro che tentava di fare. Queste limitazioni, proclamerà Craig più tardi, sono inevitabili: sono intrinseche allo strumento stesso del teatro, l'essere umano, perché – è sempre Craig a parlare – essendo dotato di volontà non può essere disciplinato, come deve essere il veicolo di qualsiasi forma d'arte. Uno strumento, ad esempio il violino, è un veicolo ma è anche un condotto di legno, metallo e budello «senza un Ego», che rigorosamente disciplina la vibrazione dell'aria. La stessa cosa è la notazione musicale, una disciplina per la vibrazione dell'aria; lo stesso vale in pittura per la sofisticata formula chimica degli oli e dei pigmenti. Come applicare questo all'essere umano? si chiede Craig. La strategia di Wagner, in consonanza con i suoi tempi, fu il *Gesamtkunstwerk* e, come necessario corollario, la sua visione di se stesso come Artista Totale, l'artista consumato che costruisce strutture rigorose e ferme dentro le quali lavora il Performer, costringendolo in quell'assoluto rigore, dandogli la disciplina che non è in grado di conquistarsi da solo.

Ma perché a Wagner non venne in mente di rimuovere la difficoltà creando una situazione pedagogica per coloro che lavoravano con lui, guidandoli a disciplinare quella umanità? Appena pochi anni dopo di lui, Émile Jaques-Dalcroze avrebbe elaborato un'autodisciplina con l'Euritmica. Lo stesso fece Stanislavskij, e sebbene nei lunghi anni della sua ricerca, fino alla fine della vita, insistesse sull'importanza fondamentale del ritmo, dicendo che chi non padroneggia il ritmo «non potrà dominare il metodo delle azioni fisiche»<sup>3</sup>, non fu

<sup>3</sup> Vasilij O. Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, a cura di F. Malcovati, Milano, Ubulibri, 1991, p. 118.

costruendo strutture performative rigorose e ferme in cui ingabbiare il lavoro del Performer che il grande maestro russo realizzò la rivoluzione che cambiò la faccia del teatro. Fu, invece, rigorosamente attraverso l'eccezionale pedagogia che impose come base nei suoi Studi. L'impostazione pedagogica diede origine a ciò che Cruciani ha individuato come un fenomeno nuovo, identificando «il regista-pedagogo»<sup>4</sup>. Contempla un rapporto totalmente inedito con l'attore e l'allievo. Non contempla che si imparino delle cose. In realtà, Toporkov vede il cambiamento in modo chiarissimo: non più essere tenuto a imparare i cliché che gli sono stati sempre insegnati negli anni delle scuole di teatro. L'obiettivo, invece, è di dare all'allievo il potere di apprendere ad apprendere. È per questo che Stanislavskij, dopo aver chiamato il suo primo libro *La mia vita nell'arte*, chiamò il secondo *Il lavoro dell'attore su se stesso*.

Nel famoso discorso con cui inaugura il lavoro aperto sul *Tartufo*, tre anni prima di morire, Stanislavskij spiega il cambiamento nei dettagli e senza mezzi termini: «Non pensate alla rappresentazione, ma solo allo Studio». E già questo è di per sé sorprendente. Ma ciò che implica diventa ancor più sorprendente se si legge un brano più ampio delle sue conversazioni al Bol'šoj:

Se il lavoro creativo è così individuale e irripetibile, che cosa può, o piuttosto cosa deve essere *comune* a tutti coloro che vogliono liberare il loro talento congelato per fare un lavoro creativo? Non parlo di quelli che vogliono imparare nello Studio questa o quella parte. Lo Studio non è un posto per imparare le parti. Lo Studio è per la vita viva. Serve a tutti quelli che vogliono liberare i nervi e i centri del corpo dalle costrizioni, così da stabilire con il loro lavoro creativo un contatto spirituale vivace tra di loro e con ciascuno degli spettatori. Tramite la scena gli esseri umani si congiungono nella bellezza per raggiungere l'unione delle loro migliori energie spirituali – questo è lo scopo dello Studio. I suoi allievi – gli attori – diventano strumenti per l'unione di tutti gli uomini nella bellezza<sup>5</sup>.

Si prospetta una nuova visione.

<sup>4</sup> Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Roma, Editori e Associati, 1995. Si veda in particolare il saggio *Teatro e pedagogia* e il saggio *Alla ricerca di un attore non progettato*, da cui prende il titolo il presente contributo.

<sup>5</sup> Konstantin S. Stanislavskij, *Conversazione quattordicesima*, in *Lezioni al Teatro Bol'šoj*, a cura di F. Cruciani e C. Falletti, Roma, Dino Audino, 2004, pp. 81-82.

2. *Pedagogia della creatività. Oltre l'«improvvisazione», l'«interpretazione», la «rappresentazione»*

Ciò che Stanislavskij immagina va al di là della semplice «disciplina della carne umana». Se l'istanza di Craig fosse stata davvero solo questo, quella «disciplina» avrebbe prodotto presumibilmente un attore che non fosse irresponsabile, inaffidabile e capriccioso nel lavoro. Un risultato auspicabile, certo, ma che poteva significare semplicemente che l'attore diventava un «materiale» disciplinato a disposizione di altri artisti per le loro opere d'arte. Non necessariamente che sarebbe diventato lui stesso uno che poteva *creare* un'opera d'arte.

Né avrebbe necessariamente avuto come conseguenza che l'attore sarebbe diventato un essere umano che vive «la sua vita nell'arte», un essere umano al quale Stanislavskij non avrebbe avuto bisogno di chiedere: «Che senso ha creare la bellezza sulla scena... e poi andare nella vita e distruggerla?»<sup>6</sup>.

Un fattore che potrebbe aver contribuito alla scelta diversa di Stanislavskij rispetto a Wagner fu la grande rivoluzione verificatasi in campo pedagogico: Pestalozzi, Dewey, Montessori. Sicuramente c'entrò il puerocentrismo e con esso una reinterpretazione globale della pedagogia. Inoltre, l'intero discorso cartesiano con il dualismo «mente e corpo», dopo aver dominato in Occidente per più di quattrocento anni, aveva cominciato a diventare sospetto – lo stesso Stanislavskij lo combatté su più fronti. Ma non è un modo di produrre spettacoli «collettivamente» quello che comincia a emergere – ne sarebbe stato piuttosto la conseguenza. Comincia a emergere una cosa molto diversa: la crescente consapevolezza del fatto incontestabile che il Performer non è il «corpo» della «mente» di un altro.

E insieme comincia a emergere, anche, un impulso divorante a diffondere questa consapevolezza.

Il Performer non è il «corpo» della «mente» di un altro. Se il Performer poteva essere un artista – ed erano in pochi a dubitarlo – allora era creatore. «Oggi essi *impersonano* e interpretano, domani dovranno *rappresentare* e interpretare; e dopodomani dovranno creare»<sup>7</sup>. Così la mette Craig – brillantemente. In una lettera del 1917 a Ellen Terry, Craig chiede:

<sup>6</sup> Konstantin S. Stanislavskij, *Etica*, in *Lezioni al Teatro Bol'soj*, cit., p. 159, nota 3.

<sup>7</sup> Edward Gordon Craig, *L'arte del teatro* (1911), in *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 37.

A che cosa tende tutto questo secondo te? Alla Libertà dell'attore. È troppo poco per lui quello che ho proposto? Sarà troppo frammentario? Pensava forse che ci aspettavamo da lui un'opera d'arte completa nei primi anni della sua prova? Come si può chiedere a un bambino di correre come un uomo, o di camminare come un ragazzo? Di nuovo e sempre, *chiedo solo la libertà dell'attore di sviluppare le proprie facoltà*, e smettere di essere la marionetta del drammaturgo<sup>8</sup>.

Più tardi Decroux avrebbe pronunciato quasi le stesse parole. Per lui, il testo letterario è «la concubina più appiccicosa» tra tutte le arti che lasciano il loro laboratorio per invadere quello del Performer: il testo sostiene l'attore «con tutte e due le braccia, ricopre l'azione con i suoi fiori di carta con una mano mentre con l'altra spiega». Quando due arti cooperano a un lavoro creativo, sostiene Decroux, una di esse deve tirarsi indietro mentre l'altra avanza in primo piano. Ma gli autori dei testi drammatici non hanno nessuna idea del potenziale del Performer, e così «nessun autore sa scrivere parole che, cercando di essere povere, siano anche buone». E Decroux spiega che cosa ha in mente: la povertà che ritiene necessaria in un testo drammatico deve essere proporzionale alla ricchezza che prefigura il Performer. Decroux disegnò una strategia chiara per la riabilitazione del teatro: una guerra di trent'anni durante i quali sarebbero state bandite dal teatro tutte le arti, incluso il testo: per i primi vent'anni, sarebbero stati banditi tutti i suoni vocali, per i successivi cinque anni sarebbero stati ammessi solo suoni inarticolati e, negli ultimi cinque anni, sarebbe stata ammessa la parola ma solo se generata dal Performer. «Dopo questo periodo di guerra: stabilizzazione», dice, e descrive in che modo si sarebbero create le rappresentazioni: «A. Abbozzo dell'azione scritta che servirà da base di lavoro. B. L'attore che mima l'azione, poi l'accompagna con suoni inarticolati, poi improvvisa il testo. C. Introduzione dello scrittore per tradurre il testo in buona forma e senza aggiunta di parole»<sup>9</sup>.

