

Marco De Marinis
IL PROCESSO CREATIVO NEL TEATRO
CONTEMPORANEO:
TRIONFO E TRAS MUTAZIONI

Dedicato a Torgeir Wethal

Premessa

Se esiste un dato sul quale concordano gli studi teatrali, oggi, quello mi sembra essere la centralità del processo, dei processi, rispetto ai prodotti, da un lato, e ai sistemi astratti, dall'altro. Diciamo, più precisamente, che questa convergenza si registra almeno nei settori più avanzati degli studi: quelli che vanno sotto il nome di Nuova Teatrolgia, e mi riferisco agli studi continentali e in particolare italiani, e quelli denominati da almeno un trentennio Performance Studies, di area anglosassone e in particolare nord-americana¹.

Detto altrimenti, ritengo che ormai esista un consenso abbastanza vasto circa quello che si è affermato, negli ultimi trent'anni, come l'oggetto specifico degli studi teatrali: non più il testo scritto ma neppure soltanto lo spettacolo, bensì il teatro, il fatto teatrale, inteso appunto non come semplice prodotto-risultato ma come il complesso dei processi produttivi e ricettivi che circondano, fondano e costituiscono lo spettacolo.

D'altro canto che le performance siano essenzialmente dei processi, e viceversa, ce lo chiarisce l'altro padre fondatore dei Performance Studies transatlantici, insieme a Richard Schechner, e cioè l'antropologo di origine scozzese Victor Turner. È stato Turner a chiarire che la «svolta post-moderna» nelle scienze umane e sociali, e specialmente per quanto lo riguarda in antropologia, è consistita nel dedi-

¹ Non va dimenticato tuttavia che anche nei paesi anglosassoni persiste una importante tradizione di Theatre Studies, in qualche modo assimilabile a quella che chiamo qui Nuova Teatrolgia.

care «attenzione particolare al processo e alle qualità processuali», cioè in «un importante spostamento verso lo studio dei processi, visti come performance»².

Vorrei dissipare subito un possibile equivoco. Quando parlo di centralità dei processi negli studi teatrali contemporanei non sto pensando soltanto a un altro modo di guardare e di indagare gli spettacoli ma sto facendo riferimento, principalmente, proprio alla necessità per lo studioso oggi di prendere in carico, e di assumere come oggetti d'indagine, anche aspetti fino a non molto tempo fa trascurati, come tutto ciò che sta *a monte* di uno spettacolo, che viene *prima* e che porta al risultato visibile nella sala teatrale: adattamento del testo (se si parte da un testo), lavoro degli attori, prove, etc., e tutto ciò che sta *a valle* di uno spettacolo, cioè che viene *dopo*, ossia la ricezione a breve, a medio e a lungo termine dello spettacolo stesso.

Concentriamoci sui processi che stanno a monte di uno spettacolo, quelli che possiamo chiamare processi produttivi e che qui indagheremo soprattutto come processi di creazione, e teniamo bene a mente il duro monito che più di vent'anni fa Eugenio Barba lanciò contro gli studiosi di teatro, accusati di restare troppo spesso prigionieri di quella particolare forma di «etnocentrismo teatrale [...] che osserva il teatro ponendo il punto di vista solo dalla parte dello spettatore, cioè del risultato»³, e trascurando in tal modo il punto di vista complementare del processo creativo degli attori e degli altri *praticiens*.

In effetti, osservava allora il fondatore dell'Odin Teatret, l'effetto prodotto da questo etnocentrismo non è soltanto uno sguardo *parziale* ma piuttosto una visione *deformata* e quindi sostanzialmente *falsa* da un punto di vista storico:

La comprensione storica del teatro è spesso bloccata e resa superficiale dal trascurare la logica del processo creativo, dall'incomprensione del processo empirico degli attori, cioè dall'incapacità di superare i confini stabiliti per lo spettatore. [...] Non di rado [...] chi scrive storia del teatro si confronta con le *testimonianze* sopravvissute senza avere un'esperienza sufficiente dei processi artigianali dello spettacolo. Rischia, così, di non fare storia, ma di accumulare deformazioni della memoria⁴.

² Victor Turner, *Antropologia della performance* [1986], Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 151-156.

³ Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 25.

⁴ *Ibidem*.

La teatrologia contemporanea ha faticato non poco a mettere a frutto il monito di Barba ma oggi possiamo sostenere – come dicevo all’inizio – che pregiudizi e sottovalutazioni nei confronti del processo creativo siano in via di superamento. Un bel libro di Sophie Proust, apparso otto anni fa, ha sicuramente molto contribuito in tal senso in Francia, dove quei pregiudizi e quelle sottovalutazioni sono stati sicuramente più forti che altrove⁵.

L'avventura delle prove

D'altro canto è indubbio che tutto o quasi sia cambiato nel corso dell'ultimo secolo nel lavoro teatrale per quanto riguarda il processo creativo. E la centralità che, come ho appena detto, esso ha acquisito negli studi non è altro che la conseguenza, o almeno è *anche* la conseguenza della centralità che esso ha assunto per gli uomini di teatro a partire dagli inizi del XX secolo fino a oggi.

Non c'è nessuno, credo, che abbia saputo esprimere meglio di Jerzy Grotowski le ragioni dell'importanza del processo creativo nel lavoro teatrale contemporaneo. Mi riferisco, in particolare, a delle riflessioni abbastanza tarde per poter essere considerate come il consuntivo di una lunga esperienza pratica, una delle esperienze che hanno maggiormente contribuito a cambiare in profondità il modo di fare e di pensare il teatro.

Sentiamo che cosa risponde nel 1992 alla regista svedese Marianne Ahrne, la quale lo interroga sulle ragioni che lo spinsero al teatro al principio, ricordando il contesto storico dei suoi inizi teatrali, la Polonia degli anni Cinquanta:

Era il periodo stalinista, la censura era molto pesante: si censuravano gli spettacoli ma non le prove e *le prove sono sempre state per me la cosa più importante*. Là accadeva qualcosa fra un essere umano e un altro essere umano, cioè tra l'attore e me, che toccava questo asse, questa assialità, al di fuori di ogni controllo dall'esterno. Vuol dire che *lo spettacolo è stato, sempre, meno importante del lavoro delle prove*. Lo spettacolo doveva essere impeccabile, ma tornavo sempre verso le prove anche dopo la prima, perché *le prove sono state la grande avventura*⁶.

⁵ Sophie Proust, *La direction d'acteurs dans la mise en scène contemporaine*, Montpellier, L'Entretemps, 2006.

⁶ Intervista di Marianne Ahrne (Pontedera 1992), in *Grotowski postdomani*, «Teatro e Storia», 20/21, p. 430. Corsivi miei.

L'anno seguente, 1993, Grotowski torna sull'argomento in maniera più articolata, nella ormai classica postfazione al primo libro di Thomas Richards:

Nelle *performing arts* esiste una catena con numerosi anelli differenti. Nel teatro abbiamo un anello visibile – lo spettacolo – e un altro quasi invisibile – le prove. Le prove non sono soltanto la preparazione alla prima dello spettacolo, sono *il terreno in cui scoprire noi stessi, le nostre possibilità, sono il campo in cui oltrepassare i propri limiti*. Le prove sono una *grande avventura*, se si lavora seriamente⁷.

Poi il regista polacco cita il libro di Vasilij Toporkov sull'ultimo Stanislavskij, quello che lavora sul *Tartufo*⁸:

Lì vediamo che le cose più interessanti succedevano durante le prove di *Tartufo*, quando Stanislavskij non pensava nemmeno a farne uno spettacolo pubblico. Per lui il lavoro su *Tartufo* era solo un lavoro interno per gli attori, che egli trattava come i futuri maestri dell'arte dell'attore, o come i futuri registi, e mostrò loro in cosa consista l'avventura delle prove⁹.

Gli spunti offerti da queste riflessioni sono infiniti. Si tratta davvero del punto d'arrivo di quella che potremmo definire l'era del processo creativo ovvero la sua età d'oro, un altro modo di denominare il teatro del XX secolo, o almeno una certa tradizione che ne sta al centro: quella dei registi-pedagoghi.

Anche se poi molto teatro che si fa ancora oggi sembra non essersi accorto della vera e propria rivoluzione verificatasi a proposito del processo creativo nella scena contemporanea. Lo nota pessimisticamente lo stesso Grotowski nella postfazione appena citata. Ci sono «registi apparentemente esperti» – scrive il grande uomo di teatro polacco – «che, alla fine del periodo stabilito di quattro settimane [quello vigente in gran parte del teatro ufficiale], non sanno più che fare», e commenta:

⁷ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993, p. 126 (d'ora in poi citeremo questo testo secondo la versione definitiva, che si trova in *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, II vol. di *Opere e sentieri*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Roma, Bulzoni, 2007, col titolo *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo* [p. 93, per la citazione]). Corsivi miei.

