

Eugenio Barba

**CABALLO DE PLATA.  
SEMINARIO PER DANZATORI E COREOGRAFI**

*Nota di F.T.* Dal 28 giugno al 18 luglio 1990 si è tenuta a Bologna la 6ª sessione internazionale dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), intitolata *Università del teatro eurasiatico. Tecniche della rappresentazione e storiografia*, promossa dall'Università degli Studi di Bologna e dall'Assessorato alla Cultura, organizzata dal Centro teatrale San Geminiano di Modena e dal Teatro Ridotto di Bologna. Il documento che qui pubblichiamo è innanzi tutto riferito a quest'occasione.

Nello scorso numero della rivista, presentando lo scritto di Gerstle sul Kabuki, ricordavamo la necessità d'una teatrologia in dimensione eurasiatica. Una delle conseguenze di questa necessità è la revoca della demarcazione netta fra «teatro», e «danza», che può operarsi sia per via d'incroci, che per vie sotterranee: penetrando alle radici del *bios* scenico, comune ad «attori» ed a «danzatori». Dell'uno e dell'altro di questi percorsi è esempio anche la storia del Tanz Theater, ricapitolata nel libro di Susanne Schlicher, *L'avventura del Tanz Theater. Storia, spettacoli, protagonisti* (1987), Genova, Costa & Nolan, 1989 (un libro che le pochissime pagine dedicate al confronto con la ricerca teatrale in senso stretto, giornalistiche e disinformate, non bastano certo a guastare).

*Caballo de Plata* (Il cavallo d'argento) ricostruisce un avvenimento di 5 anni fa: è particolarmente importante sia per ciò che riferisce (il lavoro pratico di Eugenio Barba non con attori, ma con danzatori e coreografi), sia per il modo in cui lo riferisce. Il documento, infatti, è felicemente pieno di spazi vuoti. Non intasa la mente del lettore con la pretesa di ricostruire la forma del lavoro pratico: si concentra sul 'cuore' del lavoro. Questo cuore non è fatto d'emozioni, ma di principi tecnico-artistici e di stratagemmi per metterli a fuoco e sperimentarne la qualità. La condizione prima è il formarsi d'una «mente collettiva» dotata d'intelligenza e fantasia: essenziale, a questo scopo, l'uso d'una lingua di lavoro autotona e fuggitiva, nuova sia per Barba che per i suoi interlocutori, sia per chi inventa e dirige il seminario, sia per chi vi partecipa.

*Caballo de Plata* farà parte del volume che Barba sta scrivendo per Il Mulino e che verrà pubblicato nel corso del 1991: *Antropologia teatrale. Comportamenti transculturali dell'attore*. In esso ci si pone spesso il problema del linguaggio con cui si trasmettono le esperienze teatrali. Barba riscopre nella propria esperienza un'esperienza che fu anche di Mejerchol'd: una netta distinzione fra la lingua di lavoro usata dal regista con i propri attori e quella usata per analizzarne e

rappresentarne agli altri i principi. La prima è una lingua carica di immagini, mutevole, evocativa. La seconda cerca un'efficacia pubblica.

*Caballo de Plata* costituisce un corollario del primo caso: non vi si trova né la lingua né il genere di lavoro di Barba all'Odin Teatret, ma il tentativo di ricreare un loro equivalente per tutt'altre vie, seguendo costanti principi d'orientamento.

Sulla lingua con cui si parla del lavoro teatrale, rispondendo a Phillip Zarilli, Eugenio Barba ha scritto: «Proprio quel linguaggio che a te pare 'lirico', 'suggestivo', 'emotivo', 'intuitivo', e che per ciò rifiuti, è invece, a volte, un linguaggio che cerca di sfuggire le definizioni prefabbricate, le reti verbali che sono solo un'imitazione del linguaggio preciso delle scienze e possono aumentare la confusione nascondendola dietro lo schermo del decoro accademico» (*About the Invisible and Visible in Theatre and about ISTA in particular*, in «The Drama Review», 119, New York 1988).

Il testo che qui pubblichiamo è quello definitivo, curato da Eugenio Barba, sulla base della trascrizione di Patricia Cardona del seminario per danzatori e coreografi organizzato dalla Dirección de Teatro y Danza della Universidad Autónoma de Mexico (UNAM), tenutosi nel novembre 1985.