Molti, diversi e straordinariamente complessi furono i modi in cui, negli anni, Stanislavskij cercò di aiutare l'attore a raggiungere tale autonomia. Uno fu il «ta-ta-ri-vanje», un altro fu di eliminare brani interi da *Un mese in campagna* di Turgenev e poi chiedere agli attori di ripercorrere mentalmente i brani tagliati in silenzio, come dei pensieri, mentre altri dicevano battute di dialogo. Chiaramente,

<sup>8</sup> Cit. in *Craig on Theatre*, a cura di M.J. Walton, cit., p. 101.

<sup>9</sup> Etienne Decroux, *Parole sul mimo*, a cura di C. Falletti, Roma, Dino Audino, 2003, p. 47.

il suo lavoro approfondito sul sottotesto tende alla drammaturgia dell'attore. Dirigendo l'*Otello*, ad esempio, racconta agli attori che la mente di Shakespeare, mentre lo scriveva, doveva pullulare come un arazzo di immagini, ma che pochissime sarebbero finite nella scrittura del testo drammatico. Nessun attore può lontanamente sperare di recuperare quelle immagini perdute di Shakespeare, ma le parole del dialogo non avrebbero visto la luce se non si fosse generato un equivalente di quelle immagini. Ogni attore, perciò, deve crearsi il proprio sfondo di immagini eloquenti, di ricche, personali drammaturgie. Ancora più stimolante fu il tentativo di collaborare con Maksim Gor'kij, in occasione del loro incontro a Capri, per un progetto speciale. Stanislavskij chiese a Gor'kij di scrivere una sorta di storia breve che avrebbero poi dato agli attori; Gor'kij sarebbe partito e gli attori avrebbero cominciato a improvvisare sui vari episodi; Gor'kij poi sarebbe tornato e avrebbe preso nota delle improvvisazioni degli attori, le avrebbe aggiustate e ridate agli attori... che vi avrebbero lavorato ancora finché Gor'kij sarebbe tornato a rivedere il lavoro, fino a che, alla fine, fosse ritenuto a posto. Questo progetto non fu mai realizzato; ma un anno più tardi Stanislavskij propose a Nemirovič-Dančenko<sup>10</sup> di creare insieme un canovaccio, uno scenario da dare agli attori perché costruissero uno spettacolo con le loro improvvisazioni... e la cosa interessante fu che egli propose che lo scenario fosse basato sulla vita di attori che vivevano in camere in affitto... e ciò significa che gli attori dovevano creare un lavoro basato sul loro stesso modo di vivere, veramente uno spettacolo della «loro vita nell'arte». In realtà, si può ipotizzare che già dal 1903-1904 Stanislavskij possa aver pensato a una collaborazione di questo genere con Čechov, per cui questi avrebbe scritto a grandi linee degli episodi perché gli attori vi improvvisassero e che in seguito il drammaturgo avrebbe sviluppato ulteriormente. È interessante chiedersi se la morte di Čechov non abbia impedito quest'ipotetica collaborazione, e se la crisi dello «scoglio in Finlandia» di Stanislavskij non ne sia stata una conseguenza.

La rivoluzione in pedagogia, l'emergere del puerocentrismo, il tramonto del dualismo cartesiano... tutti questi eventi sono al centro

<sup>10</sup> Va ricordato che il ruolo principale di Nemirovič-Dančenko nel Teatro d'Arte di Mosca era quello di esperto letterario responsabile della qualità e del valore dei testi drammaturgici del Mchat, secondo gli accordi del famoso incontro di Stanislavskij e Dančenko allo Slavjanskij Bazar del 1898.

dell'onda che, a questo punto della storia, comincia a crescere. Sulla scia di questa crescente consapevolezza, ciò che i maestri del teatro intuiscono è che c'è un che di assolutamente unico in questa forma d'arte: nel teatro, l'artista, il laboratorio dell'artista, il medium della forma d'arte e l'opera d'arte dell'artista non sono, come nelle altre arti, elementi distinti. Che ciò che altrove è separato, nell'arte del teatro è un tutt'uno: è il Performer. Tutti gli altri artisti hanno bisogno di *media* per creare. Non il Performer – il Performer genera per mezzo del conglomerato di materia che non è altro che lui stesso. Chiaramente, allora, il suo lavoro consiste nella riorganizzazione di questo conglomerato di materia in modo che diventi riconoscibilmente artistico. È su questo che lavora il Performer, sulla stabilità e sul flusso del suo stesso essere presente, la stupenda stabilità e fluidità dell'essere umano che fa esclamare ad Amleto: «Che capolavoro è l'uomo!».

Ma, incredibilmente, questa è l'unica forma d'arte alla quale, per secoli, la sua pratica consueta ha negato l'unica cosa che sembrerebbe impossibile negare a una forma d'arte: l'autonomia dell'artista che la esercita. A nessuno verrebbe in mente di pretendere che l'unica maniera di dipingere un quadro per il pittore (o di scolpire per lo scultore, o di comporre musica per il compositore, o di scrivere un libro per lo scrittore o poesia per un poeta) sia di interpretare l'opera d'arte di un altro artista. Ogni artista può, ovviamente, trarre ispirazione dall'opera di altri artisti. Ma a nessuno verrebbe in mente di pretendere che *debba* fare sempre così. Eppure, *questa* forma d'arte, in cui l'essere umano è allo stesso tempo artista, laboratorio, strumento e opera d'arte, è l'unica in cui abbia governato una tale aberrante idea: l'artista di teatro, il Performer, è stato ritenuto per secoli incapace di produrre e comporre una performance!

È per questa autonomia che i maestri del primo Novecento si sono battuti, spinti dal loro contesto e dallo sgomento suscitato da questa nuova conoscenza, la consapevolezza che l'Uomo è un «essere completo», non più diviso.

### 3. La creatività è possibile là dove l'etica è rimessa all'uomo

L'unicità che una simile consapevolezza dà a questa forma d'arte porta con sé un'ulteriore conseguenza: anche l'etica e l'estetica cominciano a essere viste come non separate né separabili, ma necessariamente come una stessa cosa.

Stanislavskij dice chiaramente a coloro che lavorano con lui che lo Studio non è un posto dove s'impara a recitare questo o quel ruolo, ma che lo Studio è per la vita che si vive; nel lavoro nello Studio è necessario che gli attori pensino a fare una completa «pulizia della sporcizia accumulata, intendo per esempio la civetteria e il narcisismo»<sup>11</sup>. Sul letto di morte si lamenta con la sorella di non aver finito il libro sull'etica dell'attore, «forse il libro più importante di tutti...». E in quel libro di etica non finito, in una nota in trentuno punti<sup>12</sup> fa un appello: «Val la pena di sacrificare alla causa comune e all'obiettivo comune l'egoismo, le cattive maniere, l'ostinazione, il risentimento, l'indisciplina». Ma c'è una cosa ancora più importante in quella nota a piè di pagina, quando formula la domanda fondamentale che ho già citato: «A che serve creare bellissime illusioni sulla scena e poi uscire nella vita e distruggerle?». Lo Stanislavskij che ci sorride da ogni singola fotografia che ci è rimasta di lui è quest'uomo... ma è anche l'autore di lettere potenti come quelle scritte a Stalin, Lunčarskij, Angarov.

Fu questa consapevolezza che spinse Copeau a smettere di scrivere e mettersi a fare teatro, e poi a decidere di ignorare i consigli e aprire il Vieux Colombier lontano dai luoghi dei teatri frequentati dai parigini, per poi chiuderlo e andarsene nelle campagne della Borgogna quando il ministro della Cultura lo volle persuadere a spostarsi in un teatro più grande o ad allargare quello che aveva. Ed è questo che spinse Decroux – sindacalista anarchico, aderente al movimento agit-prop e al Fronte Popolare negli anni Trenta del '900 – a dire: «Essere nel mimo significa essere un militante – un militante del movimento... in un mondo che si è seduto»<sup>13</sup>. Ciò che questa onda lancia, infatti, è una militanza. Ciò che agita, necessariamente, è il suo contesto, perché il mondo che Decroux dice che «si è seduto» non è un mondo che se ne sta sprofondato in una poltrona di lusso.