⁸ Vasilij Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni* [1949], a cura di Fausto Malcovati, Milano, Ubulibri, 1991.

⁹ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, cit., p. 93.

«Ecco il problema. Manca la cognizione di cosa sia il lavoro con l'attore e sulla messinscena»¹⁰.

L'avvento della regia

Per ripercorrere, sia pure velocemente, le vicissitudini del processo creativo nel teatro contemporaneo, bisogna partire dal momento in cui le prove hanno cominciato ad allungarsi e a diventare importanti, superando la durata dei quattro-cinque giorni che per secoli era stata la regola (con poche, famose eccezioni).

E questo momento, dovrebbe già essere chiaro ormai, coincide con la nascita della regia teatrale, tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo. Fu l'avvento del regista a capo di questo nuovo modo di produzione teatrale chiamato «regia» che determinò l'allungamento delle prove fino alle durate (per altro variabili) che siamo da allora abituati a considerare normali; fu l'avvento del regista ad assegnare un'importanza crescente al processo creativo. Cerchiamo di capire perché.

Partiamo da una sintetica ma efficace definizione che della regia ha fornito uno dei maggiori specialisti italiani sull'argomento, Mirella Schino. Scrive la Schino che, con il termine «regia», ci si riferisce

ad un nuovo modo di fare e di pensare il teatro, nato nei primi del Novecento, che implica, da una parte, una presenza creatrice dominante e maieutica e, dall'altra, unità e coerenza tra le diverse componenti della messinscena¹¹.

E sempre nella stessa pagina, ancor più concisamente, la nostra studiosa indica la novità radicale introdotta dalla regia nel «passaggio dello spettacolo da “contenitore” a “opera”».

Le prove servono dunque a consentire questo passaggio, un vero e proprio salto in realtà, dallo spettacolo-contenitore allo spettacolo-opera, garantendo unità e coerenza tra le diverse componenti della messa in scena. Ecco perché c'è bisogno di molto più tempo rispetto ai quattro-cinque giorni del teatro pre-registico, il teatro capocomiciale all'antica italiana.

Ma c'è un'altra ragione sostanziale, del resto del tutto coerente con queste istanze fondative della regia, così come poste in luce da Mirella Schino. Non va mai dimenticato che l'idea, lanciata dai primi registi, i

¹⁰ *Ivi*, p. 90.

¹¹ Mirella Schino, *La regia*, in *Historia. La grande storia della civiltà europea*, vol. 2: *Il Novecento*, Milano, Federico Motta, 2007, p. 105.

padri fondatori della regia, che lo spettacolo dovesse essere considerato un'opera d'arte in sé, governata da suoi propri principi, va insieme – quasi sempre – ad un'altra idea: e cioè che questo statuto lo spettacolo dovesse raggiungerlo partendo da un testo drammatico preventivo, cioè ponendosi come messa in scena di questo testo.

Oggi è facile cogliere i limiti di questa concezione testocentrica della prima regia (che tuttavia fin dall'inizio dovette convivere con un'idea registica affatto diversa, antitestuale, postdrammatica potremmo dire), ma va ricordata la rottura profonda che essa operò in costumi comici inveterati, plurisecolari. Questi costumi di fatto avevano sempre emarginato il testo come intero dal processo di creazione teatrale, dopo averlo diviso in parti (le cosiddette «parti scannate»), le quali venivano per giunta assegnate agli attori in base al sistema dei ruoli vigente nelle compagnie professionali, con le sue quasi insormontabili gerarchie.

Certo, nel corso dell'Ottocento qualcuno aveva provato a scardinare il sistema dei ruoli e questo modo di produzione che possiamo chiamare (riferendoci a Ferdinando Taviani) *teatro delle parti e dei ruoli*¹². Per esempio, com'è noto, ci provarono Goethe e Schiller a Weimar, fra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Ma si trattò di casi sporadici, isolati, localizzabili per lo più tra Francia e Germania. Bisognerà aspettare fino ai Meininger e ad Antoine, quindi alla seconda metà dell'Ottocento, per vedere questa battaglia contro le vecchie convenzioni, contro il vecchio modo di produzione per parti e ruoli, mettere a segno i primi successi, grazie anche a una drammaturgia che ormai, con Strindberg, Ibsen, Becque, Čechov, etc., prescindeva completamente dai personaggi tipici che per secoli avevano tenuto in vita il sistema dei ruoli.

Grazie alla regia, il processo creativo a teatro comincia a strutturarsi secondo una sequenza che ben presto diventerà standard e permetterà nel corso del nuovo secolo continue infrazioni e trasformazioni anche radicali.

1. Scelta del testo drammatico
2. Eventuale adattamento/trattamento
3. Scelta degli attori o (nel caso di compagnie stabili) assegnazione delle parti agli attori secondo criteri del tutto indipendenti dai vecchi mansionari comici

¹² Cfr., ad esempio, Ferdinando Taviani, *La composizione del dramma nella Commedia dell'Arte*, «Quaderni di Teatro», 15, 1982, pp. 151-171.

4. Lettura del testo a tavolino
5. Inizio delle prove in piedi
6. Lavoro dell'attore sul personaggio
7. Prove generali
8. Debutto

Ogni tappa di questo processo ha il regista a sovrintendere e trova nel *testo intero in quanto tale* (non più nelle singole parti, ciascuna per ogni attore) la sua stella polare, il principale elemento di riferimento.

Prima che esigenze economiche e commerciali comprimessero nelle canoniche quattro-cinque settimane i tempi delle prove, suscitando per altro proteste e scelte difformi, che andranno a caratterizzare l'area del nuovo teatro o teatro di ricerca e sperimentazione, il processo creativo nei primi decenni del Novecento può prevedere durate diverse, anche molto diverse, a seconda del tipo di regista e quindi di regia che si prende in considerazione.

Non ci interessano i casi abnormi, eccezionali, come l' *Hamlet* moscovita (1912) che vide la collaborazione di due «leggende» della regia moderna: Craig e Stanislavskij, e le cui prove per ragioni varie (non ultime il fatto che Craig andava e veniva da Mosca continuamente, assentandosi anche per lunghi periodi, e quella specie di «dialogo fra sordi» che fu in realtà la loro collaborazione) finirono per durare quasi quattro anni. O come il *Mahabharata* di Brook-Carrière, che impiegò addirittura quasi dieci anni per andare dalla prima idea al suo debutto ad Avignone nel 1985.

Il processo creativo fra regia demiurgica e regia maieutica

Mi interessa invece capire cosa accade al processo creativo se passiamo dall'ambito del regista demiurgo, o despota come lo chiamerà autocriticamente lo stesso Stanislavskij, a quello del regista maieuta o pedagogo.

Con il regista demiurgo e il regista maieuta siamo di fronte – com'è noto – a due modi profondamente diversi di intendere la messa in scena e il processo creativo che porta alla sua composizione. Si tratta di due polarità, due direttrici che attraversano tutto il teatro contemporaneo arrivando fino a noi. Ancora oggi è agevole rinvenire registi dell'uno e dell'altro tipo.

Per capire come queste due visioni della regia abbiano diversamente influito sul processo creativo la cosa migliore è dare direttamente la parola proprio a Stanislavskij, il quale ha raccontato più volte i profondi cambiamenti intervenuti nel corso del tempo nel suo modo

di concepire e di praticare la messa in scena. Ecco cosa scrisse, ad esempio, nel 1929 per un contributo alla *Encyclopedia Britannica*:

Nel periodo in cui il regista era un despota – periodo iniziato con i Meiningen e che dura fino ad oggi perfino in alcuni dei nostri teatri più avanzati – egli costruiva tutto il progetto dello spettacolo, indicava lo schema generale delle parti, prendendo in considerazione naturalmente gli attori che vi partecipavano e mostrava loro tutta la «faccenda». Io stesso fino a pochi anni fa seguivo questo metodo di allestire i drammi. Ma ora sono giunto alla convinzione che il lavoro creativo del regista deve procedere all'unisono con quello degli attori e non precorrerlo né reprimerlo. Egli deve agevolare la creatività degli attori, sorvegliarla e integrarla, vigilando che si sviluppi naturalmente e solo dal vero nucleo artistico del dramma¹³.

