

Eugenio Barba  
LA STANZA FANTASMA

*A Franco, Mirella, Nando e Nicola  
che hanno cercato con me la stanza fantasma*

*Un continuo mutare*

Da quando sono entrato nella professione teatrale, il training è stato un punto di riferimento costante. Ne ho parlato e ne ho scritto molte volte. Ho attraversato campi minati da illusioni, ma non direi mai d'essere un disilluso. La presenza costante del training, per me, è un continuo mutare. È sempre stato accanto a me perché non è cresciuto da una dottrina, ma dai miei dubbi e dalle domande che essi mi ponevano.

Eppure, ogni volta che debbo parlare del training, mi sento a disagio. Mi rendo conto che farne un dogma del teatro sarebbe irresponsabile. Altrettanto avventato sarebbe sminuirne l'importanza, considerandolo un miraggio tecnico o una pratica di una minoranza con limitate conseguenze.

Come sempre mi accade, quando cerco di spostare il mio punto di vista, inizio col muovermi a ritroso, ripartendo dai miei primi passi.

Siamo all'inizio degli anni Sessanta del Novecento. Non avevo ancora trent'anni. Jerzy Grotowski già si comportava da anziano maestro, anche se anagraficamente i trent'anni stava appena per compierli. Nella riflessione e nella pratica del teatro contemporaneo, il training e gli esercizi erano inesistenti. Apparivano nei libri di storia del teatro come pratiche singolari e d'eccezione degli Studi di Stanislavskij e Mejerchol'd o della scuola del Vieux Colombier di Jacques Copeau.

Nel piccolo Teatro delle 13 File, a Opole, in Polonia, gli attori di Grotowski, dal 1962 in poi, oltre a provare e presentare spettacoli, facevano esercizi. Non erano sperimentazioni, né frammenti da immettere nello spettacolo. Era un programma quotidiano di lavoro fisso. Originariamente Grotowski aveva selezionato gli esercizi in vista

dello spettacolo, per esempio delle posizioni di hatha yoga, ma cambiandone il dinamismo. Questi esercizi continuarono a essere eseguiti anche quando lo spettacolo andò in scena. Col tempo si trasformarono in sequenze basiche del training, catene d'esercizi «fisici» e «plastici».

A quell'epoca, i professionisti del teatro europeo parlavano di drammaturghi: Sofocle, Shakespeare, Brecht, Čechov o i nuovissimi: Dürrenmatt, Ionesco, Beckett. I «grandi nomi» su cui insistevano i miei maestri della scuola di teatro di Varsavia, e più tardi Grotowski, erano di tutt'altra razza. Appartenevano alla sfera del «fare», non dello «scrivere»: Stanislavskij, Vachtangov, Mejerchol'd, Osterwa, Tairov – gli esponenti della Grande Riforma del primo ventennio del Novecento. E anche il contemporaneo re-inventore di un teatro senza parole, il mimo Marcel Marceau.

La prima volta che ho scritto del training, nel 1962, è stato per elencare e descrivere gli esercizi che si svolgevano nel teatro di Grotowski. Miravo alla semplicità e all'esattezza: una scrittura simile a quella delle «istruzioni per l'uso». Ho faticato per scegliere le parole che consentissero al lettore di praticare quegli esercizi che non aveva mai visto e sui quali si poteva abbandonare a molte fantasie. Negli anni seguenti, mi è capitato di incontrare registi e attori che, sorridendo, m'hanno confessato gli abbagli che avevano preso cercando di seguire le «istruzioni per l'uso» che avevano letto nel mio libro su Grotowski, *Alla ricerca del teatro perduto* (1965), riportate tre anni dopo in *Per un teatro povero* di Grotowski.

Alcuni di quelli che avevano ammesso gli equivoci indotti dagli esercizi grotowskiani mi raccontarono anche che s'erano intestarditi e avevano così inventato esercizi nuovi: il *loro* training. Ne trassi questa conclusione: più importante della forma dell'esercizio è la motivazione di eseguirlo fino ai suoi limiti estremi, concorrendo così alla sua mutazione.

### *Le differenti nature degli esercizi*

Nei libri dei riformatori del teatro leggevo di vaste visioni, di messinscene e, solo raramente, di esercizi. Presto mi sono reso conto che gli esercizi erano di differenti nature. In alcuni casi, erano amuleti fatti di memoria fisica: schemi di forme prestabilite, che si potevano ripetere come mantra o preghiere.