Al contrario, il mondo che emerge strisciando dalle macerie del romanticismo e dell'idealismo è un mondo che sembra impazzito, un mondo in cui forze tremende tirano colpi mortali dritti al cuore dell'essere umano, vanificando la sua militanza e i suoi sforzi sinceri di

<sup>11</sup> Vasilij O. Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, cit., p. 107.

<sup>12</sup> Konstantin S. Stanislavskij, *Etica*, in *Lezioni al Teatro Bol'šoj*, cit., pp. 157-159, nota 3.

<sup>13</sup> Cit. da Corinne Soum, in Marco De Marinis, *La vera importanza di Decroux nel teatro contemporaneo*, Prefazione alla nuova traduzione italiana di Decroux *Parole sul mimo*, cit., p. 17.

miglioramento. Il contesto in cui operarono i maestri non palpita più alle visioni dell'illuminismo, agli ideali di «*liberté, fraternité, égalité*». Al contrario, l'intero edificio delle incrollabili e venerande strutture occidentali scricchiola alle giunture; l'ossatura sociale centenaria vacilla sotto le promesse non mantenute della rivoluzione industriale che intasa le strade di operai in marcia e di suffragette che cantano slogan; crolla l'economia; i canoni dell'arte barcollano, come quelli della metafisica; l'imperialismo scatena guerre devastanti; le rivoluzioni finiscono in un bagno di sangue nel nome della libertà. Davvero, come dice Gregory Bateson, «sembra che abbiamo la capacità di sbagliare in modi piuttosto creativi, e tali da fare di questo mondo che non riusciamo a capire un mondo in cui non potremo vivere»<sup>14</sup>. Troppo spesso, la nostra «scientifica» premeditazione ci porta a una freddezza che fa di noi, Esseri Umani, i procreatori di inumanità. Di fronte a tutto questo, si può veramente dire che fu solo una questione di «creazione collettiva» quella che nacque grazie ai maestri? Affiorarono i primi sentori di essa, è vero, ma non fu che la conseguenza di qualcosa di molto più fondamentale. I maestri stavano cercando di arrivare gradualmente a un modo nuovo dell'attore-uomo di relazionarsi creativamente con gli altri: non da dominato (dall'autore, da un abuso di autorità), ma neanche da dominatore, in netto contrasto con ciò che facevano tragicamente le forze intorno a lui. Nella baraonda che lo circondava, quest'uomo, questo «militante» che persisteva nell'«irradiare bellezza», si batteva per «trascinare gli altri a irradiare bellezza»<sup>15</sup>. E lo faceva in un momento in cui agli esseri umani veniva detto in faccia che erano «oggetti a perdere» a milioni: nel fango delle trincee, come carne da cannone, nei suicidi del crollo di Wall Street, nel bagno di sangue staliniano... Nel tentativo di dare all'attore-uomo il potere di irradiare bellezza, i maestri dei primi del Novecento finirono con l'inventare un'efficace pedagogia dell'attore. Questa, cercando di conferire all'attore lo status di artista creatore, finì necessariamente con l'andare oltre, riconoscendogli anche lo status di Essere autonomo per natura, che non ha bisogno di dipendere dalla creatività di un altro artista: proprio com'è lo status di ogni altro artista creatore. La conseguenza fu che la ricerca prese una piega singolare, unica, ma assolutamente inevitabile: l'autono-

<sup>14</sup> Gregory Bateson e Mary Catherine Bateson, *Dove gli angeli esitano. Verso un'epistemologia del sacro*, Milano, Adelphi, 1989, p. 301.

<sup>15</sup> «Militante» è un termine di Decroux e le frasi sono quelle che Stanislavskij ripete continuamente nelle conversazioni al Bol'šoj.

mia di creazione del Performer poteva realizzarsi solo lottando per spezzare una volta per tutte la dipendenza dell'uomo-attore dall'autore... dall'autore e dall'autorità dell'autore... e non fu un fatto meramente simbolico! «Bisogna provare la pièce prima di scriverla; il teatro è arte d'attore», postula Decroux nel poscritto del 1962 all'articolo del 1931 in cui propone la sua «guerra dei trent'anni».

Spezzare quella dipendenza fu quindi una semplice conseguenza (dell'istanza di conferire all'attore il rango di artista creatore). Fu, però, una conseguenza importante, perché nel contesto dei tempi acquisì una dimensione aggiunta: apparve come il desiderio di spezzare il controllo paralizzante che il pubblico abuso del potere e dell'autorità esercitavano sull'essere umano in sé. Rompere quella stretta mortale, si sperò allora, significava aprire a ogni Uomo la possibilità di avviare una ricerca personale, non predeterminata, del senso individuale di sé... e di condividere la ricerca con altri che, come lui, ricercassero in modo non predeterminato. A posteriori, può veramente sembrare che sia stata una via accortamente tracciata per arrivare alla «creazione collettiva». Ma, chiaramente, la «creazione collettiva» fu solo una conseguenza – anche se una conseguenza inevitabile.

#### 4. La performance è una categoria del pensiero

Fondando il loro approccio e la loro visione su parole chiave come «azioni fisiche» (Stanislavskij), «disegno del movimento» e «biomeccanica» (Mejerchol'd), «euritmica» (Jaques-Dalcroze), «mimo puro» (Decroux), «supermarionetta» (Craig), «marionetta» (Kleist), i maestri iniziarono a formulare un enunciato di grande importanza: riaffermarono il primato dell'Azione Umana, fondata, come doveva essere, sull'intenzionalità e sui raffinatissimi processi che il cervello umano ha sviluppato per governare i complessi passaggi dall'una all'altra – dall'Attenzione all'Intenzione all'Azione. David Premack dice che solo gli esseri umani possono guardare le azioni di un altro e tentare di riprodurle come modelli. Molte specie possono imitare la scelta (di un oggetto, di un luogo) di modelli di comportamento. Solo l'Uomo (incluso l'infante) può formarsi una rappresentazione mentale di un'azione percepita visivamente per poi cercare di fare allo stesso modo, di «produrre un'azione conforme alla rappresentazione». Il cervello dell'Uomo è equipaggiato per questo secondo (e molto superiore) livello di «imitazione». Si chiede Premack: «Potrebbe svilupparsi il linguaggio in una specie dove i

piccoli non possono imitare l'azione del parlante?». Il linguaggio è la grande invenzione dell'uomo. Un'altra è il complesso sistema simbolico per registrare il linguaggio. Il genio dei Maestri ha restituito il primato all'Azione: quelle invenzioni sono, *necessariamente*, sviluppi per analogia dall'Azione<sup>16</sup>.

Patrice Pavis parla del «diario fisico dell'attore»<sup>17</sup>. Ciò che l'attore fa è riformare e ridisegnare la memoria e i processi di apprendimento che egli è. Con la loro opera i maestri intensificarono i processi di iterazione peculiari dell'essere umano in modo tale che quei processi vennero gradualmente potenziati. L'essere umano sa fare. Sa anche quando fa (qualcosa). In più, può riflettere sul quel suo fare e, così facendo, raffina continuamente il suo modo stesso di essere. Inoltre, può anche osservare gli altri che fanno, accorgersi delle loro difficoltà e guidarli a superarle – un processo che, per il suo stesso carattere iterativo, potenzia le qualità stesse della natura umana. In realtà, questa è ulteriormente potenziata dal suo essere un processo che precede di molto il simbolico. Le raffinate possibilità dell'Azione sono sconvolgenti. È di questo che cominciarono ad accorgersi i maestri. E su questo concentrarono l'attenzione. Perché videro (in modo sempre più chiaro) che l'unicità dell'attore consiste nel fatto che egli, *in quanto essere umano*, possiede questa capacità straordinaria di gestire tutti gli stadi di un complessissimo processo (dall'At-

<sup>16</sup> Le osservazioni di questo paragrafo si fondano su diverse scoperte delle neuroscienze, come quelle di W.H. Calvin (1994) che spiega che, per quanto possa sembrare improbabile, la programmazione da parte del cervello dei movimenti balistici (cioè rapide precise azioni degli arti che, una volta iniziate, non possono essere modificate, come ad esempio battere un chiodo col martello) potrebbe aver promosso anticamente il linguaggio, la musica, l'intelligenza. L'articolo di Premack *Is Language the Key to Human Intelligence?* («Science», n. CCCIII, gennaio 2004, pp. 319-320) tratta l'apprendimento ricorsivo. Le strutture grammaticali dell'agire volontario (e da esse, per analogia, quelle della musicalità e del linguaggio) sono in gran parte innate. La memoria e l'apprendimento dipendono in gran parte dalla motricità, che delle volte procede a nostra insaputa – Rizzolati (1996) e Gallese (2000), per esempio, parlano di neuroni specchio: quando osserviamo delle azioni intenzionali, si attivano dei settori specifici della corteccia pre-motoria, gli stessi settori che si attiverebbero se eseguiamo noi quelle azioni. Noi partecipiamo attivamente alle azioni di coloro che osserviamo. Schlaug e Steinmetz (1994, 2000) hanno dimostrato che, nei musicisti professionisti dall'orecchio perfetto, il piano temporale sinistro e il cervelletto aumentano di volume (fino al 30% e 15%) per l'impegno richiesto dal training al cervello. Ma il discorso è troppo vasto per essere affrontato in questa sede.

