

Franco Ruffini

DAL TEATRO MATERIALE
AL TEATRO SOTTERRANEO

*cinquanta è oro
all'Odin Teatret*

«Come me lo posso tradurre a me stesso?». Proprio così, con la sua lieve sgrammaticatura, l'ho sentita tante volte, questa domanda, in più di quarant'anni che conosco Eugenio Barba. Veniva fuori quando lo mettevo al corrente dell'ultima scoperta da storico o, più spesso, a commento d'una consulenza su energia potenziale, equilibrio dinamico o composizione di forze, agli esordi dell'ISTA, quando i miei trascorsi di laureato in fisica e il suo improvviso, vorace interesse per le scienze della natura m'avevano fatto diventare un interlocutore molto frequentato. Non è che non capisse, capiva eccome. Ma ciò che gl'interessava era se e in che modo quelle informazioni potessero integrarsi nella sua esperienza di lavoro e di vita, più che arricchire il bagaglio di conoscenze teoriche.

«Teatro sotterraneo» è un'espressione ricorrente nei ragionamenti di Eugenio Barba. Più che una definizione, so bene che per lui è una specie di slogan. Contro la prepotenza dei poteri, che può costringere il teatro al silenzio; e contro la miopia degli studi, che riduce il teatro a ciò che ne brilla in ribalta. Nell'un campo come nell'altro, sono situazioni che gli è capitato spesso d'incontrare, e di riconoscere per averle patite nella propria biografia. «Teatro sotterraneo» fa parte anche della sua storia personale. Per me può far parte solo della storia del teatro. La mia esperienza è quella d'un uomo di libri. Né oscuri teatranti capaci di rivoltare in forza la propria emarginazione, sognatori temerari e realizzatori dell'impossibile: i miei riferimenti sono semplicemente i maestri del Novecento.

Le loro visioni e le loro storie, ho già avuto occasione di raccontarle. Raccontarle ancora, a che pro'? non ho niente di nuovo da dire. Ma loro forse sì. Per fortuna il racconto non obbedisce alle leggi della matematica. Cambiando l'ordine e la composizione degli addendi, il risultato della somma non cambia. Cambiando l'ordine e la composizione delle parti – a parità di notizie – il risultato del racconto può cambiare, se il filo viene tirato da un nuovo orizzonte d'attesa. Quello che

decide è se alla fine, sia pure dopo aver ri-letto notizie conosciute, il lettore «ci crede». La posta vale il rischio del già sentito.

Non posso far mie le risposte che Barba ha trovato o sta ancora cercando alla sua domanda. Posso far mia la sua domanda, e da lì tirare il filo del racconto. Di sicuro la mia traduzione a me stesso sarà diversa dalla sua a se stesso. E tuttavia: «teatro sotterraneo», come me lo posso tradurre a me stesso?

TEATRO MATERIALE

Volare basso

Alberto Grilli, fondatore e leader del Teatro Due Mondi di Faenza mi confessò una volta che il giorno memorabile su tutti nella storia del suo teatro era quello in cui avevano finito di sistemare la sede. Riscaldamento, servizi, pavimentazione in legno nella sala di lavoro. Da bravo intellettuale, mi sarei aspettato la prima d'uno spettacolo accidentato e poi felicemente riuscito, la recensione d'un critico importante, un'intervista con dentro tutte le sue idee sul teatro... invece nessuna di queste cose elevate. Quelle vengono dopo, disse: nell'ordine della concretezza, che mette insieme tempo pratica e pensiero. Bella lezione. Il teatro deve saper volare basso.

Vola basso il pipistrello, perché non sa volare alto. Ma vola basso anche la rondine quando annuncia maltempo, perché allora è raso terra che trova l'alimento necessario per disegnare in cielo i suoi neri vertiginosi arabeschi. La rondine non sa decollare, com'è noto. Se si posa, aspettando che gli insetti le arrivino a tiro senza sforzo, muore. A pancia piena, però muore. La sede d'un teatro completa di riscaldamento servizi e parquet non è necessariamente un posto per accasarsi a terra. Si può anche «bruciare la casa», per tener vivo il desiderio, il bisogno di volare.

Ma, al di là delle associazioni che ha il potere di evocare, l'efficacia di una metafora si misura all'uscita. Dove non ci sono più voli bloccati, né planate a pelo d'erba o guizzi sfreccianti in cielo aperto. Ci sono teorie, estetica, ideologia, visioni del teatro. E, per lo studioso, la necessità di provvedere a uno spregiudicato ancoraggio alla concretezza del mangiare, prima di alzare il tiro verso la sfera di quelle cose elevate. Come la rondine, ma fuor di metafora.

Che il teatro sia un'arte materiale, ormai non fa più scandalo a dirlo, nemmeno davanti ai più accesi sostenitori dei tanti «ismi» di cui si nutre l'«ideologia teatrale». Il problema è stabilire quale sia il fon-

damento primo che legittima alla base una tale affermazione. Il corpo vivente dell'attore, l'insieme delle condizioni che caratterizzano la presentazione dello spettacolo, d'accordo. Ma, prima di tutto questo, c'è il fatto che il teatro è un'arte costosa. In termini tecnici: il teatro ha un costo d'avviamento d'impresa e, una volta avviato, un costo base d'esercizio incomparabilmente più alti di quelli delle altre arti.

Per scrivere un romanzo bastano carta penna e un angolo di tavolo; il teatro ha bisogno di un luogo fisico di lavoro e di un minimo d'attrezzatura tecnica. Lo spettacolo non può essere immesso nel mercato, o in qualunque altro contesto remunerativo, aspettando il momento propizio. E materializzare le proprie visioni è ben altra faccenda che scriverle. Se la visione non funziona sulla pagina, basta cancellare e riscrivere. Al netto di fatica e delusione, non costa niente. Se non funziona sulla scena, si deve costruire di nuovo affrontando, in aggiunta a lavoro e amarezza, tutte le relative spese.

Naturalmente, anche della letteratura esiste una dimensione materiale, che può essere compresa sotto la rubrica complessiva di «editoria». Ma si tratta appunto di una dimensione che, per quanto importante e in grado d'influenzare la creazione artistica, non ne pregiudica tuttavia l'esistenza. Più che avere una *dimensione materiale*, in analogia con le altre arti, del teatro si deve dire che ha una vera e propria *natura materiale*. Il che lo differenzia radicalmente dalle altre arti.

La domanda «chi paga?» è volgare e irriverente, ma non può essere elusa. Né da chi il teatro lo fa, né da chi del teatro fa oggetto di studio. Ne è prova il fenomeno del dilettantismo, il cui elevato tasso d'indipendenza dai gusti del pubblico deriva anche dal fatto che le risorse per fare teatro sono fornite dagli stessi teatranti. Non tener conto del problema delle risorse, come se il piacere e la libertà dei dilettanti fossero a costo zero, conduce a grossolani errori di prospettiva storica e critica. Si pensi solo al rapporto tra Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko: che, prima d'essere due nomi e due competenze del teatro, erano i rappresentanti eccellenti di due mondi, rispettivamente quello del dilettantismo e quello del professionismo. Gran parte della conflittualità tra i due direttori del Teatro d'Arte fu dovuta alla diversa concezione del rapporto con il pubblico che caratterizza e oppone quei due mondi: ben al di là delle differenze caratteriali dei due personaggi, e addirittura della passione di Stanislavskij per il «sistema», vissuta da Nemirovič-Dančenko come una pericolosa ossessione.

Se, sollecitato dalla legittima e gratificante aspirazione a occuparsi di cose elevate, lo studioso si precipita a volare alto, la natura materiale del teatro si prende la sua vendetta. Fa vedere scontri di poetica, lad-

dove ci sono solo, o soprattutto e comunque prima, scontri di bilancio; conflitti d'estetica, quando a conflagrare sono solo, o soprattutto e comunque prima, opposte interpretazioni dello scadenario degli spettacoli. Lucciole per lanterne.

Anche nel campo del teatro, il peccato peggiore è quello contro natura.

Stagioni e teatro del Novecento

Nella prospettiva della provenienza delle risorse, il teatro occidentale può essere scandito in tre grandi stagioni.

– La stagione del teatro in *regime di festa*, in cui le risorse sono fornite dal potere, quali che ne siano la natura e l'estensione territoriale. Il potere fornisce le risorse al teatro, e lo usa a fini di autocelebrazione. Lo spettacolo, nel regime di festa, è, si può dire, un *instrumentum regni*.

– La stagione del teatro in *regime di mercato*, in cui le risorse sono fornite dal pubblico, che paga per acquistare un prodotto nel mercato dell'intrattenimento.

– La stagione del teatro in *regime di finanziamento pubblico*, in cui le risorse sono fornite da uno o più soggetti, che erogano il finanziamento a «fini pubblici».

Delle tre stagioni si potrebbe indicare l'inizio, rispettivamente nelle rappresentazioni ateniesi della tragedia greca, nella nascita della Commedia dell'Arte e nell'avvento del cinema: non foss'altro per il potere evocativo che tali fenomeni hanno in rapporto ai regimi di cui sarebbero gli eventi inaugurali. Ma i limiti temporali non sono determinanti. A differenza dei periodi che si escludono a vicenda, le stagioni si mischiano. Come in natura, tanto più nel campo della cultura esistono le mezze stagioni. Dietro la dominante di turno, ci sono sempre tracce – spesso molto consistenti, addirittura preponderanti – di altre stagioni. La realtà è più intricata e complessa delle scansioni che se ne possono effettuare.

Nel regime di festa e in quello di mercato, il tacito accordo di scambio tra il teatro e il soggetto che dispensa le risorse è chiaro e simmetrico. Il teatro ha qualcosa da offrire, la controparte ha qualcosa da dare, e il bilancio dare/avere è a saldo zero. Ma quando il potere dispone di molti e ben più efficaci strumenti di autocelebrazione, o quando lo spettatore ha una molteplicità di scelte nel mercato dell'intrattenimento, la situazione si complica.