Di questo tipo erano gli esercizi di biomeccanica conati da

Mejerchol'd, gioielli del sapere teatrale, talmente annodati da divenire difficilmente sondabili. Ne rimangono alcuni frammenti filmati a cura del loro autore. Basta provare a imitarli e ci si rende conto della difficoltà a decidere quali siano i dettagli essenziali e quali invece siano modificabili senza danno. Sono forme fisse, ma non servono a trasmettere una «forma», uno «stile» Mejerchol'd. Trasmettono, attraverso un percepibile schema fisso, il *pensiero-in-azione* dell'attore: contrasti, contrappunti, compresenza di diverse variazioni e direzioni dinamiche in una stessa azione. Sono una sorta di cubismo dell'agire. A tutta prima, pare bizzarro e astratto, ma, a forza di esaminarlo, si rivela come la personale scrittura in codice d'un artigiano e scienziato del teatro.

Questi esercizi condensano un vero e proprio straniamento fisico e mentale. Decompongono l'agire quotidiano, e lo ricompongono alterato ma altrettanto *organico*, cioè *sensorialmente persuasivo* per chi osserva. Chi esegue, invece, è come un viaggiatore del *détour*, che torni ai suoi paesaggi familiari dopo esser passato per gli antipodi. Anche nella più semplice delle azioni: battere le mani, per esempio. Nel comportamento quotidiano, prima apriamo le braccia, poi battiamo. Negli esercizi di Mejerchol'd, le mani sono vicine, battono, poi le braccia si allargano. È uno straniamento elementare, ma da questo esempio facile si intende la logica che guida la complessa e annodata partitura di quegli esercizi rigorosamente formalizzati.

D'altro tipo sono gli esercizi che servono ad addestrare particolari abilità degli attori, nell'uso della voce e nell'azione fisica. Allargano il ventaglio delle loro possibilità, e quindi non li ancorano a uno stile, a un comportamento scenico prestabilito, a una serie sperimentata di cliché che rischiano di limitare la loro libertà. Libertà, infatti, significa scelta. E non si può scegliere se non fra numerose alternative possibili e padroneggiabili.

D'un genere ancora diverso sono gli esercizi basati sulla variazione del ritmo, sulla costruzione delle interrelazioni fra attori, del dialogo e del contatto fisico e vocale. Sono micro-situazioni che ampliano l'elasticità di adattarsi subito agli stimoli dei colleghi e del contesto, rafforzando l'immediatezza dell'azione/reazione.

Vi sono esercizi che paiono «giochi di società» per mettere in moto la fantasia (scegliersi un personaggio ed essere in grado di rispondere a tutte le domande che i compagni pongono sulla sua vita e il suo modo di pensare). Altri esercitano la reattività (correre tutti in una sala, bloccarsi a un segnale nella posizione in cui ciascuno si trova, trasformandosi in statua, pronti, a un nuovo segnale, a riprendere

la corsa, mutando direzione). In genere, questi sono esercizi piacevoli da eseguire. Si è tentati di indugiare a lungo in loro compagnia, come se fossero già azione teatrale.

Altri sono invece esercizi difficili da apprendere e capaci di far male. Gli esercizi acrobatici sono di questo tipo. Sembra che insegnino all'attore le abilità stupefacenti del corpo giovane, per questo sono sempre seducenti. Instillano in chi li pratica il riflesso condizionato della precisione e della decisione per spingersi oltre i limiti che crede naturali per sé. Dopo esser stati a lungo padroneggiati, possono essere tranquillamente abbandonati. Precisione e decisione, infatti, dovrebbero caratterizzare anche l'azione più semplice dell'attore: *come* muovere un passo, *come* alzare una mano, *come* sedersi e alzarsi.

Vi sono esercizi basati su vere e proprie dottrine del corpo, del respiro e del movimento, gratificanti quando sembrano confinare con la meditazione e la spiritualità. Altri, appagano invece l'inventiva e la spontaneità, con le mille varianti dell'improvvisazione e con il suo paradosso fondamentale: impadronirsi delle regole dell'improvvisare.

Un'enumerazione senza fine di diversi tipi di esercizi.