In effetti, nel caso di Stanislavskij, la fase demiurgica o dispotica del suo lavoro registico, che si chiude già nel primo decennio del nuovo secolo, ha lasciato quei veri e propri capolavori del genere che sono i libri di regia degli allestimenti di Čechov (nei quali, secondo Peter Stein, è possibile spiarlo «nell'atto di inventare il moderno lavoro di regia»)¹⁴.

Nel caso di Brecht, che passò anche lui da una fase demiurgica a una maieutica ma in molto meno tempo, visto che tutta la sua avventura registica con il Berliner Ensemble dopo la guerra durò meno di otto anni, la regia demiurgica (che è poi quella del definitivo apprendistato nel mestiere) è legata ai non meno famosi *Modellbücher*, i libri-modello¹⁵.

Non è difficile capire perché nella regia maieutica, cioè in un processo creativo dove il regista rinuncia al suo ruolo di creatore unico e assoluto e procede invece a costruire lo spettacolo cercando di avvalersi dell'apporto creativo di tutti i collaboratori ma soprattutto in primis degli attori, i tempi di prova rischiano di allungarsi considerevolmente.

Un conto è, infatti, la durata di un processo in cui si tratta semplicemente di realizzare, *eseguire* un progetto registico di ferro (spesso preventivamente fissato dal regista stesso in un *Regiebuch* o in una *Mise en scène écrite*); tutto un altro conto è invece un processo conce-

¹³ Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *L'arte dell'attore e l'arte del regista*, in Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 134. Corsivi miei.

¹⁴ Peter Stein, *La regia di Stanislavskij, oggi*, in Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *Le mie regie (2). Zio Vanja*, a cura di Fausto Malcovati, Milano, Ubulibri, 1996, p. XXIX.

¹⁵ Cfr. in proposito, di chi scrive, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 84-89.

pito come invenzione continua, come un comporre la messa in scena giorno dopo giorno sulla base dei contributi creativi del collettivo coinvolto, a cominciare ovviamente dagli attori.

Anche quando non si condivideva l'esigenza stanislavskiana di un lavoro sui sentimenti e sulla memoria emotiva dell'attore per metterlo in condizione di creatività, cioè di poter *vivere* e non soltanto recitare o rappresentare il personaggio (lavoro che non dava ovviamente nessuna garanzia di riuscita in tempi certi: le reviviscenze potevano bloccare le prove per settimane e mesi)¹⁶, in ogni caso, il creare regia insieme agli attori, piuttosto che chiedere loro di adattarsi a una regia già interamente progettata, presupponeva inevitabilmente la dilatazione dei tempi.

È quanto avvenne, per esempio, a Brecht alle prese per quasi un anno con le prove del *Cerchio di gesso del Caucaso* fra 1953 e 1954 (11 mesi per 120 giorni effettivi): una durata decisamente anomala, più che tripla rispetto a quella delle sue regie precedenti. Questo allungamento inedito si spiega con il profondo cambiamento che si produce in quegli anni nel modo di essere regista e di fare regia da parte di Brecht. Un Brecht che abbandona il *Modellbuch* come strumento registico, accedendo a una regia intesa sempre di più come lavoro di gruppo, come un ricercare e sperimentare con l'attore, di cui sempre di più si riconosce la centralità quale soggetto creativo. Disponiamo di uno straordinario documento (valorizzato in Italia da Claudio Meldolesi, autore, con Laura Olivi, del più bel libro su Brecht regista): il diario delle prove tenuto da Hans Joachim Bunge, uno degli assistenti per il *Cerchio di gesso*¹⁷. E da questo diario ci si para di fronte con vivida immediatezza il complicato, lunghissimo processo creativo che portò all'allestimento di quel dramma: un fare e disfare continuo, fra una pausa e l'altra delle prove, in mezzo a malumori e dissensi che più di una volta rischiarono di mandare tutto a monte. Al suo centro, il «poeta regista» (secondo la felice formula di Meldolesi) che inventa regia buttando a mare i libri modello e facendo poesia con la scena e con gli attori.

¹⁶ Si veda, ad esempio, il sintetico schema in cinque punti riportato da Gorčakov nel 1924, a proposito della messa in scena di *Battaglie della vita* di Charles Dickens, e citato da Gerardo Guerrieri nell'Introduzione a Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Roma-Bari, Laterza, 1997 (I ed. 1956), p. XXXIV.

¹⁷ Claudio Meldolesi e Laura Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble* (Bologna, Il Mulino, 1989), ora riproposto come e-book dalla Cue Press di Bologna, 2013.

Il processo creativo nel teatro scenocentrico

Abbiamo visto come l'affermarsi di un'idea e di una pratica maieutiche della regia abbia inevitabilmente contribuito ad assegnare ulteriore importanza al processo creativo e a dilatarne spesso le dimensioni, ben oltre gli standard che il teatro ufficiale e commerciale stava già fissando.

Ma c'è un altro fenomeno che incide non meno profondamente su dimensioni, modalità e funzioni del processo creativo nel teatro contemporaneo. È il fenomeno della fuoriuscita di molta parte della messa in scena contemporanea dai confini sempre più costrittivi e angusti del *testocentrismo*, per ripensarsi nei termini opposti, che per analogia potremmo chiamare *scenocentrici*, intendendo con ciò un processo creativo che sposta radicalmente il suo baricentro dal testo scritto alla scena e ai suoi linguaggi. Chi ha teorizzato per primo e nella maniera più suggestiva e visionaria un teatro scenocentrico è stato sicuramente Artaud. Ma preferisco riferirmi a una distinzione avanzata relativamente di recente da Eugenio Barba, in occasione del debutto dello spettacolo dell'Odin Teatret *Mythos* (1998), e cioè la distinzione fra «teatro per il testo» e «teatro col testo»:

Il contesto narrativo di uno spettacolo può essere dato da un testo prevalentemente scritto e numerosi sono i modi per svilupparlo in teatro. Possono tutti, però, essere raccolti in due tendenze: lavorare *per* il testo, lavorare *con* il testo.

Lavorare *per* il testo significa assumere l'opera letteraria come valore principale dello spettacolo. Attori, regia, organizzazione dello spazio, musica e disegno di luci si impegnano a far brillare la qualità e la ricchezza dell'opera, i possibili sottintesi, i suoi legami con il contesto d'origine e quello attuale, la sua capacità di irradiarsi in diverse direzioni e dimensioni. [...] Amo il teatro che segue questa via fino in fondo. Ma l'ho praticato raramente.

Lavorare *con* il testo vuol dire scegliere uno o più scritti, *non* per mettersi al loro servizio, ma per estrarre una sostanza che alimenti un nuovo organismo: lo spettacolo. Il testo letterario viene usato come una delle componenti nella vita reale della finzione scenica¹⁸.

Gran parte del teatro più innovativo dagli anni Sessanta in avanti può essere rubricato come «teatro col testo», e su alcuni episodi particolarmente interessanti dal punto di vista del processo creativo mi soffermerò più avanti.

¹⁸ Cito la versione ripubblicata, con modifiche, in Eugenio Barba, *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Milano, Ubulibri, 2009, p. 159.

Ma prima vorrei risalire a una delle matrici novecentesche del teatro scenocentrico, che in genere non viene considerata come tale, visto che appartiene a un maestro in genere considerato tutto interno al testo-centrismo, come Stanislavskij. Così non è, come dimostra, fra l'altro, l'ultimo approdo della ricerca artistico-pedagogica del grande regista russo: il «metodo delle azioni fisiche».

In realtà il metodo delle azioni fisiche, per le sperimentazioni a cui Stanislavskij lo sottopone e soprattutto per le potenzialità che evidenzierà nell'utilizzazione fattane successivamente da Grotowski, rappresenta una delle grandi svolte, delle maggiori innovazioni teatrali del XX secolo: qualcosa con cui non abbiamo ancora finito di fare i conti.

Con il metodo delle azioni fisiche, quale il maestro russo lo sperimenta negli anni Trenta (dapprima nel corso delle prove su *Otello* [1930-33], e poi soprattutto con quelle sull'*Ispettore generale*, o *Revisore* [1936-37] e sul *Tartufo*, che ricordavo in precedenza [1937-38]), il processo creativo muta radicalmente rispetto alla prima versione del cosiddetto Sistema, in cui si partiva dai sentimenti, dalla memoria emotiva, dalle reviviscenze.

Qui non si parte più dai sentimenti e dai ricordi ma, appunto, dalle azioni fisiche; non si parte più dalla lettura a tavolino del testo ma dalle improvvisazioni (in genere mute) degli attori. Ecco perché mi è accaduto di parlare, a questo proposito, di «sottrazione temporanea del testo» all'attore (un espediente – sia detto per inciso – che ricorre spesso soprattutto a livello della formazione, nelle nuove scuole: da quella pietroburchese di Mejerchol'd, verso la metà del secondo decennio, all'Ecole du Vieux Colombier diretta da Jacques Copeau a Parigi, fra 1921 e 1924, all'Atelier di Charles Dullin, aperto nel 1921)¹⁹.