«Finanziamento pubblico» è un'espressione ambigua, fuorviante. L'aggettivo «pubblico» viene inteso di norma come una qualifica del

soggetto che eroga il finanziamento, mentre a rigore è una qualifica dell'oggetto che riceve il finanziamento. La pratica dell'evergetismo – laddove, come negli Stati Uniti, è incentivata da sgravi fiscali – ne è una dimostrazione. A differenza del soggetto privato «mecenate», che finanzia per il proprio insindacabile piacere, il soggetto anch'esso privato «evergeta» finanzia per supportare un'istanza – culturale, artistica, o anche d'altro genere – che in linea di principio è condivisa dalla comunità di cui fa parte. In questo senso, il suo è un finanziamento pubblico.

È il riconoscimento dell'oggetto destinatario come bene pubblico, a definire come pubblico il finanziamento. La sua *ratio* è sancire l'indipendenza del bene finanziato dal mercato e dal potere politico, a prescindere dai proventi che marginalmente, e comunque per ragioni non strutturali, possano derivargli anche da quei due soggetti.

Nel campo della cultura si è sempre in mezza stagione, è vero, ma sta di fatto che a un certo punto il rapporto con il mercato e quello con il potere politico – fonti primarie e collaudate delle risorse – entrarono in crisi. Se non l'unica, il cinema ne fu di sicuro una delle cause principali¹. Messo ai margini nel territorio dell'intrattenimento, surclassato nel territorio del servizio al potere, il teatro fu costretto a migrare nel territorio del bene pubblico per eccellenza, l'arte.

E, per questo, a dividersi: tra XX secolo e Novecento.

Vi furono, infatti, modi diversi e reciprocamente incompatibili di intendere la parola «arte». Per alcuni, la maggioranza, l'arte era semplicemente un mestiere più raffinato. Come se nulla fosse cambiato, e si trattasse solo di servire un potere o intrattenere un pubblico divenuti più esigenti. Altri videro nel mestiere, comunque perfezionato, l'insidia nascosta dell'arte. Furono una minoranza, consapevole e intransigente. Ben più che espatriare, per costoro la migrazione nel territorio dell'arte significò proprio cambiare patria, usi e costumi. Dimenticare, fino a reciderle, le radici nella tradizione di provenienza, e mettere nuove radici. Cambiare lingua. La parola «arte» la tradussero in Arte, con la maiuscola, per distinguerla dall'arte minuscola come compimento del mestiere.

¹ Quando, tra il 1924 e il 1925, Ejzenštejn decide di passare dall'«aratro» al «trattore», secondo la sua icastica terminologia comparativa, lo fa per potenziare al meglio le capacità espressive dello spettacolo: verso lo spettatore in generale, e verso il potere in particolare. *Sciopero*, l'esordio nel cinema, fu una risposta a quel deludente congedo dal teatro che era stato *Maschere antiche*, sia rispetto al modo di fare spettacolo, sia rispetto al modo di usare lo spettacolo a fini politico-rivoluzionari. Il trattore era preferibile all'aratro non solo come «attrazione», ma anche come *instrumentum regni*.

Quello tra mestiere e Arte fu, per loro, una vera e propria differenza di natura². Come se la responsabilità dello spettacolo non si esaurisse nella sua presenza e, anzi, nell'attenzione supina alla presenza trovasse l'ostacolo più insidioso a un pieno adempimento. Se compito del mestiere è rappresentare, l'Arte riservò a se stessa la missione ulteriore di rivelare. Cosa? Cosa può esserci dietro la presenza dello spettacolo? Può essere l'organicità, la verità dei sentimenti, gli spazi aperti della mente: la nostalgia di un corpo più profondo e complesso della sua facciata esteriore. Può essere la Vita a prescindere dalle vicende dei personaggi, come nell'Utopia di Craig. E può essere anche l'intimo desiderio di rivolta di chi fa teatro: che si nasconde dietro lo spettacolo, proprio per potersi rivelare senza essere distruttivo attraverso lo spettacolo.

Questo teatro che, senza rinnegarle, non si consegna interamente alle abilità del rappresentare è il teatro in quanto Arte. Questo teatro oltre, e persino contro il mestiere, per il quale lo spettacolo non è il fine ultimo ed esclusivo, è l'autentico teatro del Novecento. Il teatro del Novecento convive con il teatro del XX secolo, ma non vi si identifica. Così come un figlio e un ospite possono abitare nella stessa casa: che dell'uno però è la casa di famiglia, mentre per l'altro è solo un recapito a cui indirizzare la corrispondenza. Se la rivoluzione del XX secolo è la migrazione nel territorio dell'arte, il teatro del Novecento è figlio di quella rivoluzione; il teatro del XX secolo è solo ospite dei limiti temporali di quel secolo³. A individuare il teatro del Novecento serve il DNA, per il teatro del XX secolo basta una data.

Del «teatro sotterraneo» andremo in cerca dentro il XX secolo, ma seguendo il corso del teatro del Novecento. Per il teatro del XX secolo, votato alla visibilità della rappresentazione, la condizione sotterranea è una contraddizione in termini, o una condanna da cui liberarsi.

² In un testo, ora noto come *Varie tendenze nell'arte del teatro*, al quale lavorò dall'inizio del secolo fino ai primi anni venti, Stanislavskij distingueva tre livelli nel lavoro dell'attore: il livello del mestiere, fatto solo di ripetizione; quello dell'«arte della rappresentazione», in cui l'attore rivive, ma solo per fissare il modello da ripetere; e, infine, quello dell'«arte della reviviscenza». L'Arte maiuscola era per lui solo quella in cui l'attore rivive ad ogni replica, prevalendo definitivamente sul mestiere di ripetere. Anche per Stanislavskij, così alieno da estremismi linguistici ad effetto, il mestiere era piuttosto un avversario nella battaglia in nome dell'Arte. Cfr. Jean Benedetti, *Stanislavskij. La vita e l'arte*, Roma, Audino, 2007, 2 t., p. 243.

³ Nessuna meraviglia se, ad esempio, si distingue tra pittura del XVI secolo e pittura del Rinascimento, che pure si colloca elettivamente nel XVI secolo. Il XVI secolo è un secolo, il Rinascimento è una specie artistica. Ma non disponiamo di termini altrettanto condivisi che siano in grado di distinguere il XX secolo da quella specie del teatro che, a rigore, esiste a prescindere dal tempo in cui per lo più si manifesta.

IN CERCA DEL TEATRO SOTTERRANEO
SULLE ORME DI GORDON CRAIG*La rivelazione della danza*

Come autore de *L'Arte del teatro*, quel piccolo libro del 1905 che da subito diventò un manifesto del teatro del Novecento, non può che essere Craig la guida privilegiata d'un tale viaggio. Ma l'Arte del teatro secondo Craig, con la panoplia delle sue parole simbolo, non è tutto il teatro del Novecento. La buona guida è il contrario d'uno zelante ciccone di *mirabilia*. Guida i passi, dove e cosa guardare lungo il percorso lo affida all'intraprendenza di chi segue.

Nel 1904, a Berlino, Craig era un transfuga amareggiato del «regno di Irving». Pieno di rabbia verso quel gran teatro che non riusciva a non amare, ma come capita di amare una donna della quale si conosce, nell'intimo, la vocazione mercenaria. Paradossalmente, a mostrargli la via d'uscita da quella condizione di tormento fu una donna non certo in odore di castità.

Una sera di dicembre, Craig per la prima volta vede danzare Isadora Duncan, con le sue vesti più che succinte e a piedi nudi. Poteva essere un incontro di pura seduzione, per uno come lui, disinteressato alla danza e più che interessato alle attrattive del gentil sesso. Fu, invece, un'epifania. Ne nacque un'immediata e impetuosa storia d'amore e soprattutto, qualche mese dopo, *L'Arte del teatro*.

Ricorda Craig d'averlo scritto quasi tra un amplesso e l'altro. Di quella situazione il testo ha la stessa temperatura, ad animarlo è uno stesso furore. Non parla della Duncan, né specificamente di danza, ma è come se traducesse sulla pagina le parole rivelatrici che Isadora aveva detto con la sua danza. Isadora infatti aveva «parlato». Se non a tutti, come dirà ricordando l'incontro quasi cinquant'anni dopo, sicuramente a lui.

E se parla, cosa dice? Nessuno potrebbe mai riferirlo fedelmente, eppure nessuno dei presenti ebbe un attimo di dubbio. Solo questo si può dire – che stava esprimendo apertamente proprio le cose che desideravamo udire e che fino alla sua venuta non avevamo mai sognato di poter udire; ed ora le sentivamo e questo ci metteva in un insolito stato di gioia.

E io, conclude, «stavo seduto immobile e senza parole»⁴. Le trovò

⁴ Cfr. Edward Gordon Craig, *Index to the Story of My Days*, The Viking Press,

subito dopo, le scrisse. Di getto, esplosive come una bomba, incandescenti come la lava d'un vulcano in eruzione. Il paragone con la bomba e il vulcano è dello stesso Craig, anche se formalmente a farlo fu la Duncan, in una progettata introduzione al libro – sembra – poi non pubblicata. Vi sono descritte immagini di distruzione, con «tutti i teatri del mondo improvvisamente scaraventati in cielo con pezzi di edifici, brandelli di scene, scampoli di costumi, e infine, separati gli uni dagli altri, gambe, braccia, corpi – sì, teste – degli attori che sfrecciano in aria in un selvaggio caotico bang!».

Quello che resta alla fine è solo uno «spazio pulito».

L'enorme opera di distruzione è finita, la bomba ha compiuto il suo devastante lavoro. Il Vesuvio Distruttore del Teatro ha portato a termine la sua rovinosa missione. Il teatro, scene, costumi, attori, poeti – sì, ridano pure gli dèi – anche i poeti! Tutto in aria e alla fine uno spazio pulito. E dunque – Fatti avanti Signor Lanciatore di bombe devastanti, fatti avanti Signor Vesuvio Distruttore del Teatri, fatti avanti Signor Edward Gordon Craig, abbiamo spazzato via gli ultimi stracci rimasti. Fatti avanti adesso e facci vedere – *che cosa* viene dopo⁵.

Non è la danza a essere in questione, la *tabula rasa* riguarda lo spettacolo nel suo complesso, attori, scenografie e drammi. Al di là delle visioni d'apocalisse, si avverte nelle parole di Craig una sorta di astiosa disperazione. Come se l'invettiva fosse solo l'*extrema ratio* contro l'ottusità o la malafede di chi avrebbe potuto non credere a ciò che lui aveva capito. Perché l'aveva visto con i propri occhi.