<sup>17</sup> Cfr. Eugenio Barba, *L'azione reale*, «Teatro e Storia», anno VII, n.13, 1992, p. 189.

tenzione all'Intenzione all'Azione): il processo che lo vede riflettere, fare, conoscere, osservarsi, perfezionarsi e ridefinirsi; e poi da esso e tramite esso egli, *in quanto Performer*, plasma per sé uno strumento sofisticatissimo – quello che chiamiamo teatro – con il quale poter giocare «in sicurezza», e quindi osservarsi, apprendere, crescere, raffinarsi e ridefinirsi sempre di più... e, così facendo, apprendere ad apprendere.

Nell'essere umano, questo passare dall'attenzione all'intenzione all'azione, questa «danza» – infinitesimamente breve, di durata infinitamente lunga – che lo impegna a introiettare nella propria mente la mente di un altro o di altri e poi gli fa soppesare le conseguenze potenziali di possibili linee d'azione su se stesso e su altri, questa «danza» con l'alterità, poi, può assurgere, e assurge, a una bellezza suprema – se l'estetica nasce veramente da un'etica tutta Umana, se, cioè, è veramente impegnata onestamente, apertamente, sinceramente. Può far fiorire i rapporti nella gioia, nella realizzazione dei desideri e delle speranze, nella costruzione di ciò che può essere. Ma può anche portare all'opposto, se i ritmi e i tempi e le energie non sono ben incanalati e orchestrati.

È questa «danza» tra attenzione, intenzione e azione che è alla radice di tutto. Ed è veramente una danza – i ricordi (il passato) e l'esperienza corrente (il presente) danzano al ritmo delle sensazioni – delle sensazioni interiori: del ritenere l'energia o dell'applicarla, del contrarre o rilasciare i muscoli, del trattenere il respiro o espirare, del trattenere o emettere il suono. «Ascoltate il tono dei muscoli», avverte Stanislavskij; e altrove: «Nella nostra lingua, capire è sentire!». È questa danza che costituisce le fondamenta di tutte le decisioni che prendiamo, sia che le prendiamo coscientemente o meno. Ed è questa danza, tradotta in modo adeguato, che è alla base del rumore che produciamo e della sua organizzazione per via dinamica nella musicalità del suono e poi (con un'ulteriore estrapolazione ed elaborazione) nel superbo simbolico strumento che chiamiamo linguaggio. La performance orchestra tutto questo – con l'Azione sempre alle sue radici e fondamenta.

La performance, nell'essere umano, è una categoria del pensiero. Proprio come la matematica. Non riuscire in una delle due equivale a non essere ciò che noi pensiamo quando diciamo, di un essere vivente, che è «umano». Se non avessimo almeno un'idea elementare dell'aritmetica, ci mancherebbe il senso della quantità e delle proporzioni, non avremmo il senso delle distanze. L'aritmetica è una ca-

tegoria del pensiero dell'uomo, senza la quale avremmo notevoli difficoltà a eseguire molti compiti che consideriamo propri dell'uomo.

È in questo senso che diciamo che la Performance è una categoria del pensiero dell'essere umano. Se, ad esempio, parlassimo in modo neutro, senza variare il tono di voce, senza aggiungere le inflessioni, senza alterare il volume del suono prodotto, senza mettere pause o silenzi, se parlassimo a una velocità costante, a un ritmo costante, in un legato continuo o in un continuo staccato, senza, cioè, che le nostre espressioni verbali abbiano qualità di performance, senza cercare di *conferire una forma*, perderemmo rapidamente l'attenzione degli altri. Questi sono misurabili aritmetici, ma succedrebbe lo stesso se ci mettessimo a parlare senza alterare gli aspetti visibili della presenza, senza muoverci, senza cambiare direzione dello sguardo, senza muovere le mani in un modo o nell'altro. Perderemmo subito l'attenzione: forse perché non permetteremmo ai nostri sentimenti di manifestarsi, alla nostra Umanità di essere accessibile alla percezione degli altri. L'uomo non può annullare la propria natura performativa. Anche per mostrare che «non fa» deve fare uno che-non-fa. Ciò che è importante non è il fatto notissimo che noi reagiamo l'uno all'altro, ma il fatto che la ragione per cui diamo forma alla nostra presenza è che *non ci è assolutamente possibile non farlo*. Perfino il modo in cui camminiamo è una performance. È una costruzione. Anche se unica, una camminata viene scelta, e sviluppata, dai modi prevalenti di camminare di una data cultura, comunità, periodo. L'analisi che Goffman fa della «presentazione del sé nel quotidiano» è così eloquente. La Performance è una categoria del pensiero dell'essere umano.

Il teatro ha scelto di porre l'accento sulla sofisticatissima danza tra Attenzione, Intenzione e Azione che rende così unica la risposta dell'uomo a stimoli e impulsi. Così facendo, io credo, ha reso di propria pertinenza il fatto stesso che l'uomo è un essere che rappresenta – portando così questa natura performativa a un ulteriore livello del processo riflessivo. La performatività strutturata e calcolata del teatro agisce sulla performatività casuale e aleatoria della vita, consentendo all'Essere Umano, in quanto Performer, di potenziare molte delle facoltà che sono sue, in quanto *essere umano* – un processo iterativo vertiginoso. Lo fa grazie a una sofisticata disciplina che comprende una grammatica strutturata e una sintassi strutturata, ideate e ricercate *consapevolmente* per organizzare i processi di Attenzione, Intenzione e Azione. Consideriamo la grammatica dell'Azione con cui nasciamo: da essa si sono sviluppate, per analogia, le grammati-

che del linguaggio e della musica<sup>18</sup>. Un'altra considerazione: una madre non può insegnare la grammatica al neonato<sup>19</sup> – nasciamo con la predisposizione alla grammatica, ma la acquisiamo più tardi per assimilazione, o «deutero-apprendimento» come dice Bateson, ciberneticamente<sup>20</sup>. Comincia a chiarirsi il miracolo della performance: il Performer sa di possedere (inconsapevolmente) una grammatica dell'Azione. Segmentandola, la impara di nuovo, consapevolmente questa volta, in una struttura che costruisce *consapevolmente* per sé – mirando a elevarsi fino a poter creare con essa la bellezza. Allo stesso modo opera il linguaggio: re-imparando la grammatica che già (inconsapevolmente) sappiamo, diventiamo capaci di provare (consapevolmente) a scrivere poesia.

Ed ecco che viene così contestato il postulato di Craig, che «l'uomo di carne non può essere disciplinato».

Si prenda quella parte del *Lavoro dell'attore su se stesso* in cui Stanislavskij, nel ruolo dell'immaginario Torzov, entra nello Studio e annuncia agli allievi che avrebbero lavorato sulla camminata. «Perché dobbiamo lavorare sulla camminata?» chiede l'immaginario Kostja, sorpreso. «Sappiamo come si cammina. Vuole dire che nella vita camminiamo male?». La risposta di Torzov è netta e precisa: «Sì, nella vita camminiamo male», e continua con la lezione sulla camminata, durante la quale gli allievi perderanno tutta la fiducia in sé basata sui cliché. «Alla fine» annota Kostja nel suo diario, «ero del tutto confuso... Non sapevo più cosa facevo... Ma Torzov mi disse che notava un miglioramento»<sup>21</sup>.

La polarità «nella vita/nel teatro» proposta da Stanislavskij non

<sup>18</sup> Cfr. W.H. Calvin, *The Emergence of Intelligence*, «Scientific American», ottobre 1994, pp. 79-85.

<sup>19</sup> Cfr., ad esempio, M.E. Gold, «Information Control», 10 (1967), 447, e M.A. Nowak e N.L. Kornarova, «Trends in Cognitive Science» 5 (2001), 288.