In effetti, nel metodo delle azioni fisiche le parole all'inizio non erano vietate, anche se venivano considerate secondarie, ma era assolutamente proibito servirsi di quelle dell'autore (del resto Stanislavskij vietava agli attori di imparare a memoria o anche solo di studiare dettigliatamente la parte, all'inizio). Agli attori veniva richiesto (sulla base di una conoscenza sommaria della scena in questione) di ricostruire di loro iniziativa, e aggiungendovi eventualmente parole proprie, la linea delle azioni fisiche del personaggio che dovevano interpretare (in sostanza, si domandava loro di decidere quali azioni, movimenti, gesti etc. essi avrebbero compiuto se si fossero trovati, come il personaggio, nelle circostanze date dell'opera). Soltanto in una fase molto avanzata

¹⁹ Cfr. Marco De Marinis, *In cerca dell'attore*, cit., pp. 140-142.

del lavoro era consentito loro di ritornare alla parte scritta, prima imparata a memoria, ma pronunciata solo interiormente, e poi finalmente detta ad alta voce: si veda, in proposito, lo *Schema di lavoro per l'approccio al personaggio*, redatto con ogni probabilità fra il '36 e il '37, nel libro postumo di Stanislavskij *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, capitolo sull'*Ispettore generale*²⁰.

Ci sono due grandi, radicali novità in questo metodo delle azioni fisiche, rispetto al cosiddetto Sistema nella sua versione più conosciuta.

1. La prima è che, verso la fine della sua vita, il vecchio maestro sembra dare completamente ragione ai suoi allievi prediletti (Michail Čechov, Vachtangov e soprattutto Mejerchol'd) circa l'inaffidabilità delle emozioni quale punto di partenza del lavoro dell'attore: «Dobbiamo ricorrere ai compiti fisici, poiché il corpo è incomparabilmente più solido del sentimento», scrive negli anni Trenta²¹. D'altro canto egli è sempre più convinto che la reviviscenza possa venire attuata automaticamente dalla giusta azione fisica: «se un'azione fisica è portata a termine esattamente, la reviviscenza nasce da sola»²², ovvero «il sentimento verrà da sé come risultato della vostra concentrazione sull'azione nelle circostanze date» (e qui è Toporkov a riportare le parole del maestro)²³. Non bisogna tuttavia cadere nell'equivoco di pensare che il primato dell'azione fisica, nell'ultimo Stanislavskij, venga inteso come primato della *caratterizzazione esteriore* del personaggio. Naturalmente non è affatto così. Anche nel metodo delle azioni fisiche, l'interiorità resta il fulcro del personaggio; ciò che vi cambia, e radicalmente, è il modo di propiziare l'approccio con essa: prima, il punto di partenza erano il testo e le reviviscenze, ora sono le improvvisazioni fisiche (quasi) libere.
2. E proprio qui sta l'altra, grande novità di questo metodo, un po' messa in ombra dall'enfasi posta quasi esclusivamente sul ribaltamento *interno->esterno* in *esterno->interno* per l'accesso, da parte dell'attore, alla condizione dell'«io sono», e cioè alla verità

²⁰ Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio* (1957), a cura di Fausto Malcovati, prefazione di Giorgio Strehler, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 232-234.

²¹ *Ivi*, p. 223.

²² *Ivi*, p. 171.

²³ Vasilij Toporkov, *Stanislavskij alle prove*, cit., p. 137.

interiore del personaggio. E si tratta del fatto che questo metodo allontana l'attore dal testo, glielo sottrae appunto momentaneamente, per metterlo nelle condizioni di creare improvvisando *quasi* libero, anche se poi alla fine riconverge sul testo e sul personaggio. In questo modo Stanislavskij apre una strada feconda e gravida di potenzialità, che la morte gli impedì di percorrere fino in fondo, come invece ha cercato di fare Grotowski, che disse infatti di essere partito da dove il maestro russo si era fermato.

Grotowski parte dal lavoro di Stanislavskij sulle azioni fisiche e cerca di portare fino in fondo le conseguenze implicite nel metodo: una volta sganciate dal personaggio e dalla dimensione realistico-quotidiana a cui il maestro russo sostanzialmente le limita, le azioni fisiche ponevano le premesse tecniche per la totale autonomizzazione creativa dell'attore.

È interessante vedere come parla di questo punto decisivo dello sganciamento dell'attore dal personaggio, nel lavoro di Grotowski, il suo erede designato Thomas Richards:

Vorrei sottolineare questa particolare differenza tra il lavoro di Stanislavskij e quello di Grotowski. Stanislavskij ha centrato la sua ricerca sullo *sviluppo di un personaggio* all'interno di una storia e nelle circostanze raccontate in un testo teatrale. L'attore si domandava: quale è la linea logica di azioni fisiche che farei se mi trovassi nelle circostanze di *questo personaggio*? Nel lavoro di Grotowski, invece, gli attori non cercavano mai i personaggi. I personaggi apparivano solo nella mente dello spettatore, a causa del montaggio costruito da Grotowski come regista. Grotowski ha sottolineato molte volte questo aspetto parlando del lavoro di Ryszard Cieślak ne *Il Principe costante*. Cieślak non aveva mai lavorato sul personaggio della tragedia di Calderón ma solo su ricordi personali connessi a un importante evento della sua vita. [...]

Negli spettacoli di Grotowski [ma si tratta di una circostanza largamente generalizzabile] [...] il «personaggio» esisteva più come uno schermo pubblico che proteggeva l'attore. [...] Il «personaggio» era costruito dal regista, non dall'attore, e serviva a tenere occupata la mente dello spettatore [...] in modo che lo spettatore potesse percepire, con una parte di sé più adatta al compito, il processo nascosto dell'attore²⁴.

Se possiamo individuare un episodio inaugurale e dal forte valore simbolico in questo vero e proprio processo di liberazione dell'attore contemporaneo dal personaggio, non v'è dubbio che esso sia proprio quello ricordato da Richards nel brano precedente, e cioè il lavoro di

²⁴ Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit., pp. 87, 108.

Ryszard Cieślak, guidato da Grotowski, per *Il Principe costante*. Ma, in proposito, val la pena di leggere soprattutto quanto ha scritto (dopo averlo raccontato oralmente in più occasioni) Grotowski stesso:

Prima di incontrarsi nel lavoro sulla parte con i suoi partner nello spettacolo, per mesi e mesi Cieślak aveva lavorato solo con me. Niente nel suo lavoro era legato al martirio che, nel dramma di Calderón/Słowacki, è il tema del personaggio del Principe Costante. Tutto il fiume della vita nell'attore era legato a un ricordo molto lontano da ogni oscurità, da ogni sofferenza. I suoi lunghi monologhi erano legati alle azioni che appartenevano a quel ricordo concreto della sua vita, alle più piccole azioni e agli impulsi fisici e vocali di quel momento rammemorato. Era un momento della sua vita relativamente breve – diciamo qualche decina di minuti, quando era adolescente e ha avuto la prima grande, enorme esperienza amorosa. [...] Il momento di cui parlo era, dunque, immune da ogni connotazione tenebrosa, era come se questo adolescente rammemorato si liberasse col suo corpo dal corpo stesso, come se si liberasse – passo dopo passo – dalla pesantezza del corpo, da ogni aspetto doloroso. E, sul fiume dei più piccoli impulsi e azioni legati a questo ricordo, l'attore ha messo i monologhi del Principe Costante²⁵.

Sulla scia di questo episodio, ma spesso anche indipendentemente da esso (penso, per esempio, al Living Theatre degli anni Sessanta), nel nuovo teatro postbellico l'affermazione dell'autonomia creativa dell'attore forza definitivamente gli argini del personaggio. Quando resta nel suo orizzonte di lavoro, questi diventa per l'attore soltanto uno strumento, un mezzo, alla stregua di tutti gli altri di cui si serve per innescare e modellare il proprio processo espressivo. E ciò ha ovviamente enormi conseguenze sulle modalità e le finalità del processo creativo a teatro.