Cosa aveva visto? Nel resoconto postumo dice solo che la Duncan «non danzava», semplicemente «si muoveva». Lo ripete con insistenza, ci gira intorno con parafrasi ed esempi obliqui. Perché, anche se difficile da spiegare e persino da concepire, lì era il punto: la differenza gerarchica tra movimento e danza. Prima il movimento, e solo dopo la danza, come subordinata. Quello che Craig aveva visto attraverso *un corpo in movimento*, per trasparenza, era *il Movimento in un corpo*. Con le parole non si scherza. Giocare si deve, altrimenti qualcosa di ciò che dicono – talvolta l'essenziale – rischia di restare senza parola. Non

New York 1957, p. 262. Il lungo racconto, ben dieci pagine, riprende con qualche variante il testo di una conversazione radiofonica alla BBC nel 1952. Per la vicenda di Craig e della sua «Arte del teatro», cfr. anche il mio *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Laterza, Roma-Bari 2009.

⁵ Cfr. «Your Isadora». *The Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig*, a cura di Francis Steegmuller, New York, Random House, 1974, p. 380. Sulla questione della paternità del testo, cfr. p. 100.

era la danza che metteva in movimento il corpo di Isadora, era il Movimento che ne metteva in danza il corpo.

Una constatazione, che provocò una rivoluzione.

Parole esagerate

Gli scritti dei maestri del Novecento, uomini e donne, appaiono provocatori, enfatici. In una parola, esagerati. Esagerare vuol dire sconfinare, uscire dagli argini. Nell'ordine del discorso: uscire fuori tema. Ma chi stabilisce il tema? Se appaiono fuori tema, può essere perché quegli scritti sono dentro un tema più grande rispetto a quello che gli viene accreditato dall'ortodossia degli studi.

Isadora Duncan ha scritto poco niente su se stessa. Appunti, dichiarazioni occasionali, interventi promozionali, niente di sistematico. Un florilegio di citazioni non riuscirebbe a tradirli neppure volendo, tanto si somigliano. Parla della danza che le viene ispirata dalla visione dei fiori.

Il suo movimento ci rende felici perché, attraverso questo intermediario umano, attingiamo la piena sensazione del movimento, della luce e di tutte le cose belle. Attraverso questo tramite umano, il movimento di tutta la natura scorre in noi trasmessoci dalla danzatrice.

Racconta della nipotina che danza sulla spiaggia, davanti alle onde. «Danza perché davanti ai suoi occhi danzano le onde, perché danzano i venti e perché può cogliere il ritmo della danza in tutta la natura». Del suo progetto pedagogico si limita a dire: «Lasciateci prima insegnare ai bambini a respirare, a vibrare, a sentire e a unirsi con l'armonia universale e il movimento della natura»⁶. Moltiplicare i rimandi non farebbe che ribadire con minime varianti le stesse «esagerazioni».

Isadora parla di danza, certo, ma non di quella che ha per protagonista il danzatore. Della danza di cui parla, il danzatore è solo «intermediario, tramite umano». Protagonista ne è la natura: vento, luce, onde, l'universo «di tutte le cose belle». Parla di movimento, certo, ma a esserne motore è un movimento che trascende quello del danzatore in quanto essere umano. Non lo dice, Isadora, ma non ci sarebbe altro modo di definirlo se non come «divino». Non esce fuori tema, semplicemente il suo tema è più ampio di quello che secondo ortodossia è la danza.

⁶ I testi della Duncan sono stati raccolti nel volume *The Art of the Dance*, New York, Theatre Arts Books, 1928, trad. it. *Lettere dalla danza*, Firenze, La casa Usher, 1980. Le citazioni sono nell'ordine a p. 22, p. 85 e p. 87.

Assistendo alla sua performance, a Berlino dicembre 1904, Craig aveva visto né più e né meno di quello che la Duncan voleva che si vedesse: nelle intenzioni e, soprattutto, nella pratica di lavoro e di scena per tradurle in evidenza. Qualcosa che non si poteva non vedere, a meno di essere ottusi o in mala fede. Per gli ottusi o i prevenuti, che non s'arrendono al ragionamento e nemmeno all'evidenza, non restava che l'invettiva.

Tra esagerati ci si capisce alla prima parola, anche se le due voci sono fatte di materia diversa. Le movenze flessuose, il peplo diafano, i piedi nudi erano per rivelare, al di là della pelle appena velata, il «divino Movimento» che vi scorreva dentro. La presenza era solo uno strumento, al servizio della trasparenza.

Isadora Duncan, dice Craig, non aveva ambizione. Una prerogativa che certo a lui non faceva difetto. Prese la visione che lei gli aveva aperto, e la proiettò dilatata sullo spettacolo nel suo complesso. Alla scenografia, all'attore e al dramma, ognuno nel proprio specifico, chiese di farsi trasparente, riducendo per gradi, giorno per giorno, tutto ciò che li rende opachi. Il «divino Movimento», la Vita si sarebbe rivelata attraverso l'organismo dello spettacolo, come s'era rivelata attraverso il corpo danzante di Isadora. Quando? Non Oggi né Domani, dice Craig. Nell'Avvenire. La via verso l'Avvenire la chiamò «via della semplificazione»⁷.

Il tempo reale si saldava così al tempo d'Utopia. In quanto lavoro contro l'opacità della presenza, la via della semplificazione appartiene all'Oggi e ai Domani del tempo reale; in quanto annuncio d'una trasparenza senza residui, trapassa nel tempo d'Utopia.

La via dall'Origine

Il tempo reale passa. Il tempo d'Utopia passa e ricomincia. L'Avvenire, dove tutto sarà semplice, si riflette laddove tutto è già semplice, nell'Origine. E così: come l'Avvenire è un termine e, insieme, un punto

⁷ Abbacinati dal luccichio della mèta – Supermarionetta, dramma senza parole: Azione, Voce – si rischia di perdere di vista la concretezza dell'Utopia di Craig. Compito della mèta era per lui dare una direzione – un senso – alla via. Senza il paraocchi dell'ideologia teatrale, si scoprirebbero insospettiti compagni di Craig, lungo la via della semplificazione. Non è la supermarionetta, ma cos'altro è se non un corpo semplificato – un corpo meno opaco – il «corpo animale» di Mejerchol'd, o il «corpo animato» di Stanislavskij o, infine, il «corpo spirituale» di Grotowski?

di forza, sul versante opposto dev'essere l'Origine. Un punto di forza e, insieme, un inizio. All'insaputa forse, e sicuramente al di là degl'intenti dello stesso Craig, si scopre che la via verso l'Avvenire si specchia in una via dall'Origine. Quando la guida è una buona guida, gli occhi di chi segue riescono a vedere più e meglio di chi, in testa, è occupato a indicare la strada.

In *Per un nuovo teatro*, Craig prova a descrivere il teatro dell'Origine. Risale nel tempo: a prima che lo spettacolo si rinserrasse dentro le mura d'un edificio, a prima dell'avvento della scenografia, a prima che le parole diventassero serve del dialogo tra personaggi. È allora il teatro all'aperto; la nuda forma del teatro greco, in cui l'uomo si limitava a collaborare con la natura; è il semplice movimento del coro che assorbiva nella danza ogni necessità di parole. Conclude con il racconto di

un critico, in Italia, [che] parlando di uno spettacolo dato in un teatro all'aperto, in cui l'architettura era il solo scenario, ha descritto l'emozione che dava il passaggio del sole durante lo spettacolo. Non era capace di descriverla esattamente (credo che pochi potrebbero farlo, o meglio, solo un poeta) ma diceva che si aveva davvero l'impressione di vedere il tempo muoversi⁸.

Passaggio del sole, movimento del tempo... per bocca di quell'anonima maschera, tra le tante con nome e cognome di cui si serviva, Craig si risolve alla fine a dire quello che era chiaro fin dall'inizio. Il teatro dell'Origine è ciò che resta quando sia stata azzerata – come fa il suo portaparola di turno, che non parla dello spettacolo di cui dovrebbe parlare – l'esistenza stessa dello spettacolo. Il teatro dell'Origine è «teatro prima dello spettacolo»: a prescindere da cosa ci possa essere in quello zero del tempo – la natura nelle sue elementari dimensioni, o altro – purché niente ci sia di quello che costituisce la materia dello spettacolo di Oggi.

Quelli che Craig elimina andando a ritroso nel tempo sono i sintomi d'una malattia. Scenografia che rappresenta, parole che raccontano storie, «belle ragazze» che danzano: la realtà quotidiana come riferimento, la seduzione e il compiacimento del corpo. Il «teatro prima dello spettacolo» è contro tutto questo.

L'Origine è prima dell'Oggi: è l'inizio. È contro l'Oggi: ed è questo che fa del punto di partenza un punto di forza. In quanto inizio, impegna a partire da zero. In quanto punto di forza, impegna a esserle fe-

⁸ Cito da Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 175.

deli. Se partire da zero è una sfida al senso comune – perché rinunciare in partenza alle conquiste del teatro? – essere fedeli all'Origine trasforma la sfida al senso comune in una sfida al paradosso: come fare spettacolo restando nel «teatro prima dello spettacolo»?

Ma, dietro l'insulto alla ragione, la forza del paradosso sta proprio nel ricondurre alla ragione. L'aveva dimostrato, Craig, replicando con insolita pazienza a quanti vedevano nella Supermarionetta solo lo scandalo d'un attore di legno e fili, dimenticando il ragionevolissimo monito all'attore in carne e ossa che c'era dietro. Così, dietro l'insulto d'una via dall'Origine, c'era la voglia in alcuni di fare *tabula rasa* del presente, nel quale pure erano figure eminenti, e ricreare il teatro dalle fondamenta. Contro l'Oggi. E c'era il desiderio di dar corpo alle proprie visioni, creando dal nulla una propria tradizione: che tanti chiamavano teatro, senza avere nessuna esperienza del teatro di Oggi, e nessuna possibilità di esservi ammessi per acquisirla e metterla alla prova del loro desiderio.

Gli alcuni hanno nomi prestigiosi, Stanislavskij e Copeau tra tutti; i tanti sono per lo più anonimi. Oltre a sfidare il senso comune, qualcuno tra loro è arrivato a sfidare il paradosso. E a vincere la partita. Senza nome o *tanto nomine*, con aspirazioni e destini diversi, sono «quelli che partono da zero». Da figlio appassionato del «regno di Irving», con la missione di partire dall'Oggi per guarirlo, Craig non li aveva messi in conto. Eppure, per forza d'Utopia, sono i compagni della sua via dall'Origine.