<sup>20</sup> Gregory Bateson e Mary Catherine Bateson, *Dove gli angeli esitano*, cit., p. 13, pp. 46-49 e 76-77, dove Bateson parla di «apprendere ad apprendere».

<sup>21</sup> Una lettura superficiale non rivela la grande complessità di queste parole. Gli attori erano spaventati che Stanislavskij gridasse: «Questo non è come lo fai nella vita – non ti credo!». Qui insiste che la nostra attività più banale, camminare, è una cosa che facciamo male! Vuole forse che gli attori «facciano le cose come le fanno nella vita»? o vuole che facciano le cose meglio che nella vita (cioè in modo diverso)? Il suo «nella vita» è una chiave, e si riferisce al miracolo del flusso, ma suggerisco di lasciare da parte qui la complessità. Ciò che importa per il nostro ragionamento è l'insistenza di Stanislavskij che «nella vita camminiamo male», che il lavoro dell'attore deve tenerne conto e che l'attore, sulla scena, deve «camminare meglio di quanto non faccia nella vita».

può essere trasposta ad altre forme d'arte: non ha senso dire, a un pittore, che non dipinge «come dipinge nella vita». L'accostamento che fa Stanislavskij rivela drammaticamente la ricorsività di quella categoria del pensiero che è la «Performance».

Stanislavskij dice: «Lo Studio è per la vita». Mejerchol'd dice: «Il teatro è l'arte dell'uomo». Questa sua frase è dello stesso tipo logico di «La musica è l'arte del suono». Ci fa capire (a) che il teatro è l'arte in cui l'essere umano *affronta tutti gli aspetti dell'essere umano*, e nient'altro che questi aspetti; (b) che questi aspetti sono affrontati *per mezzo dell'essere umano come materia prima*; (c) che ciò porta come conseguenza che l'essere umano *eleva la sua stessa essenza* al livello di opera d'arte. Il Teatro è l'arte dell'organizzazione est-etica dell'Uomo.

Quest'«arte dell'uomo» aiuta l'uomo a raffinare «la maniera stessa in cui cammina». Lo fa letteralmente, nell'esempio immaginario di Stanislavskij. Quell'esempio può essere letto anche metaforicamente, sollevandosi così a un gradino più alto: il teatro aiuta l'Uomo a riflettere profondamente sulla propria vita, aiutandolo a raffinare la maniera stessa in cui «cammina per la sua strada» attraverso l'UNICA vita che egli ha. Un'affermazione come quella di Torzov, venendo dalla penna di Stanislavskij, diventa densa di significato.

Nel percorso, dunque, i maestri cominciarono a rendersi conto che se la Performance è veramente una categoria del pensiero umano, allora è proprio di ogni essere umano usare le possibilità che essa gli offre, senza aver bisogno che altri gli forniscano strutture di supporto – tanto più se è un Performer. Ciò che emerse fu la necessità di portare il Performer a rendersi conto che non aveva più bisogno di persistere nella secolare schiavitù all'autorità dell'Autore. Per secoli quell'autorità aveva generato le strutture (i testi drammatici) che tenevano fermamente gli attori sotto controllo, portandoli dove gli Autori ritenevano fosse meglio andare. Il Performer aveva bisogno di rendersi conto che, se veramente voleva essere creatore, doveva assicurarsi che nessuno pre-programmasse i suoi pensieri, le sue intenzioni, le sue azioni al posto suo. Esattamente come ogni essere umano deve assicurarsi che nessuna autorità (o autore) gli faccia questo!

##### 5. «Nella vita...»/«nel teatro...»

Si può dire che è esattamente questo che l'uomo cerca di fare vivendo la vita. Nell'attore, però, c'è una differenza fondamentale. L'attore lavora per organizzare la propria natura umana in modo da

poter fare la natura umana: le paure, la disperazione, i desideri, l'aggressività, l'odio, l'amore, le pene, le speranze, la collera, l'infelicità, la gloria dell'essere umano, i terrori... quello che ho nell'anima quando cammino per la strada... e vedo orrori di ogni genere.

Con il lavoro su se stesso, egli mira a essere in grado di *giocare con tutto questo*. Contrariamente all'attore, l'uomo nel vivere la vita non gioca con questo, lo *vive*; per di più, questo gioco l'attore cerca di farlo *in modo bello*, tanto per cambiare, e ciò significa che cerca di creare *bellezza* da tutto questo. E *questa* è una bella differenza! C'è poi una difformità che è ancora più fondamentale: l'attore cerca *consapevolmente* i modi per farlo.

È una differenza cruciale. Nella vita quotidiana noi ci facciamo strada a tentoni come sul filo di una speranza cieca; facciamo piani e previsioni, è vero, ma ogni volta che falliscono (e non è raro che succeda...) non abbiamo procedimenti da sottoporre a verifica, né modi per controllare come avremmo dovuto fare le azioni, né strumenti collaudati di misurazione con cui valutare la dinamica dell'azione. Non ritorniamo sull'azione per riprovare tutto di nuovo. Che succede ad esempio se ci cade una tazza? Non rifacciamo mai l'azione con un'altra tazza, rompendo anche la seconda, nello sforzo analitico di scoprire che cosa è andato storto con la prima. Ci limitiamo a prendere un'altra tazza... e speriamo per il meglio<sup>22</sup>. E così affrontiamo la vita – sperando di non far cadere e di non rompere un'altra tazza, di non strappare la giacca su un altro chiodo, di non far cadere un altro bicchiere, di non far cadere un'altra lacrima, di non rompere un'altra amicizia, un altro cuore, un altro essere umano.

Certo, in queste situazioni ci sforziamo di far capire all'altra persona come interpretiamo la sua azione, o le vere intenzioni che noi crediamo stiano dietro le nostre proprie azioni, o il vero significato che noi crediamo stia dietro le parole che abbiamo detto e il modo in cui le abbiamo dette... ma il meglio che possiamo fare è di tentare di riesaminare quelle azioni, quelle frasi, protestando che «Quello che volevo dire era...», o «Quello che hai detto tu non era questo, ma...», o «Ma il tuo tono di voce era...». Ma non possediamo la tecnica che il Performer si costruisce lavorando tutta la vita – la tecnica con cui egli può, in bellezza, permettere alle intenzioni di manifestarsi. Ed è

<sup>22</sup> O per dirla con Stanislavskij, quando parla del vecchio stile di recitazione, in cui ci «si affida alla fortuna» (da: *Sobranie sočinenij*, 8 voll., Mosca 1951-64, cit. in Jean Benedetti, *Stanislavski, an Introduction*, London, Methuen Drama, 1982, p. 37).

a questo che hanno lavorato i maestri. L'attore, chiedendosi: «Come posso raffinare la mia umanità per *rappresentare* la mia umanità?», arriva a porre *consapevolmente* domande la cui profondità e importanza crescono in modo esponenziale, e che fondono insieme la sua etica e la sua estetica. Arriva a chiedersi: «Come posso imparare ciò che sono e ciò che posso diventare, il potenziale a mia disposizione, a disposizione di questo sistema-in-vita?». «Come posso imparare questo "io"?». Porre domande simili apre le cateratte e ci colloca in equilibrio precario su più di un fronte. Ci porta a chiederci: come posso accelerare il processo riflessivo per arrivare prima alla scelta ottimale dell'azione giusta in rapporto all'altro e, di conseguenza, in rapporto a me stesso?

Farsi questa domanda vuol dire farsi una domanda di proporzioni immense e di profonda rilevanza.

#### 6. Una questione di consapevolezza

La difficoltà, nel caso del Performer, è una difficoltà unica, che non esiste nelle altre arti. Mentre dipinge, il pittore scruta i pigmenti e i colpi di pennello dell'*opus* nascente – e *non* i movimenti della mano. Può fermarsi un momento a guardare l'opera, può distanziarsene, letteralmente, metaforicamente, esaminare quello che ha fatto un momento prima, un giorno, una settimana, un anno e perfino dieci anni prima. Può guardare al lavoro di ieri con le intuizioni maturate oggi. L'*opus* è «là fuori», non «qui dentro»; può studiare la propria tecnica, che sta davanti a lui, e così analizzarla, scoprire tutto ciò che essa può rivelargli. A volte sviluppa la tecnica inconsapevolmente; esaminandola la «impara» perché essa è lì, fuori di lui, davanti a lui, disponibile per le sue riflessioni e analisi.