Si può passare la vita a fare esercizi e training, a improvvisare improvvisazioni, a sperimentare un «metodo» dopo l'altro, a esplorare i mezzi come se fossero un fine, rimandando continuamente il momento dello spettacolo e dell'incontro con gli spettatori. È nata, per queste vie, una nuova dimensione dell'amatorismo teatrale (con tutta la superficialità e la dedizione che lo distinguono) che sostituisce agli spettacoli seminari e corsi. Questi seminari e corsi istituiscono un tempo e uno spazio virtuali ritagliati all'interno della vita quotidiana, e consentono di vivere alcuni giorni nel teatro senza la volontà o la possibilità reale di farlo nel futuro. È un fenomeno che si diffuse fin dai primi anni del Novecento, sorto dal riverbero delle ricerche condotte dai protagonisti della Grande Riforma. Per alcuni di loro, il training aveva assunto un valore così centrale da trasfigurarsi da processo in finalità assoluta. Questa «deriva degli esercizi» ha creato situazioni di attività che sono isolotti a sé stanti: né teatro professionistico né amatoriale; né prove né spettacolo. Una delle tante *stanze fantasma* del teatro.

I rischi non sono minori quando il training non fa dimenticare l'esigenza dello spettacolo e del confronto con gli spettatori. Può inconsapevolmente crescere una sorta di piccolo dogma: che il training favorisca la palingenesi artistica ed etica dell'attore. E quindi – dogma ancor più pernicioso – che il training la possa garantire.

«A che serve? Io non so neppure cosa sia!», esclama la maggior parte degli attori se qualcuno chiede loro che cosa pensino del training. È così facile deridere i «teatri del training» che, per contrasto, nasce con altrettanta facilità l'enfasi nel difenderli. Il training diventa una bandiera e un feticcio che accompagna i primi anni dell'esperienza teatrale fuori delle scuole e del teatro «legittimo». Poi, se si continua, il training evapora dalla routine professionale. Crea disillusioni altrettanto forti delle illusioni che l'avevano nutrito.

Non c'è niente di male a coltivarsi delle illusioni. Le illusioni sono vitali, quando nascono e crescono fino a trasformarsi in qualcosa d'altro. Sono il solo nutrimento spirituale che ci è dato, i sogni di cui siamo fatti. Diventano distruttive quando le lasciamo cristallizzare in idoli e dogmi.

### *Viaggi in una stanza*

Ho sentito spesso affermare: «Il training dell'attore è una parte del suo lavoro, come è l'allenamento per il musicista, per l'alpinista, per il soldato o l'atleta». In realtà è d'un genere sostanzialmente diverso. Il termine «training», a ben guardare, viene usato in maniera metaforica.

Coincide solo in piccola parte con il periodo di apprendistato, o con le attività che servono a «tenersi in forma». Non addestra a ben precise prestazioni. Non insegna qualcosa. Prepara, piuttosto, ad allontanarsi dal comportamento abituale, la cosiddetta spontaneità o la teatralità di convenzione.

Quando i maestri della Grande Riforma novecentesca, da Stanislavskij a Copeau, da Mejerchol'd a Dullin o Decroux, dettero tanta importanza agli esercizi, non intendevano affatto impadronirsi d'una tradizione ma, al contrario, rifiutarla. Si trattava d'un *paradossale apprendistato, non per un'arte dalle forme note, ma per un'arte a venire*. Da questo punto di vista, il training teatrale assomiglia a ciò che nel linguaggio scientifico distingue la «ricerca pura» da quella «applicata».

Era basato su simili motivazioni anche il training nel teatro di Grotowski o del Living Theatre. Nei loro casi, si trattava di fuoriuscire da un teatro che veniva sentito come una prigione, inadatto a realizzare le loro aspirazioni ed esigenze.

Ben diverse le radici del training degli autodidatti, quello che ho sperimentato in prima persona con l'Odin Teatret. Dagli anni intor-

no al 1970 in poi ha caratterizzato i giovani che si raccolsero in piccoli gruppi indipendenti e sotterranei, obbligati all'autodidattismo. Eravamo i figli illegittimi del teatro riconosciuto, non una sua avanguardia. Eravamo incapaci di esservi ammessi o competere con esso, costretti a lottare per la nostra sopravvivenza fin dall'apprendistato, fuori dall'autorevolezza delle scuole teatrali, o delle compagnie rispettate in cui fare la gavetta.