PARTIRE DA ZERO PRIMI PIANI

La condizione del principiante

Nell'ultima pagina de *La mia vita nell'arte*, Stanislavskij annunciava di voler scrivere una «grammatica dell'attore con esercizi pratici»⁹. Con quest'idea in mente, comincia a sistemare, subito dopo l'uscita in Russia dell'autobiografia, i materiali che aveva a disposizione. Ma a un certo punto cambia programma. Nell'*Introduzione al Lavoro dell'attore su se stesso* lo mette per iscritto, motivando la decisione con il fatto di

⁹ Cito dalla, finalmente, nuova edizione italiana di Konstantin S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura e con un'introduzione di Fausto Malcovati, Firenze, La casa Usher, 2009, p. 410.

non voler distogliere i lettori «da quella che io considero la linea più importante e più urgente del mio lavoro»¹⁰.

Il lavoro dell'attore su se stesso non è una «grammatica dell'attore con esercizi pratici», come inspiegabilmente molti continuano a sostenere. Cosa sia è lo stesso Stanislavskij a dirlo. Prosegue nell'*Introduzione*:

Il lavoro sul cosiddetto «sistema» Stanislavskij è iniziato molto tempo fa. All'inizio io prendevo appunti solo per me stesso, senza pensare alla pubblicazione [...]. Così, senza che me ne accorgessi, anno dopo anno, si è venuto accumulando un grande materiale sul «sistema» e questo materiale, adesso, ha preso forma di libro. Sarebbe lungo e difficile cambiare i personaggi, e ancora più difficile adattare gli esempi [...]. Del resto, ciò di cui scrivo nel mio libro, non appartiene a una singola epoca e alle persone che in essa hanno vissuto ma alla natura organica di tutte le persone dell'ambiente artistico, di ogni nazionalità e di ogni epoca storica¹¹.

Per non sobbarcarsi al lavoro di «adattare gli esempi», ridusse fino a eliminarli i riferimenti specifici alla propria biografia. Li lasciò alla sua *Vita nell'arte* e si limitò a parlare della «natura organica» di sé attore, e dell'attore di ogni tempo.

Semplicemente, *Il lavoro dell'attore su se stesso* è un libro sul teatro di Stanislavskij che non parla degli spettacoli di Stanislavskij. È un libro di teatro senza spettacolo. Giorno dopo giorno, dialogano tra loro il maestro Torzov e il giovane Kostia. La stessa persona, evidentemente, sdoppiata nei due ruoli di chi pone i problemi dell'arte e di chi li affronta. Da allievo o, meglio, da principiante.

Nelle righe, si misurano con strani esercizi in cui ci sono preziose spille da trovare, fasci d'inesistenti banconote da contare, e treni da aspettare cercando il giusto ritmo dell'attesa ... Tra le righe, declinata in tutte le possibili maniere, messa alla prova di ogni possibile situazione, *Il lavoro dell'attore su se stesso* parla della «condizione del

¹⁰ L'*Introduzione* di Stanislavskij a *Il lavoro dell'attore su se stesso* è un testo inspiegabilmente trascurato negli studi. È ora finalmente disponibile al suo posto, nella decima edizione italiana del libro, con una *Prefazione* di Fausto Malcovati, Roma-Bari Laterza, 1997; la cit. è a p. XLVII. Per un inquadramento complessivo del problema dei libri di Stanislavskij, cfr. il mio *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma-Bari, Laterza, 2003 (2° ed. accresciuta 2005).

¹¹ Konstantin S. Stanislavskij, *Introduzione*, cit., in *Il lavoro dell'attore*, cit., p. XLIX.

principiante». Cioè del processo creativo, e di quello stato fisico e mentale che ne è la «condizione creativa».

A Torzov viene riconosciuta autorità, ma ogni volta che il rapporto pedagogico sta per bloccarsi in una rigida gerarchia da scuola, il maestro interviene con un comportamento volutamente maldestro, uno scherzo, che lo riporta alla condizione di principiante solo più esperto tra altri principianti solo meno esperti. Come al primo incontro, in quella baraonda degli allievi alle prese con personaggi e scene da scegliere per un annunciato saggio d'ammissione, che servirà poi solo da repertorio dei cliché di cui liberarsi per partire nell'unico modo efficace, se la posta in gioco è essere creativi. Da zero. Quando la reciproca conoscenza degli allievi è sul punto di fissarsi in una graduatoria dei talenti, ecco che Torzov scompiglia le carte, sollecita la reazione emotiva fuori programma, e fa tornare tutto alla situazione del principio, quando s'era spauriti e ingenui compagni alla pari in un'avventura verso non si sa dove. Nella lezione conclusiva, nastri e bandierine colorate hanno l'effetto di ridimensionare l'intimidatoria solennità del diagramma nel quale sono appuntati. Non lo mettono in ridicolo, e però lo mettono al posto che gli compete. Nient'altro che il sintetico rendiconto di ciò che, dopo aver faticato tanto per farsene padroni, bisogna saper dimenticare per non farsene padroneggiare.

Confusione, scoppi d'allegria o di pianto, policromie didattiche... non è lo scapigliato cameratismo di compagni di rimpatriata. È il processo creativo in azione, che impegna ad agire ogni volta come se fosse la prima volta: alla prova della scena o a quella dei rapporti reciproci o a quella decisiva del rapporto con se stessi. Da principianti. In condizione creativa.

Per l'edizione americana, uno dei principali motivi di contrasto con la curatrice Elizabeth Reynolds furono le continue ripetizioni, in punti diversi del libro, degli stessi esercizi. Stanislavskij dovette piegarsi alle dure leggi del mercato, le ripetizioni vennero eliminate. Ma per l'edizione russa le ripristinò tutte, scrivendo nell'introduzione che erano «intenzionali», e chiedendo scusa al lettore¹². La Reynolds non riusciva a capire – ritenendone incapaci anche i lettori – che i diversi punti del libro erano tempi diversi nella realtà. Quella che sulla pagina era solo una ridondante replica del già scritto, nella realtà era stata la sfida a ripetere l'esercizio oramai fissato nella memoria senza ripeterlo a memoria.

¹² *Ibidem.*

Stanislavskij sperava che il suo lettore sapesse leggere tra le righe. E vedere, sotto la forma di libro, ciò che realmente *Il lavoro dell'attore su se stesso* è: il diario di un viaggio lungo la via dall'Origine.

La sfida dello spettacolo

Dopo aver tentato inutilmente di sperimentare il «sistema» dentro il Teatro d'Arte, Stanislavskij decide di organizzare un luogo separato, dove lavorare con attori agli inizi, non sottoposti al peso di scadenze da rispettare. Fu il Primo Studio, inaugurato il 1° settembre 1912. Ne affidò la direzione all'amico prediletto Leopold Antonovič Sulerzičskij, il buon Suler, come veniva chiamato. La sede era la sala d'un vecchio cinema sulla via Tverskajja. In più, Stanislavskij acquistò un terreno deserto a Eupatorija, sulle rive del Mar Nero, dove sognava di stabilire «una sorta di ordine spirituale di attori, a cui avrebbero dovuto aderire persone di ampi orizzonti, che conoscessero l'animo umano e aspirassero a nobili fini artistici, capaci di sacrificarsi in nome dell'idea». Vi era previsto anche un albergo per gli ospiti che, solo dopo «aver camminato nel parco, essersi riposati, aver mangiato nella sala da pranzo, gestita dagli allievi stessi, ed essersi levati di dosso la polvere della città», avrebbero assistito a eventuali spettacoli¹³. Ripercorrere la vicenda del Primo Studio serve qui a stanare, con la forza dei fatti, il nemico della via dall'Origine, il seme velenoso del suo paradosso.

A una delle prime riunioni, nello stesso settembre 1912, Stanislavskij detta la linea.

Lo Studio esiste grazie al Teatro d'Arte e in funzione del Teatro d'Arte, per aiutarlo. Si occupa dei problemi relativi al processo creativo dell'attore (sistema) e dell'educazione dell'artista, fornendogli una serie di pratiche e aiutandolo attraverso l'esercizio quotidiano, in futuro, forse, organizzerà degli spettacoli paralleli¹⁴.

Aveva l'occhio lungo. Sapeva bene che la seduzione della scena poteva facilmente trasformarsi in un asservimento alle logiche dello spettacolo o, peggio, agli imperativi del successo. Meglio parlar chiaro. Gli allievi dovevano accantonare qualsiasi esperienza del passato o aspettativa per il futuro, dedicarsi al «processo creativo e [all'] educa-

¹³ Konstantin S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, cit., p. 364.

¹⁴ Jean Benedetti, *Stanislavskij. La vita e l'arte*, cit., p. 252.

zione dell'artista», nient'altro. Quanto a presentare spettacoli, solo «forse» e comunque «in futuro».

Le cose andarono diversamente. Ci furono, di fatto, due Primo Studio. Uno nella realtà a Mosca, nel vecchio cinema spartanamente riadattato a sala teatrale, e con gli allievi smaniosi di fare spettacoli senza forse e senza aspettare troppo il futuro. L'altro nel sogno: a Eupatorija, dove l'esistente – cioè il nulla – non poneva ipoteche al possibile. Tutto doveva essere costruito di persona. Le cose, e le persone stesse soprattutto. Nei fatti, Eupatorija fu il *buen retiro* dove il gruppo trascorreva le vacanze estive, lavorando con entusiasmo a realizzare il possibile, ma in vacanza. Nel sogno, voleva essere un teatro che parte dall'Origine, e resta nell'Origine.

In un breve volger di tempo, la realtà prese il sopravvento sul sogno. Anche per un uomo della tempra di Suler, era difficile resistere alla raffica di spettacoli prodotti dal Primo Studio. 15 gennaio 1913, ad appena quattro mesi dall'inaugurazione, *Il naufragio della Speranza*; 15 novembre 1913, *Il festino di pace*; 17 aprile 1914, *I pellegrini*; e infine, 24 novembre 1914, *Il grillo del focolare*. Fu la goccia che fece traboccare il vaso, la fine di quello che il Primo Studio voleva essere. Suler dovette arrendersi alla difficoltà di praticare il paradosso della via dall'Origine.