Si attua, infatti, un vero e proprio rovesciamento dello schema stanislavskiano, nel quale nonostante tutto il personaggio rimaneva l'alfa e l'omega del lavoro attoriale, il *fine* rispetto al quale la verità interiore dell'interprete restava pur sempre un *mezzo*. Ora, invece, è la verità interiore dell'attore, con la partitura espressiva che le dà forma, a diventare il *telos* rispetto al quale anche il personaggio funge soltanto da strumento: «uno strumento – scrive Grotowski in *Per un teatro povero*²⁶ – che serve per studiare ciò che è nascosto dietro la maschera di ogni giorno – l'essenza più intima della nostra personalità – per offrirla in sacrificio, palesandola».

²⁵ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, cit., pp. 98-99.

²⁶ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 45 (edizione originale: *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968).

L'emancipazione dell'attore dal personaggio nel teatro degli anni Sessanta-Settanta va di pari passo con la definitiva fuoriuscita dal testocentrismo che il nuovo teatro compie in quello stesso periodo, dando vita a spettacoli che per la prima volta rinunciano completamente a un testo drammatico di partenza, prospettando così una modalità ancora nuova per il processo creativo.

Mysteries and Smaller Pieces (1964) e il celeberrimo *Paradise Now* (1968) del Living, *Apocalypsis cum figuris* del Teatr Laboratorium di Grotowski (1969), *US* (1966) di Peter Brook, *Min Fars Hus* (1972) dell'Odin Teatret, *1789* (1970) e *1793* (1972) del Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine, *Einstein on the Beach* di Bob Wilson (1976), sono tutti spettacoli fondamentali di quegli anni che hanno in comune il radicale superamento del testo drammatico come inevitabile punto di partenza. Con una conseguenza: che il processo creativo non deve più rifarsi a un modello unico ma può essere ogni volta diverso e irripetibile: un *unicum*.

L'ultimo spettacolo di Grotowski: il processo creativo tra finzione e superamento della rappresentazione

Se il processo creativo del *Principe costante*, soprattutto per quel che riguarda il rapporto Cieślak-Grotowski, passa alla storia come il momento dell'emancipazione dell'attore dalla servitù del testo e del personaggio, il processo per *Apocalypsis cum figuris*, l'ultimo spettacolo messo in scena da Grotowski, va ricordato come il tentativo limite di superare la rappresentazione, di rinunciare a recitare, continuando però ad andare in scena, a stare dentro uno spettacolo, nonostante tutto.

Questa è la presentazione «a caldo» che ne fece Ludwik Flaszen, consigliere letterario del Teatr Laboratorium e strettissimo collaboratore di Grotowski, un po' suo alter ego e avvocato del diavolo nello stesso tempo:

Apocalypsis cum figuris è stata creata dagli attori sotto la guida del regista, usando il metodo dell'improvvisazione per scene e abbozzi. Il testo, a seconda della necessità, è stato improvvisato *ad hoc* nel corso delle prove. Quando lo spettacolo ha raggiunto la sua prima consistenza, è stato montato con le scene create dagli attori e poi puntualmente consolidato ed elaborato. Quando sono state create le scene e i ruoli di attori particolari, è cominciata la fase finale delle prove, dedicata a individuare l'indispensabile materiale verbale adeguato a sostituire le battute trovate dagli attori e le loro provvisorie citazioni. L'idea era di adattare testi (nelle scene in cui le parole fossero davvero indispensabili) ripresi da scritture dell'umanità, piuttosto che di singoli esseri umani. Tali testi sono stati trovati nella

Bibbia e nei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij, come in versi dei poemi di T.S. Eliot e in un saggio di Simone Weil²⁷.

In realtà, i tre anni del lunghissimo processo creativo di *Apocalypsis cum figuris*, che passa attraverso almeno due tentativi di messa in scena abortiti sotto due diversi titoli (*Samuel Zborowski*, prima, e *I Vangeli*, dopo), annunci di debutto poi rinviati, prove aperte etc., furono un lungo, estenuante corpo a corpo senza quartiere che Grotowski e i suoi attori ingaggiarono con la forma spettacolo e i limiti della rappresentazione, oltre che con i risultati eccezionali raggiunti nei precedenti lavori (ciò che, per brevità, potremmo chiamare l'estetica del teatro povero). Questo corpo a corpo, questa lotta, non terminarono con il debutto ufficiale del 1 febbraio 1969 (che aveva fatto seguito alla prova aperta del 19 luglio 1968) ma proseguirono per gli oltre dieci anni successivi, durante i quali lo spettacolo continuò ad andare in scena in tutto il mondo, come testimonianza vivente degli esiti rivoluzionari toccati dal Teatr Laboratorium nel campo della messa in scena e della creazione attoriale ma anche come prova straordinaria di un'aporia irrisolvibile. Non a caso non ci sono stati altri spettacoli per Grotowski dopo *Apocalypsis*, di cui furono proposte tuttavia altre due versioni: la prima nel giugno del 1971 e la seconda nell'ottobre del 1973.

Grotowski ha parlato spesso della genesi di *Apocalypsis*. Lo fa anche, sia pure brevemente, nella già più volte citata postfazione al primo libro di Richards, proprio subito dopo aver ricordato quanto fossero importanti le prove per Stanislavskij, l'«avventura delle prove».

Ma tra il maestro russo e *Apocalypsis* egli inserisce Fleming, lo scopritore della penicillina, che la scoprì proprio perché *non* l'aveva cercata:

Si può parlare in modo simile in riferimento alle prove. Cerchiamo qualcosa di cui abbiamo solo un'idea iniziale, una certa concezione. Se cerchiamo con intensità e coscienziosamente, forse non troviamo proprio quello, ma potrà apparire qualcos'altro che può dare una direzione diversa a tutto il lavoro²⁸.

È importante insistere sul significato di rottura, anche rispetto al loro lavoro precedente, che ebbe l'abbandono totale del progetto iniziale di fare una messa in scena a partire da *Samuel Zborowski*,

²⁷ *Apocalypsis cum figuris. Alcune osservazioni preliminari* (1969), in Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni* (2010), a cura e con un'introduzione di Franco Perrelli, Bari, Edizioni di Pagina, 2014, p. 150.

²⁸ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, cit., p. 94.

l'ultimo poema drammatico di Słowacki, scritto fra 1844 e 1845. Lasciato da parte il poema di Słowacki, emerse la possibilità di lavorare sui *Vangeli* ma anche questa possibilità (che aveva portato ogni attore a scegliere liberamente brani del Nuovo Testamento da proporre) li condusse in un vicolo cieco, perché faceva riaffiorare cose già fatte, stereotipi e situazioni di spettacoli precedenti, come testimonia ancora Ludwik Flaszen (in un'intervista del 1978):

Circa un anno dopo l'inizio del lavoro, ci fu un momento in cui sembrava non si potesse creare nulla. Stavamo facendo i Vangeli, che naturalmente scivolarono in una ripetizione di cose a noi note. Interpretavamo immagini dei miti [...]. Era un «vuoto», sotto al livello zero. Penso che fu proprio questo ad originare *Apocalypsis*. Questo terribile buco nero che aveva inghiottito tutto il nostro lavoro fu anche il ventre che partorì il lavoro²⁹.

Da questo momento in avanti, tutti i riferimenti testuali vengono messi da parte (anche *I Vangeli*, che continuano tuttavia a essere presenti come sottotesti, o *Il Grande Inquisitore* di Dostoevskij) e viene in primo piano il lavoro di improvvisazione degli attori. Dirà qualche anno dopo Grotowski:

In *Apocalypsis* ci allontanammo dalla letteratura. Non era un montaggio di testi. Era qualcosa a cui arrivammo durante le prove, attraverso lampi di rivelazione e improvvisazioni. Alla fine, avevamo materiale per uno spettacolo di venti ore. A partire da qui dovevamo costruire qualcosa che fosse dotato di una propria energia, come una corrente. Solo allora ricorremmo al testo, alla parola³⁰.

In effetti, come ricorda Jennifer Kumiega,

il testo fu concertato solamente nelle ultime fasi di prova. Si rinunciò al latino, salvo per alcune frasi liturgiche, si estesero i riferimenti al Nuovo Testa-

²⁹ Cfr. Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984* (1985), Firenze, La casa Usher, 1989, p. 65. Antonio Attisani (anche sulla base delle opinioni di alcuni testimoni diretti di quel momento) si pronuncia comunque per una valorizzazione della fase di *Ewangelie*, di cui si sa molto poco, «come la fase in cui si realizza una svolta dalla *recitazione* (e dal montaggio registico conseguente), che aveva conosciuto il suo culmine con *Il principe costante*, a un *agire scenico* che, pur derivato dalla tradizione, ha tutt'altre funzioni e forme, un agire che in *Apocalypsis* avrebbe conosciuto un'ultima concretizzazione riconoscibile come «teatrale»» (Antonio Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milano, Medusa, 2006, p. 102).