Ci identificavamo, come degli orfani che si riconoscono nei nonni, nell'ethos artigianale e nelle parole dei maestri della Grande Riforma, e poi, più vicine a noi, nelle esperienze del Living Theatre o di Grotowski. Il Living Theatre e Grotowski potevano apparire marginali o reietti, ma erano degli «aristocratici» che avevano rifiutato la legittimità della cultura teatrale dalla quale provenivano e nella quale avevano smesso di credere.

Il nostro rifiuto di autodidatti era diverso: era un rigetto dovuto all'inferiorità.

Mi sforzo di distinguere, con il rischio della schematizzazione, anche per mostrare come sotto l'ombrello della parola «training» si radunino fenomeni diversi, motivazioni contrastanti, ribellioni e speranze dissimili.

Sia il rifiuto degli «aristocratici» che quello degli «orfani» hanno, però, campi d'azione complementari.

Il primo campo d'azione ha le vaste dimensioni della società, del posto che in essa occupa il teatro, gli spazi chiusi o aperti, recintati o itineranti degli spettacoli, le città con il loro pubblico abituale, o i territori «senza teatro». In questa geografia, uomini e donne di teatro mettono alla prova la loro capacità di creare rapporti e compiere veri *viaggi*, rompendo il cerchio dei loro giri, delle tournée, dei flussi delle mode e del mercato.

L'altro campo d'azione è ristretto. Ha il panorama spoglio d'un viaggio attorno a una stanza apparentemente isolata, dove gli attori lavorano su di sé, fra quattro pareti, senza spettatori. È diverso da quel che accade nelle prove, dove si può prevedere il momento in cui dall'altra parte ci saranno gli spettatori.

Benché lo spazio sia esiguo, i viaggi possono essere lunghi e combattivi. Visti dall'esterno, appaiono spesso bizzarri, addirittura insensati. Vissuti dall'interno, si chiamino «esercizi» o «training», implicano un modo di pensare e un atteggiamento emotivo che si esprimono in un modo di fare.

*Un'identità professionale altra*

Non ero cieco. Ero consapevole che vi erano attori straordinari che non avevano mai praticato il minimo training. D'altra parte, attori eccellenti nel training si rivelavano poco interessanti nello spettacolo. Eppure, nei primi anni, a me queste obiezioni non passavano neanche per la testa *nel momento dell'impegno e della scoperta del valore del teatro* che il training dava al lavoro dei miei attori. Mi giustificavo – e lo credo ancora oggi – la necessità del training come *espressione di un'identità professionale altra*. Era la conferma quotidiana, umile e tangibile, della decisione di dedicarsi al teatro, attraverso la ricerca di un rigore e di un'autodisciplina. Il training era la conquista personale di ogni attore del *come* e del *perché* facesse teatro. Forgiava gli strumenti della sua indipendenza, della sua crescita individuale e della sua resistenza in condizioni avverse. Incoraggiava a praticare e difendere la propria dissidenza.

Una piccola sala contiene lo spazio d'una vasta geografia. È una solitudine senza isolamento, una solitudine in compagnia.

All'Odin Teatret, il training è perdurato fino a oggi – per quarantatré anni. All'inizio, era compreso in uno spazio-tempo geloso, senza presenze estranee. Dopo una decina d'anni divenne una stanza mutante. Alcuni degli attori smisero di entrarci. Altri persisterono trasformando questa stanza in un tappeto volante, in un giardino tutto per loro o in un'isola di cui erano i Prospero.

Anche quando alcuni dei miei attori smisero di praticare il training, anche quando io smisi di guidarlo giorno dopo giorno, anche quando la mancanza di connessione fra la qualità del training d'un attore e la qualità della sua presenza nello spettacolo divenne per noi tutti una semplice evidenza, il training è continuato a restare al centro delle mie riflessioni. Alcuni dei miei attori e io, ognuno per sue necessità personali, ci siamo comportati come bambini testardi.

Così abbiamo scoperto che perdurare vuol dire trasformarsi. E le trasformazioni sono così evidenti che, a volte, sono la pura e semplice negazione dei punti di partenza.