Il caso del musicista è già in parte diverso. Il musicista ha uno strumento, che è «esterno» a lui. Può guardarlo, vedere com'è fatto, come funziona, come produce il suono. Deve affrontare la difficoltà di padroneggiare le possibilità degli elementi che lo compongono. Ma il fattore tempo che determina la natura del suo lavoro richiede altro – il suo fare è un fare «nel presente», e anche a lui, come all'attore, non rimane niente da esaminare, valutare e giudicare e, se necessario, da raffinare, modificare, così da imparare. Naturalmente può ascoltare la registrazione della propria esecuzione... ma gli è impossibile *vedere* realmente come sono stati prodotti i suoni catturati nella registrazione. E, qui, ci siamo un po' avvicinati all'attore.

Se passiamo al cantante, però, o al danzatore, ci piovono addosso molte delle difficoltà dell'attore. Come faccio a vedere come si muove la mia schiena, o la spalla o il dito? Posso vedere e osservare il dito che si muove. Lo piego alle articolazioni e viene verso di me, e faccio un'azione con quel dito. Grazie alla propriocezione posso farlo senza guardare, con la mano dietro la schiena. Posso arrivare anche a trovare significati in quel movimento, in quell'azione. Ma il vero problema è un altro: come faccio a muovere il dito? E qui ci troviamo di fronte a una miriade di azioni che sono del tutto inaccessibili all'analisi visiva. A un primo livello la risposta è che si genera una tensione dei muscoli afferenti e si rilascia con quelli efferenti – e il dito si piega. Ma *come* si fa a «usare i muscoli»? Gli viene pompato del sangue. Sì, ma come si *comincia* a «pompate sangue» nei muscoli per «fargli fare» qualcosa? E a questo punto bisogna ammettere che non conosciamo abbastanza questo strumento magnifico che siamo noi, di cui Shakespeare, per bocca di Amleto, dice: «Che capolavoro è l'uomo!».

Ci sono più di duecento ossa nel mio scheletro; poi ci sono giunture, muscoli, legamenti, cartilagini, tutta la complessità del sistema nervoso, metri e metri di intestini e di vene attraverso le quali scorre il mio sangue... il «mio» sangue. Che cosa voglio dire con «il mio sangue»? Quando dico «il mio sangue» uso la parola «mio» allo stesso modo di quando dico, ad esempio, «i miei occhiali»? Dire «i miei occhiali» sarebbe corretto, perché sono estrinseci rispetto a me. Li posso togliere, mettere sul tavolo e distanziarmene dicendo «i miei occhiali» mentre li indico. Ma se dovessi dire «il mio sangue» così come dico «i miei occhiali», allora dovrei essere in grado di togliermi «il sangue», distanziarmene e dire: «Avevo del sangue. Questo era il mio sangue». Il sangue che scorre in questo lungo sistema di vene è me, sono io. Posso perdere 20 cc di sangue e indicarlo dicendo: «Questo è il mio sangue». Ma questo «io» non potrebbe assolutamente rimanere vivo se potessi togliermi del tutto il sangue così come mi posso togliere gli occhiali. Ciò che rimarrebbe non potrebbe assolutamente mai dire «io»<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Linguisticamente, l'uso del possessivo è corretto: è in questo modo che parliamo quando ci riferiamo al nostro corpo o alle sue parti. Bateson (come anche il filosofo Roger Scruton) ci avverte che abbiamo bisogno di una nuova semantica e di una nuova sintassi per uscire dalla stretta cartesiana. Ciò diventa estremamente importante nel discorso sul teatro, soprattutto in questa era di superficiale cultura dell'immagine in cui dall'espressione linguistica del «corpo» come possesso si «passa a» ritenere possibile che l'«io» «costruisca» come una qualche immagine «il corpo» che «possiede».

Le difficoltà di imparare come funziona il corpo umano sono considerevoli. Il Performer deve «allenare il proprio materiale (il corpo) in modo che sia capace di eseguire istantaneamente i compiti che gli sono imposti esternamente (dall'attore, dal regista)», come dice Mejerchol'd nel 1922. Le difficoltà che egli individua qui sono quelle della prontezza tecnica, dell'efficienza, della duttilità, collegate al problema di Craig di «disciplinare l'essere umano fatto di carne». Per far sì che io diventi un'opera d'arte, come organizzo le mie azioni umane perché siano sempre belle, sia che si tratti di muovere un dito o tutto me stesso nello spazio, di arrivare a un suono vocale di una certa altezza tonale o di un certo volume? Queste difficoltà sono condivise (ma solo in parte) da cantanti, musicisti, danzatori, attori.

Ma l'attore di teatro affronta difficoltà che non solo sono uniche, sono più grandi. Ne era consapevole Mejerchol'd e lo si capisce dalla sua lotta con i termini della famosa formula per l'attore (una formula più dualistica di quella del '22):  $N = A_1 + A_2$  (in cui  $N$  = l'attore;  $A_1$  = l'artista che concepisce l'idea ed emana le istruzioni necessarie per la sua esecuzione;  $A_2$  = l'esecutore che esegue l'idea concepita da  $A_1$ )<sup>24</sup>. La difficoltà qui non riguarda più soltanto l'efficienza e la duttilità. Mejerchol'd assegna all'attore il compito di «concepire l'idea» – la rappresentazione dell'attore è *intorno* all'Essere Umano, il che necessariamente implica il fatto che egli genera significato e sentimento e che permette al significato e al sentimento di essere letti nel suo lavoro. Nella musica, nella danza o nel canto si può aggirare questo ostacolo andando a ciò che è puramente dinamico, formale, astratto, non tematico<sup>25</sup>. Il teatro è, però, *per mezzo di* ma anche *intorno all'Uomo*. È per questo che la frase di Mejerchol'd «il teatro è l'arte dell'uomo» ha senso... ed è anche per questo, poi, che non può avere così tanto senso dire «il canto (o la danza) è l'arte dell'uomo». Il teatro *tratta* dell'Uomo. Parla di lui, discute di lui, narra di lui,

<sup>24</sup> Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd in *Meyerhold on Theatre*, a cura di E. Braun, London, Methuen, 1991, p. 198. Le formule di Mejerchol'd sono dualistiche. L'odierno discorso scientifico sul cervello aiuta a disinnescare molte trappole linguistiche che hanno a lungo offuscato la capacità introspettiva di cui c'è tanto bisogno per riuscire a pensare chiaramente al lavoro del Performer.

<sup>25</sup> Lo spettacolo indiano, suddiviso in Natya, Nritya e Nritya, lo indica chiaramente, essendo Nritya descritta come danza pura, non riferita a uno stato psicologico, in cui i movimenti delle varie parti del corpo non suggeriscono un particolare stato d'animo o significato, e il cui scopo è di creare bellezza con i disegni e le linee nello spazio e nel tempo.

esplora le sue profondità, insegue le sue altezze – e lo fa per mezzo dell'Uomo. Come posso parlare *con* questo «io» di questo «io»? Come posso, con questo «io», catturare le profondità di questo «io», la sua essenza? Come può questo «io» creare i racconti, essere in quei racconti che crea, ed esserli, quei racconti?

Il Performer è una questione di Consapevolezza.

E su questo i livelli del discorso sono due:

1. C'è lo stato del Performer che lavora esclusivamente su di sé e per mezzo di sé, con l'unico intento di raffinare e ridisegnare costantemente tutto ciò che egli è, trasformandosi in una forza disciplinata che gli dia la ragionevole sicurezza di poter produrre un'attività creativa di eccellente qualità estetica ogni volta che desidera farlo – e di poterlo fare contando esclusivamente sul proprio potenziale umano.

2. C'è lo stato del Performer che lavora su di sé e per mezzo di sé, con l'intento di raffinare e ridisegnare costantemente tutto ciò che egli è, trasformandosi in una forza artistica che si incanali in un fare strutturato, che sia accessibile (in un tempo determinato, in uno spazio determinato) alla percezione di altri che l'osservano come un'azione significativa che tratta pienamente dell'Essere Umano. In altre parole, quel genere di evento che chiamiamo «performance».

La locuzione «creazione collettiva» si potrebbe utilizzare solitamente al secondo stato, là dove quell'energia che chiamiamo «Performer» è – se volessimo trovare un'analogia – al tempo stesso tela e colore, con il colore che decide di spandersi sulla tela di supporto, che è un tutt'uno con, e dentro, l'*opus* nascente, con e dentro la forza che gli dà la vita, che non è capace di starne lontano o/e al di fuori, che si compone e ricomponde a ogni istante, che non è visto e che non vede, eppure generando l'atto supremo che esso è dal colore, di colore e per mezzo del colore stesso. Questo è ovviamente impossibile: il colore non può fare questo. Nel caso dell'Essere-Umano-Performer, è un evento notevole di suprema riflessività e azione, iterativo al di là di ciò che è normalmente considerato possibile – in realtà, al di là di ciò che per secoli è stato considerato come la più remota delle possibilità.