³⁰ Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski*, cit., p. 67. Si tratta di una dichiarazione del 1973.

mento – fino ad includere tutta la Bibbia – furono introdotti brani tratti da *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij e da scritti di T.S. Eliot e di Simone Weil³¹.

Indubbiamente il documento più importante per conoscere nei dettagli e dall'interno le vicissitudini dei tre anni del processo creativo per *Apocalypsis cum figuris* è un testo di Grotowski del 1969-70, quindi di poco successivo al debutto ufficiale. Si tratta, come al solito, della trascrizione (in questo caso a cura di Leszek Kolankiewicz) di alcuni discorsi del regista polacco riguardo appunto a questo spettacolo.

Molto interessanti risultano, in particolare, le pagine finali di questo testo, riguardanti gli ultimi mesi di lavoro, fra il debutto ufficioso, nel luglio 1968, e la prima del febbraio successivo, quando, al ritorno da un viaggio, Grotowski si trovò di fronte a un qualcosa che durava complessivamente una giornata! A questo punto si trattava di ricavare sessanta minuti di spettacolo da un materiale di circa ventiquattro ore. Ascoltiamo il racconto del regista:

Quando da una cosa di ventiquattro ore se ne fa una di un'ora, si ha l'impressione di una forma molto nitida. Naturalmente si tratta di un problema assai difficile, poiché abbastanza sovente, nel corso di un'operazione del genere, qualcosa muore. Bisogna procedere gradualmente, lentamente, a piccoli frammenti, poi trasporre qualcosa, trovare nuove connessioni con la fonte e continuare, a poco a poco. *È un lavoro molto faticoso. L'essenziale è non perdere in esso la vita. In questi momenti invidiavo i registi cinematografici: hanno la pellicola, possono tagliare. Mentre qui c'è il tessuto vivo.*

Il periodo che seguì è stato forse il più interessante. [...] Per tutto il gruppo è stato il periodo in cui abbiamo toccato qualcosa di essenziale: la consapevolezza che in questo spettacolo non c'era la possibilità di celarsi, di ingannare, neppure inconsciamente. [...] *In tale prospettiva Apocalypsis è il più difficile dei nostri spettacoli. È il più disarmato e inerme e, per tale motivo, il più essenziale nella sua interezza.* Sempre sospeso sull'abisso, sempre pronto a cadere, sempre esigente da ognuno l'onestà. Se uno qualsiasi ricusa l'onestà, sia pure per un istante, tutto crolla. [...] La rinuncia [a fingere]. Credo che sia stato l'unico tema del nostro lavoro su *Apocalypsis cum figuris*. Fonte di questo lavoro è stata la creazione degli attori. *Ritengo che in nessuno dei nostri spettacoli la creazione sia stata così evidente. Sono stati tre anni di lotta. Se, durante il lavoro, nasceva un conflitto fra il processo creativo di qualcuno dei miei colleghi, da un lato, e l'ordine dell'insieme, la struttura o l'ordine del montaggio, dall'altro, davo sempre la priorità al processo.* Non ho mai tagliato quello che era realmente il processo, neppure quando non vedevo sul momento un legame con l'insieme. Cercavamo testardamente negli «schizzi», nelle improvvisa-

³¹ *Ibidem.*

zioni, negli «studi». [...] Quello che ne è emerso è una sorta di rappresentazione dell'umanità, come se queste sei persone rappresentassero il genere umano. [...] Qual è stato il mio ruolo in tutto questo? Il paradosso sta nel fatto che, per me, si tratta dello spettacolo più personale³².

Il modo in cui *Apocalypsis* era nato, in bilico fra spettacolo e suo superamento, non segnò soltanto il lungo e sofferto processo di elaborazione ma anche la sua esistenza successiva al debutto ufficiale. Ascoltiamo in proposito la testimonianza di Stanislaw Scierski (Giovanni nello spettacolo) in un'intervista del 1974:

Tutto quel lavoro fu per me un'esperienza tanto esaltante quanto drammatica, perché portava con sé il sentimento di quella particolare comunità in cui la vicinanza del compagno si caricava di un'inattesa speranza e forza che in alcun modo avrei potuto apparentare con la teatralità, nemmeno con quella intesa nel modo più onesto possibile, e nemmeno con un'esperienza artistica³³.

Negli oltre dieci anni di vita che ebbe, *Apocalypsis* cambiò molte volte, almeno tre ufficialmente come abbiamo visto, sempre registrando – da sismografo sensibilissimo – i mutamenti che tumultuosamente intervenivano nella vita del Teatr Laboratorium, e nei rapporti fra i suoi membri (compresi i nuovi arrivati, la generazione del parateatro), durante gli anni Settanta. E non è certo un caso se le successive trasformazioni di *Apocalypsis* – come ci informa la Kumiega – andarono tutte nella direzione di una progressiva «presa di distanza dalla dimensione estetica e teatrale»: dalla eliminazione delle panche per il pubblico, in cerca di una maggiore prossimità fra attore e spettatore e degli spettatori tra loro (a questi ultimi si propose persino, in rari casi, la sfida della partecipazione, per altro mai raccolta a quanto si sa), alla

³² Jerzy Grotowski, *Sulla genesi di Apocalypsis*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen, con uno scritto di Eugenio Barba (2001)*, Firenze, La casa Usher, 2007, pp. 175-177 (corsivi miei). Fondamentale, anche se qui non se ne parla, è ricordare che il 1968 fu, per Grotowski, personalmente, e per tutto il Teatr Laboratorium, un anno molto duro: il regime polacco lanciò una furiosa campagna antisemita, che prese di mira in particolare Flaszen; Grotowski aveva paura di essere arrestato; inoltre i suoi disturbi renali peggiorarono e il padre, che non aveva più visto dall'infanzia, morì lontano, in Paraguay, proprio in quel periodo (cfr. Ludwik Flaszen, *Apocalisse '68*, in *Grotowski & Company*, cit., pp. 293-301).

³³ Cfr. Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 205.

rinuncia da parte degli attori «ad ogni connotazione legata al costume»³⁴.

Il processo creativo dell'attore all'Odin Teatret: partitura e sottopartitura

Le prove di uno spettacolo dell'Odin Teatret, almeno dagli anni Ottanta in avanti, prendono di solito molto tempo, anche perché i periodi che possono essere dedicati alle prove collettive vere e proprie sono pochi e vanno strappati con le unghie alle altre attività del gruppo, il quale per sopravvivere deve viaggiare nove mesi all'anno e fare anche numerose altre attività in loco a Holstebro e dintorni.

Per ovviare a questa difficoltà da molti anni la preparazione di uno spettacolo dell'Odin prevede un lavoro che si sviluppa su almeno *tre piani diversi*:

- il *lavoro individuale del regista*, che sceglie temi, individua testi, stabilisce titoli provvisori, commissiona materiali agli attori, pensa alla scenografia, o meglio all'organizzazione dello spazio scenico, etc.;
- il *lavoro individuale degli attori*, ciascuno dei quali – seguendo le indicazioni del regista ma anche autonomamente, sulla base degli stimoli che ha ricevuto durante gli incontri collettivi – per mesi e mesi può impegnarsi da solo (ma anche con altri colleghi, più raramente) a elaborare materiali, cioè partiture fisiche e vocali, che porterà al regista e alle prove vere e proprie;
- le *prove vere e proprie*, collettive, nel corso delle quali viene sottoposto a verifica, vaglio e trasformazione anche spietati quanto elaborato ai primi due livelli e soprattutto al secondo, dagli attori.

A questi tre livelli, aggiungerei almeno la «stretta» finale (che può a volte anch'essa venire suddivisa in più momenti, per necessità o per dubbi e insoddisfazioni): è la prova del fuoco e può diventare anche un gioco al massacro, almeno dal punto di vista dell'attore, che a volte si vede distruggere o stravolgere in poche ore un materiale al quale ha lavorato, da solo o con altri, per mesi o addirittura per anni. Nella stretta finale può cambiare tutto a volte, compresi il titolo e l'argomento dello

³⁴ Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski*, cit., pp. 77-79.

spettacolo; scompaiono alcuni personaggi o figure e ne appaiono altri, cadono certi temi e ne emergono degli altri. Questo modo di lavorare è esemplificato in maniera molto chiara soprattutto dagli ultimi due spettacoli collettivi: *Il Sogno di Andersen*, del 2004, e *La vita cronica*, del 2011³⁵.