Un punto di partenza era molto chiaro, nel teatro di Grotowski, all'inizio del 1960: non si fa spettacolo del training. Era anche tassativo all'Odin: mai confondere il training con le prove.

Eppure, proprio in quegli anni, nel 1964, il Living Theatre compose uno dei suoi più rivoluzionari spettacoli – *Mysteries and Smaller Pieces* – attraverso un montaggio dei propri esercizi. Dieci anni dopo, anche l'Odin Teatret, nel villaggio di Carpignano, nel Sud Ita-

lia, compose *Il libro delle danze* spettacolarizzando il training dei suoi attori. Che cosa era successo, nel frattempo?

Come *Mysteries and Smaller Pieces*, anche *Il libro delle danze* nacque per la stretta delle circostanze: dovevamo presentarci in pubblico e non avevamo nessuno spettacolo. Ne imbastimmo uno basato sul training, con musiche, costumi e qualche testo. Restò a lungo in repertorio. Quando smettemmo di rappresentarlo, lo sostituimmo con altri spettacoli dello stesso genere. Quello del Living Theatre era divenuto, intanto, uno dei classici del teatro del secondo Novecento. L'origine di questi spettacoli composti montando parti del training, e il fatto che siano nati quasi per caso, come prodotti estemporanei, è un aneddoto vero che non spiega, però, le profonde ragioni della loro nascita.

Vi era stata una trasformazione nel training, apparentemente un minuscolo fattore che provocò una vera e propria mutazione: gli esercizi vennero saldati l'uno con l'altro. Fin dai primi anni dell'Odin Teatret ci accorgemmo che la forza del training si moltiplicava se, invece di eseguire prima un esercizio e poi l'altro, li si legava in un prolungato flusso continuo. In questo modo, importante non era più l'esercizio in sé, ma la sua *fine*, che doveva diventare l'*inizio* dell'esercizio seguente. Sembra un particolare da niente, ma nella pratica esplose come una vera rivoluzione. Usavamo il termine «catena» per indicare la serie di esercizi montati in un flusso unico. Ma non si trattava d'una catena, perché i singoli «anelli» non erano fissati. Si cominciava con una decina di esercizi in una sequenza prestabilita. Il resto era improvvisazione: variazione incessante dell'ordine degli esercizi, accelerando e rallentando il ritmo, giocando a sorprenderci e cambiando repentinamente direzione nello spazio. Chi eseguiva la catena, quanto più la padroneggiava, tanto più poteva reagire nello stesso tempo in cui creava gli impulsi. *Le sue azioni erano reazioni*. Possedevano una consistenza dinamica di leggerezza e vigore che le apparentava alla danza e, se la catena era accompagnata da musica, dava l'impressione di un balletto in costante evoluzione.

La catena di esercizi era un repertorio di un numero limitato di forme definite nei più piccoli dettagli, che però potevano dar vita a sequenze sempre diverse, così come un numero ben delimitato di carte può dar vita a infinite e imprevedibili partite. Il training, imboccata questa strada, smise d'essere una pratica separata dal lavoro «creativo». Ma la creatività segue sempre cammini personali. Dopo alcuni anni, non esisteva più un «training dell'Odin», ma «i training»

elaborati dai singoli attori con esercizi, giustificazioni e terminologie che sembrano avere ben poco in comune.

All'Odin Teatret, il tempo dedicato al training continuò a essere distinto da quello destinato alle prove dello spettacolo. Mi resi conto che il mio apporto non poteva più essere quello del «maestro» che spiega e insegna un metodo comune. Non erano più le mie parole che potevano stimolare, ma la mia presenza di *altro*, che non mostra più di sapere a che serva quel che stanno facendo. E si interroga anche lui, sul senso e la direzione di quelle strade solitarie lungo le quali ogni attore si incammina, tutte le mattine, nel tempo del training.

La parola «training» si adattava sempre meno a quel che in pratica succedeva. Lo chiamammo «vivaio»: ogni attore lavorava per suo conto, ma nello stesso spazio. Non elaborava la solita catena di esercizi, ma materiali scenici non fissati, frammenti di scene per spettacoli potenziali, la maggioranza dei quali non sarebbero mai nati. Un pullulare di immagini allo stato magmatico riempiva la sala, ciascuna figura con accessori, strumenti musicali, i costumi più insoliti, modi particolari di usare la voce e di comportarsi. Uno stesso attore poteva passare dall'una all'altra delle figure da lui elaborate e messe in azione.