Questo secondo stato sfugge a ogni definizione.

Segna il punto massimo di consapevolezza in cui si è allo stesso tempo (o meglio: in cui dire «tempo» non ha alcun significato) l'intenzione che si realizza nell'azione e la valutazione della natura di quell'azione. Non il risultato – che sarebbe infinitamente meno difficile. Sarebbe una questione di senno di poi, che riporterebbe il «tempo» nel novero degli elementi di valutazione. Né si tratta di giu-

dicare (anche se, fino a un certo punto, è una continua valutazione). È, piuttosto, un supremo atto di Fede. È la certezza che possa veramente avverarsi ciò che si è desiderato, ardentemente. È la fede cieca che porti ora i suoi frutti ciò che è stato levigato lungamente e reso possibile dall'«altro» stato del Performer (quello elencato per primo). È quello stato di consapevolezza in cui cessano di esistere tutte le frontiere arbitrarie – ad esempio quelle fra soggetto e oggetto, o tra forma e contenuto. È un modo di essere e divenire in cui lo spazio permea ed è permeato, in cui ogni inizio e ogni fine è fluida al punto che si perde ogni definizione.

#### 7. «Creazione collettiva»: un termine inadeguato?

In un quadro come quello esposto, il termine «creazione collettiva» si dimostra chiaramente insufficiente a illustrare gli obiettivi dei maestri o a descrivere i frutti di quella ricerca.

L'analisi che questo mio contributo tenta di fare definisce anche il fenomeno che incarna tutti i principi, le idee e le teorie presenti nel documento ufficiale di questo convegno e ne è quasi l'emblema. Questo fenomeno è lo spettacolo assolo, un fenomeno che abbonda là dove fiorisce la ricerca teatrale. Eppure, se c'è una cosa che non può essere definita come assolo, questa è evidentemente la «creazione collettiva».

Questo mio contributo ha cercato di dimostrare che la creatività immaginata dai Maestri fu tale che il Performer non dipese più dalla creatività di un altro artista per riuscire a produrre le opere d'arte che ci si aspettavano da lui. D'altra parte è indubbio che il teatro, più spesso che no, è fatto da un numero di artisti che lavorano insieme. Non sono però i loro pensieri, concetti, idee o invenzioni che devono convergere nel tempo e nello spazio. Al contrario, sono le cose che fanno, le loro azioni a dover confluire; e devono confluire in modo tale da impedire che le condizioni contro le quali lottarono i maestri ai primi del XX secolo si riproducano adesso subdolamente in quello stesso contesto liberatorio e in barba a quelle lotte. Abuso di potere e autoritarismo, arroganza, superiorità, imposizione sono adesso alle radici delle tragedie umane come lo erano quando esplosero negli orribili immensi disastri dei primi del Novecento... e come lo erano nella mente di Stanislavskij, quando in quegli anni li andava elencando col cuore pesante nel suo libro non finito sull'etica dell'attore: «egoismo, cattive maniere, ostinazione, risentimento, indisciplinabilità».

aggiungendo altrove anche la civetteria e il narcisismo per buona misura. Nel desiderio di eludere questa realtà e di condurre la nave lontano dalla risultante amaritudine, i maestri del teatro inventano metodi che toccano sia l'estetica che l'etica del loro lavoro. Nei discorsi dei maestri più recenti, l'enfasi è posta sul permettere che le intenzioni si manifestino, perché possano diventare accessibili alla lettura di altri che le osservano e che estrarranno da esse i propri significati – siano questi «altri» i compagni Performer o i «testimoni» (come cominciano a essere chiamati gli spettatori). Continua a crescere in chi fa teatro il desiderio di un sempre maggiore trasferimento di potere e di autorità. Tutto questo è diametralmente all'opposto delle norme rovinose prevalenti nel comportamento comune, dove una semplificazione del senso e un livellamento della differenza sono fra gli strumenti più insidiosi della dominanza occulta e dell'occulto abuso di potere da parte di chi crede di poter essere al di sopra di tutti... o di chi vuole che gli altri lo credano.

Nel 1972, rispondendo a una domanda sulla «creazione collettiva», Grotowski ha detto:

L'idea del gruppo come una persona collettiva deve essere venuta come reazione alla dittatura del regista, cioè di qualcuno che impone agli altri quello che devono fare, spogliandoli di loro stessi. Da qui l'idea di «creazione collettiva». Comunque, «creazione collettiva» altro non è che regista collettivo, ossia una dittatura di gruppo. E non c'è una differenza sostanziale se l'attore non riesce a rivelare se stesso – così com'è – per colpa del regista individuo o del regista gruppo. Perché, se il gruppo dirige, interferisce col lavoro di ciascuno dei suoi membri e lo fa in modo poco proficuo, sterile – oscilla tra capricci, possibilità e compromesso fra tensioni diverse e si risolve in una mezza misura<sup>26</sup>.

Io propongo che la definizione di «creazione collettiva» si possa applicare (ma essenzialmente come concetto) solo dove gli individui attori possono, ciascuno da sé, produrre le convincenti e rivelatrici creazioni che ho tentato di illustrare – dove individualmente gli attori possono giustapporre creazioni individuali, talché l'intero diviene infinitamente più grande della somma delle parti. Come nel jazz, per un verso, ma pienamente intorno a *tutto* ciò che l'Essere Umano è.

Per tornare alla mia analogia, c'è da aspettarsi ora che non un co-

<sup>26</sup> Jerzy Grotowski, *Swieto* [Holiday], in R. Schechner e L. Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, London-New York, Routledge, 1997, p. 222.

lore ma che parecchi colori decidano di spandersi insieme, contemporaneamente, su quella tela, facendo tutt'uno con e dentro l'*opus* nascente, violando ciascuno i confini dell'altro e creando una miriade di altre tinte, ciascuna però conservando la propria integrità e senza perdere il senso o la vista di sé, incapace di stare lontano o/e al di fuori di quell'*opus* nascente, componendosi e ricomponendosi a ogni istante, non vista da un artista esterno, non vedendo le fasi continuamente mutanti di quell'*opus* nascente, eppure generando questo atto supremo che è continuamente vibrante di bellezza.

È questo potenziamento che i maestri hanno scatenato, la spirale di un viaggio di autopotenziamento dell'Essere Umano. È una sfida ai limiti della consapevolezza che essi hanno lanciato. Le neuroscienze oggi ci dicono che noi impostiamo un'azione non meno di un ottavo di secondo prima di sapere realmente che stiamo per eseguirla. «Non si può lavorare creativamente e allo stesso tempo osservarsi»<sup>27</sup>. Stanislavskij era molti anni avanti alla scienza quando pronunciava queste parole nelle conversazioni al Bol'soj, ottanta anni fa, anticipando di più di settant'anni le scoperte delle neuroscienze. Eppure, questo è precisamente quello che il Performer cerca di fare al livello più profondo del suo lavoro!

Pensate: per «creare un'opera d'arte», il colore della mia analogia dovrebbe mettere in moto i processi di feedback del pittore. Anche la consapevolezza del pittore che osserva le proprie azioni dall'esterno del suo dipinto, è la scienza a dircelo, resta indietro di un ottavo di secondo rispetto alla sua propria azione, comunque! Pensate allora al Performer che crea la propria performance! Nel creare l'*opus* che egli è, questo essere che è «il corpo» della «mente» di nessuno sta veramente sfidando quelli che sembrano i limiti, le frontiere del potenziale umano. Le parole di Grotowski spaziano su queste frontiere: «Lo sguardo del *teacher* può a volte funzionare come lo specchio del legame Io-Io (questo legame non essendo ancora tracciato). Quando il collegamento Io-Io è tracciato, il *teacher* può sparire e il Performer continuare verso il *corpo dell'essenza*»<sup>28</sup>. Definisco in parole la forza che ha incalzato la ricerca teatrale facendola avanzare irrevocabilmente per secoli.

<sup>27</sup> Konstantin S. Stanislavskij, *Lezioni al Teatro Bol'soj*, cit., p. 111.

<sup>28</sup> Jerzy Grotowski, *Il Performer*, «Teatro e Storia», n. 4, aprile 1988, p. 167.