*La causa e il fine di qualsiasi arte è di costruire una struttura; una struttura che può essere di suoni, di colori, di atteggiamenti mutevoli, di figure geometriche, di tratti imitativi; ma pur sempre una struttura. [...] Il vero compito dell'artista letterario è di intrecciare o tessere il proprio significato avvolgendolo su se stesso, cosicché ogni periodo, per mezzo di frasi consecutive, appaia in un primo momento come una specie di nodo, e poi, dopo un attimo di sospensione del senso, si scioglia e si chiarifichi. In ciascun periodo costruito con proprietà si dovrebbe osservare questo nodo, o groppo, in modo da essere condotti (per quanto con estrema delicatezza) a prevedere, ad attendere e quindi a dare il benvenuto alle frasi successive. Un simile piacere può essere reso ancora più intenso dal fattore della sorpresa. [...] L'unico precetto categorico è appunto quello che impone di attuare una varietà infinita; di interessare, sconcertare, sorprendere, pur gratificando. [...] Struttura ed argomento vivono in simbiosi ed è dalla concisione, dalla chiarezza, dall'incanto o dall'enfasi del secondo che giudichiamo la forza e l'appropriatezza della prima. Lo stile è sintetico. Proteso alla ricerca, per così dire, di un polo attorno al quale intrecciare la matassa, l'artista assume contemporaneamente due o più elementi, due o più prospettive del soggetto che ha per le mani. Combina, coinvolge e pone in contrasto [...]. Ne nasce il tessuto, o testura: una testura che è logica e sensoriale insieme.*

Robert Louis Stevenson, *On Style in Literature: Its Technical Elements* (1884), traduzione di Attilio Brilli.

## LUNEDI

COMPITO: Preparate una scena sul tema: *le mani oscure dell'oblio*.

COMMENTO: *Dal sangue  
alla pelle  
al colore*

Quelli tra voi che hanno eseguito la scena seduti, la rifaranno in piedi. Quelli che l'hanno preparata in piedi, la rifaranno seduti. Lo scopo di quest'esercizio è di conservare il *sangue* pur cambiando la *pelle* nello spazio. È una mutazione in cui occorre evitare che il sangue si coaguli. Il *sangue* è il motore interno, la motivazione, l'immagine personale, l'invisibile. La *pelle* è la sua manifestazione visibile: è l'azione nello spazio. In pratica vi domando di trovare un equivalente per ciascuna delle azioni della scena originale a partire

da un cambiamento nello spazio. La capacità di costruire equivalenti conservando però lo stesso *sangue* è il primo segno del mestiere.

COMPITO: Adesso abbiamo una sequenza realizzata in due modi diversi, ma con una stessa corrente interiore: il *sangue* (la motivazione) è uno; la *pelle* (la forma) è doppia. Ora prendete delle azioni da entrambe le *pelli* e montatele in una sequenza che vi permetterà di manifestare meglio la 'densità' del *sangue*.

COMMENTO: *Essere in vita  
un passo?  
un battito?  
una immagine?*

In questa prima tappa del lavoro non dobbiamo cercare di sviluppare liberamente le azioni, ma di trovarne l'unico equivalente possibile, con il massimo possibile di precisione. Lavoriamo sul visibile e sull'invisibile, sul *sangue* e sulla *pelle*. Questa complementarità costituisce la totalità di ciò che 'è-in-vita', dilata la vostra energia e dilata l'attenzione dello spettatore.

Nell'organismo umano, l'unità più piccola di ciò che 'è-in-vita' è la cellula. E nella danza?

Nella danza l'unità minima è l'azione. Vi è azione anche nell'immobilità. Nella tradizione orientale i movimenti sono un mezzo per raggiungere il culmine dell'intensità, che è proprio l'immobilità. In Occidente, invece, il culmine si manifesta nel movimento. Possiamo ora domandarci quale sia la differenza tra azione, gesto e movimento. E perché dei tre il più importante sia l'azione.

Bisogna definire l'azione in modo funzionale, affinché possa esserci d'aiuto nel lavoro quotidiano. Per azione intendiamo *ciò che cambia me e la percezione che lo spettatore ha di me*. Quello che cambia dev'essere il tono muscolare di tutto il mio corpo. Questo cambiamento impegna la colonna vertebrale, da dove nasce l'impulso all'azione. Allora si verifica un cambiamento nell'equilibrio e nella pressione dei piedi sul pavimento. Se muovo una mano facendo partire il movimento dal gomito, questo non cambia il tono del mio corpo nella sua totalità. È un gesto. È l'articolazione ad aver compiuto tutto il lavoro. Ma se faccio la stessa cosa cercando di respingere una persona che mi oppone resistenza, allora interviene la spina dorsale, le gambe esercitano una pressione verso il basso. Vi è un

cambiamento di tono. Vi è azione.