In un vivaio nuotano pesci dai molti colori, alcuni effimeri, altri capaci di crescere e saltare nel mare. Tutti in possesso d'un proprio embrione di vita e nessuno dotato ancora d'un destino.

La distinzione netta fra il training e lo spettacolo era evidentemente caduta. Oggi è facile per me spiegarlo con poche parole: questa situazione era sorta proprio perché avevamo continuato a insistere sulla sua strada, senza lasciarci bloccare dalla sensazione che essa non fosse più utile. Ma sarei insincero se affermassi che non fu problematico e laborioso percorrere questa strada per anni e anni.

Parallelamente a questo processo se ne sviluppava un altro, complementare. Nasceva dall'esigenza della pedagogia: alcuni attori dell'Odin distillarono alcuni *principi di base* del training. Erano inseriti in esercizi semplici da apprendere, non fissati in forme elaborate, che funzionavano come terra di coltura dalla quale ciascun allievo poteva far crescere i propri materiali, lavorando in autonomia.

Anch'io, quando dirigevo un seminario, avevo smesso di insegnare esercizi, e cercavo dei procedimenti che consentissero di *individuare e sperimentare i principi* e non le forme. Usavo ancora la parola training per quello spazio-tempo in cui ero libero di seguire tracce che si perdevano nel nulla, attardandomi sugli equivoci e sulle

congetture e questionando infantilmente le verità ovvie della mia pratica.

Principi ricorrenti in forme diverse: su questo si baserà, a partire dall'ISTA (International School of Theatre Anthropology), la mia ricerca, insieme teorica e pratica, comparativa e pedagogica, sul comportamento dell'essere umano in situazione di rappresentazione organizzata. E non è un caso che, in ogni sessione dell'ISTA, le prime ore della giornata siano dedicate a quello che un osservatore chiamerebbe training ed esercizi.

### *Una stanza di nessuno?*

L'impossibilità di ridurre il training a una risposta unica, la sua mutevolezza e contraddittorietà, i suoi rischi e il suo fascino – a quale *realtà del mestiere* appartengono?

Le origini storiche del training, le sue ricchezze, l'illusione della sua virtù palinogenetica e dell'illusione speculare di poterne fare a meno – di quale *necessità* sono le metamorfosi?

È il training, forse, il caso particolare di un problema più generale? E di quale?

Dopo quasi cinquant'anni di pratica e di studio del training, queste domande mi si sono presentate imperiose durante la sessione 2005 dell'Università del Teatro Eurasiano, un'attività periodica dell'ISTA. «Testo e scena»: questo tema, proprio perché ovvio, era l'argomento di indagine.

Immaginavo che avremmo discusso soprattutto del modo in cui un testo si trasforma divenendo parte di una rappresentazione. Ma fin dal primo giorno, uno degli studiosi presenti aprì un altro fronte. Spiegò che, oltre all'interpretazione, alla regia, alla relazione con lo spettatore o allo spazio scenico, esisteva un problema preliminare: l'esigenza di creare una regione intermedia fra lo spazio del testo e quello dello spettacolo. Che cos'era quella regione? Non si trattava, evidentemente, del tempo delle prove.

Franco Ruffini, lo studioso che aveva scompigliato i nostri programmi, aveva portato l'esempio di Stanislavskij. Sosteneva che tutti gli stratagemmi che Stanislavskij indicava per vivificare il testo o il personaggio da porre in scena non erano proposte interpretative. Erano un accumulo di dettagli che si frapponevano, come un vasto e ipertrofico «muro cinese», o come una terra di nessuno, fra la lettura del testo e la sua messinscena. Questa sequela di particolari appariva

ingombrante e fuori misura, ma risultava appropriata non appena la si pensava come un modo per popolare lo spazio intermedio fra l'una e l'altra stanza del teatro: quella del testo e quella dello spettacolo. I cospicui dettagli non servivano a sondare il testo, ma a fuoriuscirne attraversando uno spazio denso che aveva a che vedere con il testo senza appartenergli.

D'accordo per Stanislavskij. Ma si riscontrava questa situazione anche in altri casi? Cominciammo a discutere di questa regione intermedia e senza nome. La sua presenza poteva essere generalizzata? E di che si trattava, concretamente?