Per Suler lo spettacolo era un'occasione per riflettere, attraverso le vicende del dramma, sui doveri dell'uomo – e ancor più dell'attore – verso un mondo nuovo, più degno e più felice. E per cementare ancor più, sotto la pressione d'un momento della verità, la solidarietà umana e l'amore tra i membri del gruppo. Poi ripartire, più forti della volta prima, ma come se si partisse per la prima volta. Quello che per Suler era un punto di ripartenza da zero – dove lo sforzo sta nell'azzerare, più che nel ripartire – per gli allievi si trasformò rapidamente nella ragione stessa del lavoro.

Il grillo del focolare fu un grande successo. Tra gli amici della cerchia, ma anche presso il pubblico e la critica meno partigiani. Difficile dimenticare. Difficile non trasformare le abilità acquisite, da sfida sempre più ardua al processo creativo, in pezzi di bravura da esibire in scena. E infine: perché farlo? Suler non poteva che gettare la spugna. Il veleno di quella domanda, più che nelle risposte che in buona o mala fede le si possono opporre, sta nel fatto stesso di porsi.

Il 27 dicembre 1915 scrive una lettera a Stanislavskij. Non la spedì. È molto lunga, dettagliata. Al di là del tono accorato, è tutto il vocabolario dell'ortodossia teatrale che vi risulta dissestato. L'attore si staglia in riferimento alle qualità umane piuttosto che a quelle profes-

sionali. Gli spettatori si trasformano in compagni, lo spettacolo in un incontro solidale tra coloro che lo portano in scena – scena? – e le persone che vi assistono: pubblico? Esercizio del teatro ed esercizio della vita si intrecciano fino a identificarsi: nella condizione creativa come capacità, e desiderio, di non ripetersi mai, quale che sia il ruolo che si riveste nel teatro. O nella vita, non fa differenza.

Se questo era il progetto, scrive Suler, si deve ammettere che ormai il Primo Studio è diventato «una grossa istituzione [...] sogni non ve ne sono più». Io, conclude,

non sono assolutamente interessato al successo esteriore del mio lavoro, al successo dello spettacolo, dell'incasso (Dio sia con loro); non è questo che mi aiuta ad entusiasmare e appassionare, ma una compagnia di fratelli, un teatro di preghiera, un attore-sacerdote. Non ce l'abbiate con me, ma devo andare via¹⁵.

Morì un anno dopo, il 17 dicembre 1916. Il Primo Studio seguì il destino delle istituzioni, anche quelle non nate né auspiccate come tali.

«Compagnia di fratelli», «teatro di preghiera», «attore-sacerdote»: pur con tutta l'indulgenza che si deve a un lessico dell'anima, sono parole che suonano gonfie. Fuori tema. Cos'era infatti il Primo Studio se non un teatro, sia pure *sui generis*, o una scuola all'avanguardia per formare attori? Ma, con la chiarezza che è il dono amaro d'ogni fallimento, il teatro di cui Suler stava parlando era il «teatro prima dello spettacolo», dove la formazione dell'attore si svolge lungo la via dall'Origine.

Non poteva che esagerare: uscire fuori tema, per essere in tema.

La prontezza

Nel 1906 – l'anno della famosa «scogliera in Finlandia» – Stanislavskij era un attore e un regista famoso, con alle spalle decenni di diletantismo d'alto livello e quasi dieci anni di professionismo. Gli applausi tributati al suo dottor Stockmann senza «memoria dei sentimenti» l'avevano messo di fronte alla miseria nascosta del teatro, che allo spettatore appare come grandezza e che tale rischia di apparire all'attore stesso. Ma partire da zero per prevenirla, dopo aver fatto tanta strada vivendoci accanto, era difficile. Forse impossibile. Ci provò in-

¹⁵ Cfr. Fabio Mollica, *Il teatro possibile. Stanislavskij e il Primo Studio del Teatro d'arte di Mosca*, Firenze, La casa Usher, 1989; la lettera è alle pp. 191-94; le cit. sono nell'ordine a p. 191, 192 e 193.

sieme al buon Suler con il Primo Studio, e dovette subire il fallimento del sogno di Eupatorija. Tentò allora di innestare la condizione creativa nel teatro dello spettacolo, ma per esercitarla compiutamente fu costretto a rifugiarsi nelle pagine d'un libro. Quanto alla scena reale, già avanti con gli anni e con l'esperienza, i momenti d'autentica riviviscenza che gli capitava di avere durante una recita, si dice che li chiamasse «il mio paradiso». Che infatti, nella versione terrestre, è prima della caduta. Nell'Origine.

Quella di Copeau è una storia parallela. Copeau partiva da una situazione meno svantaggiata, rispetto a Stanislavskij. Quando fondò il Vieux Colombier, nel 1913, alle spalle non aveva un passato d'attore o di regista. La sua pratica era quella d'un raffinato uomo di lettere, critico e drammaturgo. Poteva partire da zero. La sua Origine si chiamò scuola e Commedia dell'Arte. Come un'unica cosa, una scuola per far rinascere l'attore della Commedia dell'Arte. Ma per

procedere in modo ragionevole abbiamo dovuto procedere contro la logica [...]. Nessuno in Francia ci avrebbe ascoltato se avessimo cominciato col parlare della fondazione di una scuola. Bisognava innanzitutto realizzare¹⁶.

Cominciò col «realizzare», dunque, ma appena un anno dopo arriva la guerra. Il Vieux Colombier dovette interrompere l'attività. I collaboratori più stretti, Jouvet e Dullin, erano al fronte. Dal progetto, la Commedia dell'Arte si sposta nella corrispondenza tra il *patron* e i due compagni alle armi. S'infervorano, tutti e tre, di fronte alla visione dell'antico *farceur*. A Dullin sembrò d'averlo visto in carne e ossa in un artigiano in divisa, tale Levinson, che tra una sbornia e l'altra improvvisava mirabilmente per i commilitoni senza sapere niente del teatro dello spettacolo. Nel 1916, il vagheggiato *farceur* è nero su bianco nel *Progetto di una scuola tecnica per il rinnovamento dell'arte drammatica*¹⁷. *Les fourberies de Scapin*, lo spettacolo con cui il Vieux Colombier riprende l'attività nel 1917, al Garrick Theatre di New York, fu un omaggio alla Commedia dell'Arte e, negli intenti, una prima dimostrazione di come la si potesse far rinascere.

¹⁶ Jacques Copeau, *L'Ecole du Vieux-Colombier. Progetto di una scuola tecnica per il rinnovamento dell'arte drammatica*, in *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La casa Usher, 2009, p. 170.

¹⁷ Per una sintesi della vicenda di Copeau rispetto alla Commedia dell'Arte, cfr. anche il mio *Sulla rinascita della Commedia dell'Arte. Il caso Stanislavskij*, in «Teatro e Storia», n. s., 4, 2012.

Al di là delle intenzioni, fu ciò che per Stanislavskij era stata l'epifania della «scogliera in Finlandia». Dietro – e contro – gli applausi al dottor Stockmann recitato a «memoria dei muscoli», Stanislavskij aveva visto l'attore in condizione creativa. Dietro – e contro – gli applausi, sia pure non fragorosi, alla pièce di Molière e al suo Scapin, Copeau vide qualcosa che del *farceur* incarnava il seme, senza ancora esserne il fiore. Nell'aprile 1920 *Les fourberies* viene ripreso nella sede parigina; di appena quattro mesi dopo è *L'educazione dell'attore* che, pur nella sua frammentarietà, è l'enunciazione più lucida e compiuta del progetto di Copeau.

Torna con la memoria alla prima del '17.

Ho visto – scrive – che [la scena] era più bella e più commovente quando la si lasciava sola. Ho visto pure, e lo abbiamo più volte osservato con Jouvet, che ciò che vi si realizza meglio è, senza contraddizione, *l'azione degli operai che vi lavorano* [...] ciò deriva dal fatto che essi fanno realmente qualche cosa, che fanno davvero e fanno bene, unendovi consapevolezza e concentrazione. I movimenti della loro azione sono sinceri, essi osservano tempi reali e rispondono a un fine utile al quale sono perfettamente appropriati¹⁸.

Già nel 1917, l'attore in scena aveva lasciato il posto agli operai sulla scena: la recita al lavoro. Con le considerazioni sulla ripresa del 1920, il passaggio si completa. All'attore del *Progetto di una scuola* del 1916, «cantant[e], danzator[e], musicist[a], giocolier[e], acrobat[a] e anche improvvisator[e]»¹⁹, si sostituisce quella «grossa donna delle pulizie fiamminga, vestita di grigio e di azzurro sporco, in piedi o inginocchiata, occupata a spazzare il palco o a dar la cera alle scale», che è diventata la figura simbolo della conversione teatrale di Copeau. In luogo di mirabolanti abilità sceniche, c'è ora la semplice capacità di fare tutto e solo ciò che è necessario, al tempo giusto e con il giusto dispendio d'energia.

Le tappe d'una tale rivoluzione sono note. Dalla visita a Jaques-Dalcroze, nell'ottobre del 1915, nella prospettiva della «ginnastica ritmica» per la formazione dell'attore, al ripensamento del 1920, quando Copeau si rende conto che la pratica dalcroziana «in se stessa, porta già

¹⁸ Jacques Copeau, *L'educazione dell'attore*, in *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., p. 195.

¹⁹ Jacques Copeau, *L'Ecole du Vieux-Colombier*, cit., in *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., p. 174.

un'affettazione»²⁰, e decide di adottare il «metodo naturale» di Georges Hébert. Come istruttore delle reclute della marina militare francese, Hébert aveva sostituito la ginnastica svedese in palestra con sessioni di lavoro «utilitario» – finalizzato a uno scopo, e non al solo sviluppo muscolare – in ambienti naturali, le tute con un abbigliamento quasi adamitico, l'esercizio solitario con attività in gruppo.