Si può dire che l'azione è ciò che trasforma il tronco e che si ripercuote — creando una possibilità di interpretazione per lo spettatore (aneddoto) — nelle gambe, nelle braccia, nel collo e nel viso del danzatore/attore.

COMPITO: Trasformare in azione tutto ciò che nella sequenza precedente era solo gesto e movimento ridondante.

COMMENTO: *Al di sopra  
e al di sotto del mare*

Nota due tendenze: agire come correnti marine nascoste sotto la superficie del mare, oppure muovervi come onde, all'esterno.

COMPITO: Coloro che appartengono alla specie delle correnti sottomarine lavoreranno ora accelerando il ritmo di tre volte. Coloro che appartengono alle 'onde di superficie' dovranno trattenere di tre volte tanto il loro ritmo.

COMMENTO: *Vi è una respirazione/transizione  
conoscendo...*

Quando si lavora lentamente si tende a perdere il respiro del ritmo. Esso diventa uniforme, monotono. Il respiro del ritmo è un'alternanza continua — inspirazione, espirazione — una variazione continua ed asimmetrica, percepibile in ogni *azione-cellula* della sequenza.

PERICOLO! Voi fate alcuni movimenti *sapendo* di farli, mentre altri frammenti li fate *conoscendo*. Nel primo caso il corpo è controllato dagli schemi della danza. Il corpo già sa, e ripete. Nel secondo caso gli schemi sono stati rotti e l'azione zampilla nuova, unica: come *conoscenza*.

PERICOLO! Esiste una fluidità che è alternanza continua, variazione (respiro), che protegge il profilo individuale, tonico, melodico di ogni azione. C'è un'altra fluidità che è monotonia, e assomiglia alla consistenza del latte condensato. Quest'ultima, invece di tener desta l'attenzione dello spettatore, l'addormenta.

Il segreto di un ritmo 'in-vita', come le onde del mare, le foglie nel vento, le fiamme del fuoco, sta nelle pause. Non sono fermate statiche, ma transizioni, mutamenti fra azione e azione. Una termina e si trattiene una frazione di secondo (contro-impulso), nello stesso tempo in cui si trasforma nell'impulso dell'azione successiva. Il mo-

do per sfuggire agli schemi e agli stereotipi è creare dei silenzi dinamici: energia nel tempo.

Quando la pausa-transizione perde la sua pulsazione trattenuta, pronta a continuare, si coagula e muore. La transizione dinamica diventa una pausa statica.

Bisogna imparare fino a che punto si possono dilatare le pause-transizioni. Esse permettono al danzatore/attore la concatenazione, che modella ogni cellula-azione di una sequenza — modellano e dirigono anche la percezione dello spettatore. Giocare col dinamismo del ritmo permette di spezzare l'influenza della acculturazione tecnica, e cioè il modo in cui la nostra cultura o una tecnica particolare ci hanno insegnato ad utilizzare le possibilità posturali o cinetiche del nostro organismo. Perché noi manifestiamo la nostra presenza nel tempo e nello spazio attraverso delle scariche o dei disegni dinamici, indotti dalla pratica e dalle abitudini apprese fin dalla prima infanzia biologica e professionale.

Questo ci permette di parlare della cenestesi: la consapevolezza che abbiamo del nostro corpo e delle sue tensioni. Essa ci fa anche percepire la qualità delle tensioni di un'altra persona. La cenestesi fa indovinare le intenzioni degli altri: se qualcuno si sta avvicinando con l'intenzione di accarezzarci o di picchiarci. La cenestesi fa sì che non ci si urti tra passanti mentre attraversiamo una strada. È un radar fisiologico che ci permette di rilevare impulsi e intenzioni, e ci spinge a reagire prima che intervenga il pensiero. Il senso cenestesico è essenziale in ogni forma di spettacolo. Permette allo spettatore di seguire, di vivere, di percepire e spesso perfino di prevedere le intenzioni dell'attore/danzatore, pur senza rendersene completamente conto. Il senso cenestesico fa sì che lo spettatore spesso scopra l'intenzione dell'attore prima ancora che lui la realizzi, rovinando così l'effetto sorpresa che l'azione avrebbe dovuto suscitare.

La totalità dell'essere umano comprende la complementarità tra invisibile e visibile.

L'invisibile è il processo mentale, psichico.

Il visibile è la sua manifestazione fisica.

Ogni volta che penso a qualcosa, anche senza rendermene conto, il mio pensiero si ripercuote nel mio tono muscolare.