Che cosa avviene, in quella stanza, e che posto occupa nell'edificio mentale/pratico che chiamiamo «teatro»? Non sono le prove. Non è neppure l'equivalente del tavolino in cui si analizza il testo per fornirne un'*interpretazione* adeguata, fedele alle intenzioni dell'autore o a quelle complementari o divergenti dei suoi *interpreti*. Non ha nulla a che vedere con la stanza del training o degli esercizi. Quest'ultima ci sembrava la constatazione più ovvia. E invece, nel corso della discussione, proprio questa ovvietà veniva sempre più chiaramente messa in dubbio.

Cominciò a materializzarsi, nei nostri discorsi, l'immagine d'una stanza fantasma. O d'una *nobody's room*. Cercammo di definirla. Non sapevamo che cosa fosse, ma l'avevamo riconosciuta. O meglio: era lì, in attesa d'essere riconosciuta.

Il modo di denominarla e l'idea stessa che di essa potevamo farci sembravano avere ben poco a che vedere con il teatro. Proveniva dalle regioni di un certo tipo di letteratura in cui era una presenza ricorrente. L'incubo della «stanza fantasma» o della «stanza di nessuno» fornisce il plot a molte storie fantastiche e dell'orrore. L'hanno evocato scrittori come Howard Phillips Lovecraft e John Dickson Carr, dal quale viene il titolo *The Nobody's Room*. Può sembrare strano pensare a storie di questo genere per parlare di training, anche perché la «stanza di nessuno» è in genere quella del crimine. E il training con il crimine non ha niente a che vedere.

La «stanza fantasma» dei racconti e dei romanzi è chiamata così perché a volte c'è e a volte no. Si sposta. Il protagonista l'ha vista, per esempio, in una casa di amici o in un castello, e quando ritorna non la trova più. Si domanda se è lui che ha sognato, o se invece sono gli altri che mentono, nascondendo qualche mistero, qualche tesoro o misfatto. Coloro che abitano in quel posto affermano che la stanza che lui cerca non c'è mai stata. Lo prendono per un pazzo o un visionario.

Nel lavoro teatrale, ti dicono: ci sono i testi da interpretare, le prove, gli spettacoli. Non c'è posto per altro.

C'è sempre stato dell'altro: una continuità di mestiere e di commercio, per esempio. Finché fu un vero e proprio commercio, gli attori, per vivere, dovevano avere molto d'interessante da vendere. Cambiavano spettacoli quasi tutti i giorni, tenendo fresco un ampio repertorio, sprestando il meno possibile e componendo in velocità. Attorno ai loro spettacoli si accumulava un magazzino di materiali scenici inutilizzati ma pronti per essere sfruttati e riciclati. Potevano essere frammenti scenici pronti per l'uso, sempre efficaci, oppure vecchi, fuori moda, dimenticati, ma adatti a esser ripescati dal dimenticatoio per essere rimessi in forma e presentati come una novità.

Era il deposito dei cliché, il ripostiglio delle più viete convenzioni. Era la fonte delle miserie estetiche della professione – secondo il giudizio dei riformatori teatrali che aspiravano al rinnovamento.

Il deposito dei cliché è sempre stato occultato, nella lunga storia del teatro europeo. Gli attori non ne parlavano né lo mostravano. Negavano persino che ci fosse. Gli intenditori e i riformatori ne intravedevano la presenza e proponevano di gettare via tutto, lasciando entrare l'aria nuova e fresca del Novecento.

Il deposito dei cliché serviva sempre meno in un teatro che non era più un mestiere in cui gli attori preparavano innumerevoli spettacoli alla loro maniera, e divenne l'opera dei nuovi artefici della regia che curavano ogni singola messinscena come un'opera d'arte a sé stante. Il deposito dei cliché era inutile e dannoso, quando il teatro cominciava a essere accettato come un'arte da proteggere, e non più come un commercio più o meno dignitoso.