In questo caos apparente c'è tuttavia una *logica* e forse anche un *metodo*: il materiale preparato dagli attori (individualmente, a coppie o collettivamente) non ha un significato fisso, preventivo, anche se naturalmente nasce sulla base di improvvisazioni riguardanti temi e motivi offerti in genere dal regista ma che, a loro volta, possono nascondere *sottopartiture* personali e segrete. Indipendentemente dall'intenzione o tema di partenza, le improvvisazioni degli attori dell'Odin – fissate in precise e ripetibili partiture – non sono altro che materiale interamente plasmabile nelle mani del regista e piegabile quindi a veicolare contenuti, temi, intenzioni, significati del tutto indipendenti da quelli originali delle improvvisazioni stesse.

In fondo, il modo di lavorare di Barba sulle improvvisazioni degli attori non è lontano dal modo in cui il regista cinematografico lavora sulla pellicola girata, tagliando e rimontando liberamente. Infatti, come nel cinema non sono le singole immagini a produrre significati ma è il loro accostamento ad altre immagini (com'è noto, si tratta del principio del montaggio teorizzato da Ejzenštejn), lo stesso accade per le azioni fisiche e vocali degli attori: sezionate, ritoccate, ricomposte, esattamente come spezzoni di pellicola, anche se la cosa è infinitamente più delicata e complessa, come ricordava in precedenza Grotowski, perché il regista teatrale ha a che fare con il «tessuto vivo».

Quella che può sembrare un'*eccezione*, frutto del caso o della necessità, e cioè che un'improvvisazione nata da certi temi o immagini vada poi ad essere utilizzata per tutt'altro, all'Odin diventa una *regola*, una *buona* regola. Barba l'ha teorizzata come «ubiquità» dell'attore. Questi – scrive Barba –

³⁵ Cfr. «*Andersens drøm*» (*Il sogno di Andersen*): *programma* (con interventi di Eugenio Barba, Torgeir Wethal, Kai Bredholt, Julia Varley, Luca Ruzza, Fabio Butera, Jørgen Anton, Thomas Bredsdorff, Ferdinando Taviani), «Teatro e Storia», 25, 2004. Particolarmente interessanti risultano, rispetto alle vicissitudini del processo creativo, gli interventi di Torgeir Wethal (*Alla ricerca di specchi danneggiati*) e Julia Varley (*La sorella di Shahrzad*). Si veda anche la brochure per *La vita cronica*, in particolare gli interventi di Julia Varley, *La nascita di Nikita: protesta e spreco*, e di Roberta Carri, *La nostra vita cronica*.

Non può che essere *ubiquo*, altrimenti offre solo un'ovvia esposizione di sé, delle parole d'un autore, delle intenzioni d'un regista o delle partiture d'un coreografo o di una tradizione³⁶.

A questo scopo, egli ha bisogno di «punti di appoggio segreti, sottopartiture, sentieri nascosti che conducono all'ubiquità»³⁷.

In particolare, la *sottopartitura*, fornendogli punti d'appoggio invisibili, serve all'attore per impedirgli di pensare «in maniera lineare», per far sì che «l'azione non sia ovvia ma mantenga una certa ambiguità»³⁸.

Naturalmente pure il regista deve godere di una sua ubiquità e se ne avvale anche cinicamente «ai danni» dell'attore ma sempre – almeno in teoria – a vantaggio dello spettacolo³⁹.

Il teatro senza spettacolo, ovvero il processo senza il prodotto

Come abbiamo sottolineato fin dall'inizio, nel corso del Novecento si fa largo l'idea che il processo creativo, ovvero le prove, non siano soltanto la tappa obbligata per la confezione di uno spettacolo ma possano diventare qualcosa di più e di diverso: un momento di ricerca, di sperimentazione, un'esperienza non soltanto artistica ma anche umana, esistenziale, basata sulla relazione regista-attore e attore-attore, e avente un valore in sé, anche indipendentemente dal risultato spettacolare. Siamo alle *prove-non-del-tutto-per-lo-spettacolo* di cui parla Grotowski, sempre nella postfazione al primo libro di Thomas Richards: qualcosa che già l'ultimo Stanislavskij aveva intravisto (quando lavorava al *Tartufo* senza preoccuparsi più di andare in scena) e che soprattutto non fa altro che portare alle estreme conseguenze la nozione stanislavsjiana del lavoro dell'attore su di sé, trasformandola in un fine e non più soltanto in un mezzo e, viceversa, piegando a mezzo quanto è normalmente l'obiettivo del lavoro dell'attore, cioè lo spettacolo, l'opera performativa.

Se ne potrebbe parlare anche in termini di «deriva del processo creativo», parafrasando quella «deriva degli esercizi» che Barba ha in-

³⁶ Eugenio Barba, *La canoa di carta*, cit., p. 177.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Roberta Carreri, *La dinamica degli equivalenti fisici*, intervista con Lluís Magrau, in *Drammaturgia dell'attore*, a cura di Marco De Marinis, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1997, p. 194. Sui rapporti fra partitura e sottopartitura nel processo creativo all'Odin Teatret, cfr. anche il mio *Il teatro dell'altro*, cit., pp. 73-79.

³⁹ Cfr. Eugenio Barba, *Bruciare la casa. Origini di un regista*, cit.

dividuato (ne *La canoa di carta*) come uno dei tratti distintivi del teatro novecentesco dei maestri, dei registi-pedagoghi.

È quanto accade – come sappiamo – nell’ultima fase della ricerca post-teatrale di Grotowski: l’Arte come veicolo (1986-1999). Nell’Arte come veicolo infatti ricompaiono delle opere performative, le Azioni, che somigliano in tutto e per tutto a degli spettacoli ma non sono degli spettacoli perché non nascono per produrre degli effetti in chi le guarderà, gli spettatori, ma in coloro che le eseguono, i performer, e quindi costituiscono sottoprodotti o ricadute, o comunque momenti, del lavoro su di sé.

Grotowski individua la differenza fra uno spettacolo e un opus performativo dell’Arte come veicolo nella sede del montaggio:

Nello spettacolo la sede del montaggio è nello spettatore; nell’arte come veicolo la sede del montaggio è negli *attuanti*, negli artisti che agiscono⁴⁰.

Ciò significa che queste Azioni hanno lo scopo di far fare delle esperienze ai performer, esperienze che Grotowski definisce in termini di «verticalità» e Richards di «azione interiore», e consistenti in ogni caso nello sperimentare trasformazioni di energia ovvero di stati percettivi e di coscienza, dal pesante, basso, al leggero, alto, e viceversa, come in un ascensore primitivo.

Che tutto questo poi possa servire *anche* a un lavoro artistico di qualità in senso più tradizionale lo dimostrano gli sviluppi successivi del Workcenter di Pontedera, dopo la scomparsa del maestro, e in particolare le produzioni delle due équipes che esso ospita dal 2007: il progetto Ginsberg e il recente *The Hidden Sayings* dell’Open Program, guidato da Mario Biagini, e *The Living Room* del Focused Research Team in Art as Vehicle, guidato da Thomas Richards⁴¹.

Il processo creativo oggi, nel teatro del XXI secolo

A conclusione di questa ampia panoramica dovremmo chiederci che ne è del processo creativo oggi, nel teatro di questi anni, qualifica-

⁴⁰ Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all’arte come veicolo*, cit., p. 98.

⁴¹ In proposito, cfr. almeno *I sensi di un teatro. Sette testimonianze sul Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Catania, Bonanno, 2011; *Jerzy Grotowski. L’eredità vivente*, a cura di Antonio Attisani, Torino, Accademia University Press, 2012 (soprattutto l’intervento di Mario Biagini: *L’humain en action au Workcenter*); e, per quanto mi riguarda, *Il teatro dell’altro*, cit., in particolare il capitolo «Contro la distanza», pp. 214-227.

bile in tanti modi ma sempre con l'inevitabile prefisso del post: post-novecentesco, postdrammatico, postregistico etc.

Naturalmente, visto che ho cominciato sottolineando il legame molto stretto che esiste tra il fenomeno novecentesco della crescente importanza del processo creativo e la nascita della regia, anch'esso fenomeno tipicamente novecentesco, c'è da chiedersi che cosa accade al processo nel momento in cui – nella seconda metà del secolo scorso – la regia teatrale sembra subire una metamorfosi che per certi aspetti assomiglia a un declino, a una crisi o almeno a un indebolimento.

C'è da dire subito, a questo proposito, che di crisi o superamento della regia si parla ormai da tempo ma in realtà a essere in crisi o a declinare non è tanto la regia quanto semmai il regista, cioè la figura del creatore unico e assoluto dello spettacolo. Così come nella danza, non è tanto la coreografia a essere andata in crisi ma piuttosto il ruolo forte del coreografo.