Soprattutto, aveva introdotto il principio dell'«autoemulazione». La recluta doveva misurarsi con il suo personale processo di crescita, in modo che ogni risultato raggiunto diventasse un risultato da superare. In ultima analisi, ogni prova diventasse una prima prova. Da militare, Hébert sapeva che, più della prestanza muscolare in sé, ciò che serve al soldato è la prontezza fisica e mentale ad affrontare l'ostacolo, facendo sul momento tutto e solo ciò che è necessario per superarlo²¹. Non l'azione prevista in protocollo, né la prestazione da record, ma l'azione esattamente e immediatamente commisurata allo scopo, ed efficace a raggiungerlo. «Azione reale», la chiamò Copeau. Stanislavskij la chiamava «azione motivata e produttiva».

Copeau era evidentemente attratto dall'ambientazione primitiva del metodo Hébert, ma quella era la cornice. Al centro c'era la prontezza, come condizione base per l'azione reale. Trasferita dal campo di battaglia al palcoscenico, la prontezza avrebbe impegnato l'attore ad ascoltare realmente, a guardare realmente, in modo che la replica o la posa da copione si trasformasse nella risposta efficace alla situazione dell'attimo presente. Nella recita, certo, ma come nella vita reale.

È vero: come le rette, le storie parallele non s'incontrano. Però, di tanto in tanto si guardano, si confrontano l'una con l'altra. S'erano guardate una prima volta, la storia di Stanislavskij e quella di Copeau, l'una da una scogliera in Finlandia e l'altra da un teatro in America, quando tutt'e due avevano scoperto che il primo antidoto alla ripetizione è l'«azione reale». Si guardarono ancora una volta quando, di lì a poco, scoprirono che l'azione reale non viene dalla pratica della scena ma, al contrario, si pone contro la pratica della scena. Poi avevano proseguito, ognuno lungo la sua retta, Stanislavskij nella convinzione che l'azione reale fosse figlia dell'«anima che crede», e Copeau invece del «corpo che vive», nella pienezza della presenza fisica e mentale. Si guarderanno ancora, l'una da un eremo sulle rive del Mar Nero e l'altra dalle colline

²⁰ Jacques Copeau, *L'educazione dell'attore*, cit., in *Artigiani di una tradizione vivente*, cit.; le due cit. sono rispettivamente a p. 195 e p. 194.

²¹ Per la vicenda di Copeau ed Hébert, cfr. il mio *L'attore che vola. Boxe, acrobazia, scienza della scena*, Roma, Bulzoni, 2010.

della Borgogna: dove Copeau era «fuggito» nel '24 con i suoi Copiaus, lontano da Parigi e dall'asservimento al teatro dello spettacolo, per ripartire da zero. Veniva da lontano, lo sguardo di Copeau.

Voglio allevare i *Servitori del teatro* in un'atmosfera di semplicità, di verità, di cameratismo, di lavoro e di disinteresse. Gli allievi impareranno a considerare la loro arte, non come un gioco facile, un mestiere brillante e vantaggioso, ma come un ideale che richiede, per essere raggiunto, assieme a un alto grado di abnegazione, un lavoro duro, accanito, complesso, spesso ingrato, – un lavoro che non si fa solo con la bocca, e neppure con la bocca e la mente, ma anche con il corpo e il cuore, con tutta la persona, tutte le sue facoltà, tutto l'essere²².

Sono parole che avrebbe potuto scrivere Stanislavskij o il buon Suler, a proposito di Eupatorija. Le scrive Copeau: e non dall'eremo di Pernand, ma nel suo *Progetto di una scuola* del 1916, quando ancora all'Origine c'era il proteiforme attore della Commedia dell'Arte. Ma rinascite, grossa donna delle pulizie al lavoro, attori in azione reale sulla scena, o intenti a costruire con le proprie mani gli strumenti di lavoro: sono, in forme diverse, altrettante espressioni della forza dell'Origine.

Si guardano, la storia di Copeau e quella di Stanislavskij, e si ritrovano l'una nell'altra: come corsi distinti – nei tempi, persone, luoghi, circostanze – d'una storia identica per il senso che vi scorre dentro. Le rette parallele, è vero, non s'incontrano, ma vanno nella stessa direzione.

Bruciare la casa

Si distende infine il tono con il quale, nel 1927, Copeau rievoca la fuga in Borgogna. Il ricordo accorato dei giorni della decisione – «quei giorni di distruzione» vissuti con «solitudine e tristezza» come unici consiglieri – lascia il posto alle immagini idilliache dei Copiaus che danno spettacolo secondo i ritmi delle stagioni: in un prato o in un locale arrangiato alla bell'e meglio, alla luce del sole o di qualche lampada d'accatto, con gli spettatori ignari di teatro che accorrono a prender posto a quello che è «il loro spettacolo, con i loro attori»²³.

Però è questa la zona più tormentata del racconto. Le domande erano le stesse che si poneva l'acclamato *patron* del Vieux Colombier

²² Jacques Copeau, *L'Ecole du Vieux-Colombier*, cit., in *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., p. 173.

²³ Jacques Copeau, *La fuga in Borgogna*, cit., in *Artigiani di una tradizione vivente*, cit.; le due cit. sono rispettivamente a p. 228 e p. 233.

– con chi e per chi, perché fare teatro? –, ma a essere cambiato era il territorio in cui quelle domande cercavano risposta. Allora, era il teatro dello spettacolo, adesso era il teatro prima dello spettacolo. Quello che allora era l'Oggi s'era tramutato nell'Origine.

Il punto in cui un movimento inverte all'improvviso la propria direzione si chiama «punto di rottura». Non solo nella fisica delle cose materiali. La ferita che produce fa male: e continua a far male, ancora di più sotto la pelle che è rinata, tenera come l'erba dei prati di Pernand. Nel punto di rottura, il conflitto con gli imperativi dello spettacolo si tramuta in confronto con se stessi. Spettacoli all'aria aperta, lampade alla buona al posto di sofisticati riflettori, piccole azioni drammatiche create dagli attori stessi... risalendo nel tempo, alla ricerca delle condizioni originarie del teatro, si scopre che l'Origine è anche

il gusto del rischio e l'euforia dell'ignoranza che ti fanno viaggiare senza lasciare casa, e ti fanno sentire a casa senza lasciare la strada. L'origine non è qualcosa o un luogo dai quali ti allontani; è quel groviglio di forze oscure alle quali ti ostini a restare vicino²⁴.

Copeau non aveva «più quasi la voglia di spiegar[lo]»²⁵. Viaggiare senza lasciare casa, sentirsi a casa senza lasciare la strada: le forze alle quali ci si ostina a restare vicini sono oscure tanto più per chi si ostina a restar loro vicino. Spiegare è talmente difficile, che quasi se ne perde la voglia.

Fare spettacolo restando nel teatro prima dello spettacolo: il paradosso della via dall'Origine si ripropone, solo in termini diversi. Come trovare un luogo in cui far convivere le domande che interrogano il territorio dello spettacolo e quelle che cercano risposta nel terreno intimo dove – che si faccia teatro o no – s'intricano erbe benedette e gramigna della nostra identità. È davvero all'Origine, questo luogo: se da sempre il problema dell'uomo di teatro è come non trasformare l'inevitabile servizio allo spettacolo in servitù e, reciprocamente, la propria irrinunciabile libertà dallo spettacolo in fuga dallo spettacolo.

Per fare dell'Origine il terreno d'una concreta pratica di lavoro, Barba ha chiesto agli attori dell'Odin, e prima di tutto a se stesso, di «bruciare la casa». *Bruciare la casa* è uno dei suoi ultimi libri.

²⁴ Eugenio Barba, *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, 2009, p. 253.

²⁵ Jacques Copeau, *La fuga in Borgogna*, cit., in *Artigiani di una tradizione vivente*, cit., p. 227.

Nell'*haiku* che ne apre l'Introduzione c'è la spiegazione più esauriente e severa di cosa significhi quel titolo.

Scrivo e cancello
Riscrivo e cancello
*Ed ecco sboccia un papavero*²⁶.

È il contrario d'uno sterile gioco a fare e disfare. Niente a che vedere con un'operazione a freddo. Si deve scrivere con tutta la competenza di cui si è capaci e con incondizionata sensibilità d'ascolto agli impulsi segreti che ci spingono a scrivere. Senza questo impegno – di competenza e ascolto – nessun risultato è possibile, e tuttavia il risultato può solo essere atteso. Del risultato si possono solo creare le condizioni: sono necessarie, non sono sufficienti. Dopo aver costruito la casa e averla bruciata, dopo averla ricostruita e bruciata di nuovo, ancora e ancora, «Ecco che sboccia un papavero». Non sempre, non necessariamente.

La casa può essere lo spettacolo in preparazione: che, dopo essere stato scritto e cancellato tante volte, si decide a dire quello che lui vuole dire, grazie alla rinuncia di regista e attori a imporgli loro cosa dire. Può essere il prossimo spettacolo, di cui gli spettacoli passati diventano altrettante case da bruciare, per cominciare ancora una volta da zero. Può essere l'improvvisazione d'un attore: che, col sottrarle di continuo il riscontro d'un significato, rivela alla fine un suo significato. Inatteso, perché semplicemente atteso. Può essere, dentro il corpo d'un attore impegnato nel *training*, un equilibrio – statico o dinamico – raggiunto e subito deliberatamente compromesso, per scoprire che alla base del *training* c'è la pratica del disequilibrio.

«So che non brucerei mai, neppure metaforicamente, la casa mia e dei miei compagni, l'Odin Teatret – dice Barba –. Ma è come se mi sdoppiassi. Una mano cerca di esplorarne l'architettura. L'altra, continuamente, tenta di darle fuoco»²⁷.

È così, nel punto di rottura ci si divide in due metà. L'una guarda in direzione dello spettacolo, l'altra in direzione delle proprie forze oscure. Nel punto di rottura *contraria sunt complementa*. Le due metà si completano a vicenda, ma lottano anche l'una contro l'altra. Essere nell'Origine è scegliere di dividersi, in ogni momento e in ogni aspetto del proprio lavoro. Da una parte e dall'altra. Per non subire la prepo-

²⁶ Eugenio Barba, *Bruciare la casa*, cit., p. 17.

²⁷ *Ivi*, cit., pp. 10-11.

tenza d'essere divisi: totalmente liberi oppure solo a servizio dello spettacolo. Da una parte o dall'altra.