Il deposito dei cliché divenne una stanza vuota, poi sparì: *una stanza fantasma*. Allora cominciò a farsi sentire la sua mancanza. Mancava niente, perché tutto quel che si era perso era proprio quel che si voleva perdere. Ma non c'era più equilibrio. Perché il deposito dei cliché assolveva a un compito poco esplicito, non voluto e programmato, ma essenziale: *materializzava la consapevolezza del teatro come paese d'appartenenza – o ethos professionale*. Anche se ingombrato di residui disistimati, era però uno spazio non materiale eppure concreto. Era la terra di nessuno che si frapponeva fra la vita quotidiana e il palcoscenico delle prove e degli spettacoli. Come il giardino o la cantina che sta fra la strada e la casa. Gli attori vi potevano passeggiare, aprire i ripostigli dove si conservavano i pezzi delle esperienze d'un tempo. Per i più ricchi d'esperienza e di talento era come la camera dei giochi che alcuni aristocratici conservavano in-

tatta. Per i più poveri, era il ripostiglio da cui attingere magri guadagni. Per tutti, era il loro *teatro-casa*, il loro *teatro-paese*. Nomadi per le continue tournée, quella stanza fantasma se la portavano dietro come il loro teatro, simile alla casa in cui abitano le chioccioline e le tartarughe. Era *un peso* che, però, consentiva di camminare.

*Tutto il lavoro abnorme e «sprecato» che i riformatori del teatro novecentesco si inventarono, escogitando accanto alle prove il tempo-spazio degli esercizi, mirava anche alla ricostruzione di quella stanza separata. La svuotarono dei cliché, e la riempirono di novità.*

A differenza del vecchio magazzino, questo nuovo era presentabile. Aveva il crisma della buona cultura e s'ammantava con i valori dell'etica e della ricerca. Mentre prima poteva apparire incolto e volgare, ora correva il rischio opposto, d'esser troppo colto e troppo raffinato. Prima il magazzino dei cliché era la stanza di cui vergognarsi o di cui parlare ridendo. Ora era sempre sul punto di trasformarsi nel santuario della palingenesi del teatro.

Cambiano i rischi e i contenuti, ma la stanza fantasma continua a esistere. È la stanza di nessuno, e insieme la più personale e intima. Nell'artigianato teatrale, il training abita lì con le sue forme fisse, le motivazioni individuali e il suo valore emotivo.

Il training – mi chiedo – è dunque il caso particolare della più generale esigenza d'una stanza fantasma? Di quel luogo dove già abita *la necessità di teatro* prima di farsi prodotto e manufatto teatrale?

Voglio dire, con questo, che quel che chiamiamo «training», nel teatro, è solo illusione e fonte di illusioni? Credo esattamente il contrario.

Voglio allora sostenere che nasconde un tesoro oggettivo, o la soluzione dei nodi tecnici e artistici? Ancora una volta, penso esattamente il contrario.

Molte domande rimangono in sospeso sul training, sulla sua opportunità, sulla sua qualità, su ciò che in esso vi è di essenziale e ciò che invece è mutevole, sulla sua utilità e la sua esagerazione. Ma una domanda in particolare si distacca e sembra osservare tutto questo dall'esterno, quasi guardandolo dalle nuvole, senza più l'ansia autodidatta di apprendere e la tensione del riconoscimento artistico. È una di quelle domande infantili.

Quel bambino guarda se stesso e gli altri che fanno teatro. Osserva *il peso* che li tiene in cammino. Apprezza i loro spettacoli. A volte scuote la testa, altre volte si commuove, spalancando gli occhi su quel tremolio dell'aria tra cui sembra che l'invisibile per un momen-

to faccia capolino. Guarda il gruppo, la difficile e fraterna compagnia.

E si domanda: *quale teatro ciascuno di loro si porterà dietro, quando non avrà più attorno il peso del teatro in cui è cresciuto e si è formato?*

Il teatro del nostro tempo non ha più nulla di simile a quello dei professionisti d'una volta. Né noi siamo più i principianti diseredati bisognosi d'inventarsi un mestiere. Ma continuiamo ad aver bisogno d'un teatro portatile le cui forme e il cui senso segreto appartengano solo a chi lo faccia. «Training» o «stanza fantasma» sono parole, l'una vale l'altra, a seconda dei casi e delle età. Possiamo riempire il teatro che ci portiamo dietro, il suo *peso*, di materiali di volta in volta diversi. È l'esistenza di quello spazio, *di quella stanza che è solo nostra*, a essere essenziale. Non ciò che la arreda.