Se forse è eccessivo parlare di detronizzazione del regista (con un gioco di parole che per altro funziona appieno solo in italiano)⁴², in ogni caso, è evidente che ci troviamo di fronte a un fenomeno sempre più diffuso di cessione di sovranità, insomma di potere, da parte del regista in favore dell'attore (secondo una direttrice che in realtà – lo abbiamo visto – attraversa tutto il XX secolo dei maestri), da un lato, mentre, dall'altro, assistiamo, soprattutto nei gruppi delle ultime generazioni, alla proposta di un regista collettivo, o «team di regia» (per esempio, nei Rimini Protokoll), o di un regista a rotazione, e comunque, molto spesso, a una meno rigida divisione di ruoli⁴³. Questo fenomeno accentua la tendenza già novecentesca del regista maieuta a porsi come un «artista plurale» (formula del compianto Paolo Rosa, storico animatore di Studio Azzurro), che fa dell'apertura, della collaborazione, della mediazione, le caratteristiche maggiori del suo ruolo, in un processo creativo a responsabilità collettiva, anche quando permanga la divisione dei ruoli: si veda, ad esempio, quanto afferma Tim Etchells, regista dei Forced Entertainment, a proposito del suo modo di lavorare con i cinque performer di cui dispone stabilmente⁴⁴. Qualcuno ha parlato anche, in proposito, di «regista emancipato», citando Philippe Rancière⁴⁵.

⁴² Cfr. in proposito, Annalisa Sacchi, *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 2012.

⁴³ Cfr., in proposito, anche per quel che segue, l'utilissima panoramica offerta dal numero doppio di «Biblioteca Teatrale» (91-92, 2009 [in realtà 2012]) a cura di Aleksandra Jovičević e Annalisa Sacchi: *I modi della regia nel nuovo millennio*.

⁴⁴ Marco Pustianaz, *Essere regista significa non essere parte dello spettacolo. Intervista a Tim Etchells (Forced Entertainment)*, in *I modi della regia nel nuovo mil-*

Per quanto riguarda il nostro oggetto, va subito aggiunto che in questa regia debole, orizzontale, collettiva etc., chiamata anche «teatro senza il regista», o «teatro post-registico», si impone una concezione del processo creativo come qualcosa di assolutamente unico, «un percorso non prevedibile né pianificabile» a priori, anche a causa del ruolo che in esso può giocare l'improvvisazione⁴⁶.

All'interno di questa rinnovata e intensificata centralità e primarietà del processo, oggi assistiamo anche a un rilancio su basi nuove del workshop, o laboratorio⁴⁷. È quanto sottolinea Aleksandra Jovičević:

Eredità dell'avanguardia euro-americana degli anni Sessanta, il workshop offre diverse possibilità al di fuori della produzione teatrale classica. Possibilità come la ricerca, lo scambio di lavoro e idee, così come una certa attenzione al processo piuttosto che alla produzione teatrale. *Ma, mentre nel corso degli anni Settanta esso serviva principalmente come uno strumento di comunicazione e di educazione fuori dall'accademia regolare e dai teatri, e aveva un ruolo secondario rispetto alla produzione, oggi il workshop è diventato se non la più utilizzata, certamente la più apprezzata pratica di molte compagnie che presentano il loro lavoro in forma di workshop o di work-in-progress. Il lavoro non è mai considerato completo, neanche quando raggiunge il suo pubblico: al contrario, esso diventa un'opera d'arte aperta (si veda il lavoro di Studio Azzurro, Rimini Protocol, Forced Entertainment e Árpád Schilling)*⁴⁸.

Non a caso, frequente è oggi il fatto di lavorare creativamente avendo come unità di misura il *ciclo performativo* piuttosto che il singolo spettacolo: basti pensare a *Tragedia Endogonia*, della Societas Raffaello Sanzio, e ai suoi 11 episodi, creati in un processo quasi indifferenziato lungo tre anni, fra 2002 e 2004, con la partecipazione di nove diversi teatri europei.

È molto interessante che, anche laddove resti o sia addirittura rilanciata un'idea forte di regia e di regista (da Bob Wilson a Romeo Castellucci, da Jan Fabre a Pippo Delbono, a Thomas Ostermeier, gli esempi non mancano), per giunta legata spesso a una concezione eminentemente

lennio, cit., pp. 165-167.

⁴⁵ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

⁴⁶ Valentina Valentini, *La regia nel secondo Novecento: aporie e discontinuità*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, cit., p. 71.

⁴⁷ Sull'importanza di questo fenomeno nel teatro del Novecento il libro di riferimento è ormai Mirella Schino, *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio nel Novecento europeo*, Roma-Bari, Laterza, 2009, di cui esiste anche una versione in inglese.

⁴⁸ Aleksandra Jovičević, *Nuove prassi della regia nel teatro contemporaneo e nelle arti performative: Estetica o Inestetica*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, cit., p. 43 (corsivi miei).

individuale e solitaria della creazione artistica, la centralità del processo venga ugualmente ribadita, in opposizione alla concezione della regia demiurgica classica basata su di un progetto forte e rigidamente predefinito, che indica una direzione ben precisa fin dall'inizio, sia o no al servizio di un'idea o di un'ideologia da veicolare.

Insomma, l'opposizione chiave diventa qui *processo vs progetto*. Lo dice chiaramente uno dei super-registi di oggi, Romeo Castellucci:

L'idea si forma solo in seguito; probabilmente all'inizio esiste solo una forma di intuizione oscura, un bagliore a bassa definizione. Per questa ragione non posso definire il mio lavoro come lo sviluppo di un progetto. Il progetto, per definizione, crea una mappatura, prepara una strada da A verso B in un procedimento cartografico. La coerenza è sempre giusta: questo è il suo problema⁴⁹.

Castellucci ha parlato più volte del suo processo di lavoro solitario all'inizio di una nuova creazione, con i quaderni che per mesi si riempiono di annotazioni di ogni tipo, spesso senza alcun nesso con lo spettacolo. Poi, a un certo punto, momento chiave, emerge un titolo e questo titolo comincia a funzionare da primo filtro delle immagini e dei temi fin qui accumulati caoticamente. E poi arriva il tempo delle prove, che opereranno la scelta definitiva:

La maggioranza degli appunti che ho, anche quelli più finalizzati a un'azione, sono da buttare via nell'ordine del 90/95%, ragione per cui molti lavori all'inizio delle prove durano cinque, sei ore per poi arrivare a un'ora o 45 minuti⁵⁰....

In conclusione: ritorno agli studi teatrali

Ho iniziato la mia esposizione sottolineando la centralità del processo creativo negli studi teatrali attuali; di più, ho sostenuto che negli studi teatrali attuali, almeno nei loro settori più avanzati, su entrambe le sponde dell'Atlantico, il teatro è sempre più concepito e studiato da un punto di vista processuale, come un insieme intrecciato di processi, produttivi e ricettivi.

Voglio chiudere facendo riferimento allo schema del «performance process» così come Schechner lo ha elaborato in molti anni di messa a punto della sua Performance Theory e lo ha esposto nel volume *Performance Studies: an Introduction*:

⁴⁹ Annalisa Sacchi, «L'estetica è tutto». *Conversazione con Romeo Castellucci*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, cit., p. 124.

⁵⁰ *Ivi*, p. 126.

Proto-performance:

1. training
2. workshop
3. rehearsal (prove)

Performance

4. warm-up (riscaldamento)
5. public performance
6. events/contexts sustaining the public performance
7. cooldown

Aftermath

8. critical responses
9. archives
10. Memories⁵¹.

È uno schema molto ampio e dettagliato, che potrebbe tuttavia essere ulteriormente precisato e arricchito. Per esempio, nel punto 5 bisognerebbe far posto a quegli aspetti processuali dello spettacolo che vanno sotto il nome di «improvvisazione nella o dentro la partitura» e riguardano il processo personale che ogni sera, ogni volta l'attore deve ri-attivare, pena lo scadimento nella ripetizione meccanica. Così come bisognerebbe fare maggior posto, fra i punti 5 e 6, al pubblico e alla sua esperienza performativa, componente essenziale dell'evento teatrale, essendo ciò che lo rende effettivamente tale e che può garantirgli una durata non effimera, nella mente e nel corpo dello spettatore. E naturalmente anche l'esperienza performativa dello spettatore è un processo, o se si preferisce un insieme di operazioni, di fare e saper-fare, che oggi comincia a essere indagato anche sperimentalmente, grazie all'impulso che viene in tal senso dall'ambito delle neuroscienze⁵².

⁵¹ Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, London-New York, Routledge, 2002, p. 191.

⁵² Cfr. Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013.