TEATRO SOTTERRANEO

Regola ed eccezione

Nella proiezione di Eupatorija, il Primo Studio fu un teatro che parte da zero. In misura ancora più radicale, lo fu *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Per non subire ipoteche dal teatro dell'Oggi, ne cancellò la stessa realtà, scegliendo di abitare in un libro. Fu un teatro che parte da zero la colonia di Pernand, all'insegna di una «grossa donna delle pulizie» al lavoro o di soldati che apprendono ad esercitare la prontezza. Lo fu e lo è l'Odin Teatret di Eugenio Barba: con tutta evidenza, senza bisogno di fughe o di migrazioni improprie. La partenza da zero è il tratto che li accomuna ma, a differenza di Stanislavskij e Copeau, Barba fu obbligato a partire da zero. Barba è l'eccezione che conferma la regola, come si dice. Ma che vuol dire?

A forza di ripeterlo pensando magari alla politica, si è finiti con l'accettarne una lezione debole, secondo la quale ogni regola ammette delle deroghe che non ne vanificano però lo statuto di regola. Sarà vero per la politica, ma alla lettera vorrebbe dire solo che la regola in oggetto non è una regola. Non ci sono rette parallele che s'incontrano, in deroga alla regola che le vuole distese sempre e tutte alla medesima distanza. La lezione forte – cioè corretta – afferma invece che ogni regola contempla dei casi estremi, i quali ne confermano la validità generale, anche e a maggior ragione in casi «eccezionali».

Stanislavskij e Copeau, si può dire che anche loro furono obbligati a partire da zero. Se non fu uno stato di fatto a costringerli, fu lo stato d'animo: che può essere costrittivo quanto la realtà. Basta leggere i loro scritti per rendersene conto. Barba rappresenta il caso estremo della loro regola: fu obbligato a partire da zero dalla sola forza dei fatti, quale che ne fosse lo stato d'animo. Reciprocamente però si può dire che anche Barba scelse di partire da zero. Se non fu lo stato di fatto a consentirgli libertà di scelta, fu lo stato d'animo: che a volte può farci sentire liberi a dispetto della realtà. Stanislavskij e Copeau sarebbero allora il caso estremo della sua regola: vollero partire da zero, pur non essendo obbligati a farlo.

È più doloroso rifiutare l'Oggi al quale si appartiene e dal quale si è riconosciuti, o non avere nessun Oggi a cui rinunciare? Poter scegliere tra diverse alternative possibili, o volere l'unica alternativa possibile: chi

è più libero? Chi è l'eccezione di chi? In realtà, norma ed eccezione si confermano a vicenda. Il che fa della norma una regola, e non la banale normalità che sopporta ogni sorta di deroga; e fa dell'eccezione un caso estremo, e non il caso normale ma di un'altra regola.

Comunque, se l'oggettiva mancanza d'alternative differenzia il caso di Barba da quelli di Stanislavskij e Copeau, è ciò che invece lo accomuna alla moltitudine di teatri che, come l'Odin, partono da zero perché non possono fare altro. Con questa differenza: che l'Odin insieme a pochi altri, e in modo esemplare come nessun altro, è riuscito a emergere dall'anonimato senza perdere la condizione dell'Origine. Anche dei compagni di necessità Barba rappresenta al contempo la norma e l'eccezione che la conferma. Per loro – per la maggior parte di loro – la sfida era emergere: Barba ha preso la loro regola e l'ha portata all'estremo. Per il suo duplice ruolo di norma ed eccezione, persino rispetto ai compagni d'alto lignaggio, Barba dev'essere considerato l'alfiere di «quelli che partono da zero».

E la guida dell'ultimo tratto, per finire il viaggio.

Il filo del racconto

Quando alle soglie del XX secolo si perde il legame organico con il potere e con il mercato, il teatro fu costretto a confrontarsi con se stesso in quanto Arte. Da una tale prospettiva, ad alcuni la situazione dell'Oggi, dominata dal mestiere, apparve inaspettatamente sotto la luce sinistra della Caduta. Per Craig – e per quanti si riconoscevano nella sua visione – il teatro del presente non poteva essere riformato. Lo si poteva solo redimere, riportandolo a prima della Caduta. Fu la «via della semplificazione».

L'alternativa significava la sfida a un paradosso. Partire dall'Origine, senza poi «cadere» di nuovo: inventare dal nulla un altro teatro, prima e contro i condizionamenti dell'Oggi. Sarebbe restata nel limbo delle pure ipotesi in teoria, se non fosse che alcuni – acclamati maestri del presente – decisero di mettere in pratica quella paradossale «via dall'Origine». Le storie del *Lavoro dell'attore su se stesso* e del Primo Studio, come quella della «fuga in Borgogna», sono ben conosciute. Ma, messe in primo piano sotto il pungolo d'una nuova domanda, hanno portato in luce il valore «originario» della condizione del principiante e della prontezza, e la natura della posta in gioco nella sfida dello spettacolo.

Soprattutto, quei pochi nomi illustri hanno permesso di riconoscere come simili i tanti senza nome obbligati a partire da zero, senza possi-

bilità di scelta. Per costoro, condizione del principiante, prontezza, azione reale erano la dote che inconsapevolmente portavano nella valigia di migranti senza mestiere: in attesa di farne consapevoli strumenti di lavoro e d'identità, oltre il mestiere. E quanto agli spettacoli del loro teatro, l'ignoranza dell'Oggi li metteva al riparo dall'esserne epigoni.

Per il loro cammino lungo la via dall'Origine, Barba ha coniato l'espressione «bruciare la casa». Non è rinunciare per principio a tutto ciò che vuol dire «casa»: un posto, competenze, tecnica, compagni di lavoro, relazioni con altri teatri e persino con i poteri di turno. La casa d'un teatro non è fatta solo di mattoni. Significa impedire che a ridurla in cenere sia la distrazione d'un vacanziero o la furia d'un piromane. Curarla, difenderla, e però esser pronti ad appiccarle il fuoco con le proprie mani non appena ci si renda conto che da asilo si sta trasformando in carcere. È, ed è stata per i suoi cinquant'anni di vita, la strategia dell'Odin. Barba la pratica nella vita quotidiana del suo teatro, ne fa la guida del lavoro di regista e di drammaturgo. Non la impone a quelli che, in ogni caso, sono i compagni che partono da zero.

Tirato ormai per intero il filo del racconto, sulle orme dei miei maestri, ecco «come me lo traduco a me stesso». Teatro sotterraneo è il teatro che parte da zero. Dove zero, evidentemente, non è il punto di partenza relativo dei singoli protagonisti, tutti partono dal loro zero. Zero è l'Origine, il punto d'inizio che ha la forza d'una tradizione, senza avere alle spalle il peso, e però nemmeno il volano d'una tradizione. Al di là delle persone, «teatro sotterraneo» chiama in causa il sentimento dell'identità professionale: che sta alle identità personali come in natura la specie sta agli individui che ne fanno parte. Attraverso singole vicende anche molto diverse tra loro, quella che si manifesta è una vera e propria specie dentro il teatro del Novecento, quando l'Arte cessa di essere solo una questione di estetica o d'applausi, e la domanda «perché fare teatro» va a cercare risposta anche nel «groviglio delle [proprie] forze oscure».

Che la partenza da zero sia frutto di scelta o di necessità non fa differenza. Sono circostanze a scala individuale, non incidono sull'identità della specie. Come a scala individuale è la decisione di singoli protagonisti su come confrontarsi con l'anonimato che, voluto o subito, è comunque la condizione di partenza. La qualifica di «sotterraneo» non è un titolo di merito preventivo né, a consuntivo, l'attenuante per indulgenti assoluzioni o l'aggravante per moralistiche condanne. Non esprime giudizi su vicende individuali. Ma per la specie di cui quelle vicende sono individui chiede pieno riconoscimento di dignità: senza

pregiudizi di valore estetico, riserve mentali d'ingenuità o malafede, o riferimenti a categorie accreditate del teatro.

Non è solo, ma di sicuro è anche quello che Barba ha chiamato «Terzo Teatro».

Terzo Teatro

Scritto come documento interno per i partecipanti all'«Incontro Internazionale di Ricerca Teatrale», nell'ambito del Bitez/Teatro delle Nazioni, a Belgrado nel 1976, *Terzo Teatro* è diventato il documento ufficiale dell'iniziativa e, al di là dell'occasione, il manifesto dei gruppi di «teatro sotterraneo» di tutto il mondo.

Più che delle difficoltà da superare per uscire dall'anonimato, parla del valore che il teatro deve avere per chi decida di misurarsi con difficoltà di quella portata, o anche solamente accetti di esservi costretto e, nonostante ciò, decida di resistere. Parla di «rapporti più umani fra uomo e uomo», di cellule sociali dove «le intenzioni, le aspirazioni, le necessità personali cominciano a trasformarsi in fatti», di «ideali, paure, molteplici impulsi che [altrimenti] resterebbero torbidi»... L'abbiamo già sentito questo genere di parole, in bocca agli antichi compagni di chiaro nome. Parlavano anche ai compagni, presenti e futuri, senza nome.

Esiste, in molti paesi del mondo, un arcipelago teatrale che si è formato in questi ultimi anni, pressoché ignorato, sul quale poco o nulla si riflette, per il quale non si organizzano festival né si scrivono recensioni.

Esso sembra costituire l'estremità anonima dei teatri che il mondo della cultura riconosce: da una parte il teatro istituzionale, protetto e sovvenzionato per i valori che sembra tramandare, viva immagine di un confronto creativo con i testi della cultura del passato e del presente – oppure versione «nobile» dell'industria del divertimento. Dall'altra parte il teatro d'avanguardia, sperimentale, di ricerca, arduo o iconoclasta, teatro dei mutamenti, alla ricerca di una nuova originalità, difeso in nome del necessario superamento della tradizione, aperto a ciò che di nuovo avviene fra le arti e nella società.

Il Terzo Teatro vive ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura, un teatro di persone che si definiscono attori, registi, uomini di teatro, quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di formazione o per il tradizionale apprendistato teatrale, e che quindi non vengono neppure riconosciuti come professionisti.

Ma non sono dilettanti. L'intero giorno è per loro marcato dall'esperienza teatrale, a volte attraverso ciò che chiamano il training, o attraverso spettacoli che debbono lottare per trovare il loro pubblico. Secondo i tradizionali metri teatrali, il

fenomeno può apparire irrilevante. Da un punto di vista diverso, però, un Terzo Teatro lascia pensare.