8. *Il regista – un interim che progetta se stesso per l'autoannullamento*

In sincronia con il loro contesto, i maestri si sono posti come una forza con cui il Performer potesse liberarsi dal testo dell'Autore e dall'inesorabile morsa d'acciaio nascosta nell'ingannevole sicurezza dell'abbraccio soccorrevole che il testo gli aveva a lungo offerto. Allentare quella morsa comportava la perdita della sicurezza dell'abbraccio. Perdere quella sicurezza significava affrontare l'instabilità del flusso. L'avvento del ruolo del Regista è traducibile, propongo, in una forza stabilizzante che pian piano si sviluppa, rimpiazzando quella vecchia la cui traiettoria, in un contesto in drastica trasformazione, aveva cominciato a declinare. I maestri si costruirono il ruolo di Regista perché servisse come una guida fondamentale differente per il Performer. Non gli avrebbero fornito opere d'arte da interpretare, come aveva fatto per secoli l'autore. Al contrario, grazie al loro «occhio esterno» e al feedback che gli avrebbero offerto, avrebbero cercato di mettere il Performer in grado di «vedere» l'*opus* che, per il suo essere dentro di esso, il Performer era altrimenti incapace di «vedere».

Così facendo, misero in moto una possente spirale di processi pedagogici in bilico tra due poli apparentemente distinti, quello della «formazione» e quello della «creatività» – due poli che, alla luce delle conoscenze sul cervello acquisite da quando l'UNESCO ha dichiarato gli anni Novanta il decennio della ricerca sul cervello, si sono ormai chiaramente rivelati semplicemente come due modi di vedere e descrivere una cosa sola: lo stupefacente potenziale dell'Essere Umano di essere creativo ri-creando se stesso senza sosta.

Chiaramente, il concetto di Regista si postulò solo come un interim – una funzione di supporto per colmare il vuoto che si sarebbe necessariamente verificato tra l'abbandono della sicurezza che il testo dell'autore prestava e la generazione di opere d'arte da parte del Performer. Che è il divario tra uno stato di consapevolezza e uno più alto. Che è il divario tra uno stadio dell'Uomo... e quello successivo...

Si ripresenta qui la domanda che abbiamo postulato precedentemente: *Come posso accelerare il processo riflessivo per arrivare prima alla scelta ottimale dell'azione giusta in rapporto all'altro... e, di conseguenza, in rapporto a me stesso?* È una domanda posta al livello della pratica di teatro: per ogni azione che l'attore compie e per gli effetti che essa ha sulle azioni dei partner e quindi, di rimbalzo, su tutto il suo lavoro. È, anche, una domanda posta al livello della vita vissuta: per ogni azione che io scelgo di fare in relazione a tutti i miei incon-

tri, con la stessa spirale di conseguenze ed effetti sugli altri e, di ritorno, su me stesso.

Le fondamenta dell'«Arte dell'Uomo» sono arrivate finalmente a radicare il loro senso là dove semplicemente dovevano – nella riflessiva e iterativa «danza» dell'Attenzione, dell'Intenzione e dell'Azione. Come conseguenza inevitabile, e in vista del modo in cui è strutturato il nostro cervello e della sua sorprendente plasticità, l'essere umano innalza la sua stessa realtà a opera d'arte. Essendo il suo un medium vivo – il Performer vivente – ogni sua manifestazione non ha che da restare viva, in uno stato di costante, creativo rimodellamento se veramente vuol essere un'opera d'arte. Veramente «lo Studio è per la Vita», come ci dice Stanislavskij. È «per la vita»: nel senso che non è per la morte, non è per la stasi, non è per la mortale fissità della ripetizione, non è per «la civetteria e il narcisismo», come Stanislavskij etichettava la sterilità, ai suoi tempi; nello stesso senso in cui era «per la vita» la rivoluzione della Commedia dell'Arte.

*Una postilla sulla morte*

La piaga dei nostri tempi non è più rappresentata da milioni di corpi in putrefazione nelle trincee, carne da cannone, ma dalla (ugualmente mortale) «fissità della ripetizione». Vilém Flusser, in *Per una filosofia della fotografia*, ricostruisce il percorso complesso dall'immagine come strumento per l'uomo per fare i conti con la realtà all'idolizzazione dell'immagine, alla scrittura simbolica e, gradualmente, alla fotografia – che, sostiene Flusser, spinge l'uomo a «scambiare la mappa per il territorio», facendolo soccombere al potere dell'immagine. Flusser traccia un preoccupante parallelo tra la macchina fotografica (che chiama «l'Apparato») e i molti «Apparati di controllo». L'artista-fotografo lancia continue sfide alla macchina fotografica, cercando di fare con un modello ciò per cui quel modello non è stato progettato... e succede allora, semplicemente, che l'industria della fotografia «aggiorni» il modello, lanciandone sul mercato uno con un programma più sofisticato e automatizzato che si vende largamente a utenti meno qualificati che così diventano capaci di ottenere «automaticamente» il risultato che l'artista-fotografo aveva ottenuto in modo creativo... cadendo così in preda all'illusione che ciò che stanno facendo sia creativo.

In questa era tecnologica, variante dell'era burocratica di Weber,

Flusser insiste che non ha senso in realtà parlare di «Signori degli Apparati». Una volta che gli Apparati funzionano automaticamente e indipendentemente dalle decisioni e dall'intervento umano, nessuno può governarli. Anzi, al contrario, le decisioni umane ora vengono prese sulla base delle decisioni degli apparati; le decisioni umane sono degenerate trasformandosi in decisioni «funzionali» e l'intenzione umana si è volatilizzata. Sebbene gli apparati fossero prodotti e programmati originariamente per servire l'intenzione umana, quest'ultima sta ora sparendo dalla scena degli apparati di «seconda e terza generazione». Questi ora funzionano in modo autonomo, esclusivamente a proprio vantaggio, con lo scopo di autopertuarsi e migliorarsi automaticamente. È proprio questa stupida automazione, involontaria, ripetitiva e funzionale com'è, che costituisce la vera essenza della critica degli apparati. Flusser conclude con l'individuazione del compito che chiama in causa una Filosofia della fotografia:

Mostrare che non c'è spazio per la libertà umana nel regno degli apparati automatizzati, programmati e programmanti; e, mostrato ciò, discutere come, nonostante gli apparati, sia possibile creare spazio per la libertà. Il compito di una filosofia della fotografia è di analizzare la possibilità di libertà in un mondo dominato dagli apparati, pensare a come sia possibile dare significato alla vita umana di fronte alla necessità accidentale della morte. Abbiamo bisogno di una tale filosofia perché è l'ultima forma di rivoluzione ancora possibile per noi<sup>29</sup>.

La creazione collettiva non c'era nel momento iniziale dell'appassionata ricerca dei maestri.

E non fu il punto di partenza. Non ve n'era neanche l'intenzione.

Fu, tuttavia, inevitabile.

Fu, anche, necessaria.

«Il teatro non m'interessa più. Mi interessa solo quello che posso fare lasciandomi il teatro alle spalle» dice Grotowski in *Swieto – Holiday, the Day that is Holy*.

Se si dovesse cessare di considerare necessario ciò che veramente si cela dietro l'espressione «creazione collettiva»... sarebbe segno che la morte dell'Essere Umano è vicina.

(Traduzione dall'inglese di Clelia Falletti)

<sup>29</sup> Vilém Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Torino, Agorà, 1987, p. 82.

Barbara Alesse

## THÉÂTRE DU SOLEIL: LA STORIA A TEATRO

Bisogna credere in una concezione della vita rinnovata dal teatro, dove l'uomo divenga impavidamente signore di ciò che ancora non esiste e lo faccia nascere. E tutto ciò che non è nato può ancora nascere, purché non ci si accontenti di essere semplici organi di registrazione.  
Antonin Artaud

Il mondo non è un palcoscenico, è un documentario Tv.  
Gene Youngblood

### 1. «Le Dernier Caravansérail»: modalità di rappresentazione e di fruizione

Il Théâtre du Soleil, che divide con l'Odin Teatret il primato di compagnia europea più longeva del XX secolo, giunge all'appuntamento con il suo quarantesimo anniversario di vita portando sulle scene *Le Dernier Caravansérail*, spettacolo sulla difficile condizione dei profughi oggi nel mondo, diviso in due parti, *Le Fleuve Cruel* e *Origines et Destins*, che hanno debuttato alla Cartoucherie con un intervallo di qualche mese l'una dall'altra nella primavera del 2003<sup>1</sup>.

La versione integrale dello spettacolo, formata da entrambe le parti messe in scena nella stessa serata, ha una durata complessiva di circa sette ore. Impegna una troupe di trentacinque attori, senza considerare il musicista, Jean-Jacques Lemètre, che praticamente è in scena dall'inizio alla fine, nascosto nella sua «bottega di strumenti» da un sottile velo trasparente, insieme a due sue assistenti. Ogni attore recita ben più di due ruoli, fino ad arrivare a un numero di

<sup>1</sup> *Le Fleuve cruel*: prima alla Cartoucherie di Vincennes il 2 aprile 2003. *Origines et destins*: prima alla Cartoucherie di Vincennes il 21 novembre 2003.