Isole senza contatto l'una con l'altra, in tutta Europa, in America del Sud, in America del Nord, in Australia, in Giappone, dei giovani si riuniscono e formano dei gruppi teatrali che si ostinano a resistere.

Ma possono sopravvivere soltanto a due condizioni: o salendo a sistemarsi nelle regioni dei teatri riconosciuti, accettando le leggi della domanda e dell'offerta teatrale, con i gusti correnti, con le preferenze degli ideologi politici e culturali, con l'adeguarsi agli ultimi risultati acclamati: oppure riuscendo, per la forza di un lavoro continuo, a individuare un proprio spazio, per ognuno diverso, cercando l'essenziale a cui restare fedeli, cercando di costringere gli altri a rispettare questa diversità. Forse è qui, nel Terzo Teatro, che è dato di vedere, aldilà delle motivazioni a posteriori, ciò che costituisce la materia vivente del teatro, un lontano senso che attira al teatro nuove energie e che – malgrado tutto – lo fa ancora essere vivo nella nostra società.

Diversi uomini, in diverse parti del mondo, sperimentano il teatro come un ponte – sempre minacciato – fra l'affermazione dei propri bisogni personali e l'esigenza di contagiare con essi la realtà che li circonda.

Perché proprio il teatro come mezzo di cambiamento, quando siamo coscienti che sono ben altri i fattori che decidono della realtà in cui viviamo? Si tratta di una forma di accecamento? Di una menzogna vitale?

Forse per loro «teatro» è ciò che permette di trovare il proprio modo di essere presenti – che i critici chiamerebbero «nuove forme espressive» – cercando rapporti più umani fra uomo e uomo, nell'intento di realizzare una cellula sociale in cui le intenzioni, le aspirazioni, le necessità personali cominciano a trasformarsi in fatti.

Le astratte divisioni che vengono confezionate e imposte dall'alto – scuole, stili, linee di tendenza diverse: le etichette che mettono ordine nei teatri riconosciuti – non possono qui servire. Non sono gli stili o le tendenze espressive che contano. Quel che sembra definire il Terzo Teatro, quel che sembra essere il comune denominatore fra gruppi e esperienze così differenti, è una tensione difficilmente definibile. È come se bisogni personali a volte neppure formulati a se stessi – ideali, paure, molteplici impulsi che resterebbero torbidi – volessero trasformarsi in lavoro, con un atteggiamento che all'esterno viene giustificato come un imperativo etico, non limitato alla sola professione, ma esteso alla totalità della vita quotidiana. Però, in realtà, essi pagano in prima persona il prezzo della loro scelta [...]²⁸.

Al Bitef di Belgrado c'ero anch'io. I gruppi invitati, quasi tutti sconosciuti ai più, si riunivano ogni giorno per il quotidiano «lavoro

²⁸ Eugenio Barba, *Terzo Teatro*, in *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996, pp. 165-68. Il testo è preceduto da una nota introduttiva di Lluís Masgrau, dalla quale riprendo le notizie sulle circostanze di elaborazione del testo.

dell'attore su se stesso». Si cominciava allora a chiamarlo *training*. Distesi sul palco o piegati o ginocchioni, gli attori del *Cuatrotablas* vi battevano sopra ininterrottamente con dei blocchi di legno, secondo un ritmo interno – concordato o no – come se stessero facendo un lavoro in comune. Costruiscono la loro casa, spiegò Mario Delgado, il *leader* del gruppo. Per traslocare da una casa dei quartieri alti divenuta insopportabile, o usarla come campo base per la scalata ai quartieri alti, accasarsi definitivamente, o bruciarla e costruirne subito dopo un'altra da dare anch'essa alle fiamme, non importa. Erano comunque teatro sotterraneo. Terzo Teatro.

Genealogie teatrali

Nel 1906 la Duncan è a Mosca. Quasi per caso Stanislavskij assiste a una sua recita, e all'inizio Isadora non gli fa una grande impressione. Lo distrae e lo imbarazza – lui, pieno di *pruderie* borghese – l'abbigliamento succinto, ma alla fine si unisce anche lui agli applausi del pubblico. Va a rivederla tutte le sere, ne è quasi stregato. Non capisce la ragione, finché la sente replicare a uno spettatore petulante che lei non può danzare se prima non le si accende «una specie di motore dell'anima». Ecco: lui diceva «anima che crede», e al movimento che ne scaturiva dava il nome di «corpo che vive», ma era la stessa cosa. S'incontrano più volte. Lei gli racconta di Craig, un genio a suo dire, e lo convince a invitarlo al Teatro d'Arte. Sarà la storica messinscena dell'*Amleto* del 1912.

Craig non parlava di «motori dell'anima» e probabilmente avrebbe sorriso con indulgenza di fronte all'«anima che crede». Per lui, dai moti dell'anima potevano derivare solo scomposti – e compiaciuti – sommovimenti del corpo. Eppure, scrive Stanislavskij quasi a prendersi una rivincita su quel genio iconoclasta, Craig si entusiasmava come un bambino davanti agli stessi attori che entusiasmavano lui. Se tutti gli attori fossero stati di quel livello, Craig «avrebbe raggiunto la felicità e realizzato il suo sogno».

In varie parti del mondo – commenta –, grazie a condizioni a noi sconosciute, persone diverse, in paesi diversi, con diversi punti di vista perseguono i medesimi principi artistici, in modo del tutto naturale. Incontrandosi, si stupiscono dell'affinità delle proprie idee²⁹.

²⁹ Cfr. il capitolo *Duncan e Craig*, in Kostantin S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, cit.; le cit. sono rispettivamente a p. 347, 349 e 346.

Danza, arte del teatro, lavoro dell'attore su se stesso; motore dell'anima, Supermarionetta, reviviscenza: incontrandosi – Duncan, Craig, Stanislavskij – si erano riconosciuti dello stesso sangue.

Normalmente è l'albero genealogico che permette di seguire il percorso di un'eredità. In teatro è il contrario: è il percorso dell'eredità che determina la genealogia. Non c'è una genealogia legittima di Craig – per dire, o di Stanislavskij o d'altri – in cui i discendenti si passano di mano il suo lascito. C'è l'eredità di Craig che in chi di volta in volta se ne appropria impone di riconoscere un discendente legittimo, l'anello di una genealogia. Così, diverse genealogie s'incontrano, procedono magari per un tratto sovrapposte, poi si allontanano, per incontrarsi ancora, o no. Lasciti diversi confluiscono, formando inediti patrimoni, pronti anch'essi a mettersi in circolo e creare nuove, impreviste, genealogie. È questo campo di forze, a prescindere da luoghi di provenienza, incontri diretti, ambiti di lavoro: a definire una cultura teatrale è questo sentimento profondo, immediato, necessario, di consanguineità.

Figli o padri. Nel campo di forze delle genealogie teatrali contano poco i gradi di parentela all'anagrafe. Contano poco il prima e il dopo. Nel campo di forze delle genealogie teatrali, prima e dopo sono sempre adesso. Nel raccogliere un'eredità la si rimette in vita. Da figli si diventa padri.

Quando nel 1964 Barba ha fondato l'Odin, aveva a disposizione solo la *tabula rasa* del vulcano di Craig. Dimostrando nei fatti che partire da zero non condanna a un perenne anonimato né a inseguire l'Oggi, ha rimesso in vita il lascito raccolto. Craig, il Signor Vesuvio, sarebbe stato felice di raccogliere a sua volta questo ritorno d'eredità, e passarlo di persona agli insospettiti discendenti del teatro sotterraneo. L'ha fatto per lui Eugenio Barba. Padri o figli: nel campo di forze delle genealogie teatrali i titolari dell'eredità diventano senza nome, senza tempo e senza ordine di parentela.

Che *Terzo Teatro* sia una postilla a *L'Arte del teatro* suona probabilmente eccessivo: fuori tema. Ma qual è il tema: filologia teatrale o genealogie teatrali? Anche agli uomini di libro dev'essere consentito esagerare, ogni tanto. Come – Craig, Stanislavskij, Copeau, Barba – gli esagerati maestri del Novecento che hanno guidato questo viaggio dal teatro materiale al teatro sotterraneo.

Il discrimine della violenza. Nota di fine viaggio

Per un verso, il mio teatro sotterraneo è più ampio di quello di Barba. Include casi come quelli del Primo Studio e della colonia di

Pernand. Non credo che Barba li accoglierebbe nel suo teatro sotterraneo. Per un altro verso, il mio teatro sotterraneo è meno ampio di quello di Barba. Non include tutto quell'universo di teatri, facili da riconoscere quanto difficili da definire – diciamo: teatri di guerriglia, teatri in prigionia, teatri in clandestinità –, per i quali la partenza da zero e la conseguente rinuncia alla visibilità sono fattori irrilevanti, quando non addirittura indesiderati. Senza una pressione esterna che ve li obblighi, i «teatri clandestini» sarebbero tutt'altro che propensi a nascondersi, e a diseredare la tradizione d'appartenenza.

Il discrimine è la violenza, intendendo con questa parola qualsiasi situazione atta, intenzionalmente o meno, a impedire o condizionare la piena libertà d'azione. Per il teatro sotterraneo di Barba, l'elemento di violenza è una condizione necessaria. Non bastano altre condizioni favorevoli all'inclusione. Stanislavskij e Copeau partirono da zero, è vero, ma non furono costretti a farlo. Per il teatro sotterraneo di Barba, l'elemento di violenza è una condizione sufficiente. Non occorrono altre condizioni, come dimostra il caso di quei teatri, la cui forzata clandestinità nulla ha a che vedere con la scelta, o la necessità, di partire da zero. Per il teatro sotterraneo di Barba l'elemento di violenza è condizione necessaria e sufficiente. Cioè essenziale. Per il mio teatro sotterraneo, l'elemento di violenza è condizione non necessaria e non sufficiente. Cioè indifferente.

Tra essenziale e indifferente, non è una differenza da poco. Ma ha il pregio d'essere coerente con le premesse, e dunque messa in conto fin dal principio. La mia esperienza non è quella di Eugenio Barba. Della violenza si può condividere il concetto, che è un fatto di conoscenza. La ferita è solo di chi ne ha fatto esperienza.