PERICOLO! In genere un danzatore o un'attore sa bene quale sarà la sua azione successiva. *Mentre realizza una azione già pensa alla*

*prossima. Anticipa mentalmente, ma questo implica automaticamente un processo fisico che si ripercuote sul suo dinamismo ed è percepito dal senso cenestesico dello spettatore.* Adesso possiamo capire perché tanto spesso uno spettacolo non riesce a stimolare la nostra attenzione: perché prevediamo a livello sensoriale quello che l'attore/danzatore sta per fare.

Il problema è: l'attore/danzatore, che conosce la successione delle azioni che dovrà compiere, come può essere presente in ogni azione e far zampillare la successiva come una sorpresa per lui e per lo spettatore?

L'attore/danzatore deve compiere l'azione negandola.

Vi sono molti modi per negare una azione. Invece di continuare nella direzione prevedibile si può cambiar rotta. Si può iniziare dalla direzione opposta. Si può rallentare l'azione, sempre rispettando il suo ritmo. Si possono dilatare le pause-transizione. Fare un'azione negandola vuol dire inventare al suo interno un'infinità di variazioni. E questo obbliga ad essere al cento per cento nell'azione, e la successiva può nascere come una sorpresa per lo spettatore e per se stessi.

COMPITO: Ripetete la stessa sequenza negandola. Per ottenere il momento di sorpresa è necessario sorprendere se stessi. Fate sorgere l'azione successiva un secondo prima o un secondo dopo di quanto ci si aspetterebbe.

COMMENTO: *La trasformazione della prosa in poesia...*

Se prendo un pallone riempito di gas, e riduco il suo involucro esterno di un terzo, aumento la tensione interna. Anche voi potete ridurre le dimensioni della vostra azione e insieme aumentare la tensione del sangue (la motivazione). Così, 'assorbite' la vostra azione conservando però l'impulso che la modella con precisione nello spazio. In etologia questo si chiamerebbe un «movimento di intenzione». Una persona seduta, ma pronta ad alzarsi, fa già questo movimento d'intenzione: i muscoli lavorano ed eseguono nel tempo le tensioni dell'azione eseguite nello spazio. Il danzatore/attore è capace di ridurre l'azione al suo nocciolo, al suo impulso, perché è in grado di avere una *immagine precisa* dell'azione.

Riducendo le dimensioni dell'azione, il danzatore/attore deve far attenzione a non perdere la tensione interna. La conseguenza è il ri-

fiuto di ogni ridondanza, dei gesti e dei movimenti superflui: per distillare ogni sequenza conservando soltanto le azioni essenziali, elaborandole fase per fase, per trasformare — per usare termini letterari — la prosa in poesia.

COMPITO: Assorbite di una metà le azioni della sequenza precedente.

COMMENTO: *La presenza cellulare  
o il sortilegio del mosaico...*

Quando vediamo un organismo vivente, lo percepiamo nella sua totalità. Ma questa totalità ha diversi livelli di organizzazione. Così come nel corpo umano esiste il livello d'organizzazione delle cellule, quello delle molecole, quello degli organi, allo stesso modo anche in una situazione scenica vi sono tre livelli distinti di organizzazione.

Il primo è il *livello dell'azione che è*. Come una cellula vivente.

Il secondo è il *livello dell'azione in relazione*, senza significare necessariamente qualcosa per lo spettatore.

Il terzo livello, *l'azione nel contesto*, è quello della totalità dal quale si sviluppano funzioni ed anche significati distinti.

*Il lavoro che abbiamo realizzato fino ad ora appartiene al primo livello, quello dell'azione che è, senz'alcuna relazione con un contesto. È il livello della presenza, o della pre-espressività. Esso costituisce il fondamento del secondo livello — quello dell'azione in relazione — e del terzo livello — quello dell'azione nel contesto — che risveglia l'energia dello spettatore sotto forma di immagini, di riflessioni, di reazioni emotive.*

COMPITO: Lavorate al primo livello, quello dell'azione in sé. Ripetete la sequenza originale *Le mani oscure dell'oblio*, ma applicando tutti i principi che abbiamo definito:

- dilatare le pause-transizioni (spezzare i comportamenti meccanici);
- assorbire le dimensioni dell'azione (rompere gli stereotipi);
- negare l'azione (sorprendere e sorprendersi).

Dimostrate di essere danzatori negandolo. La conseguenza è un'alterazione del tono muscolare abituale dello stereotipo.

COMMENTO: *È un dialogo di colori  
e di sangue...*

Quando le azioni del danzatore/attore entrano in contatto con

quelle degli altri danzatori/attori, nasce una relazione. È una logica simile a quella del dialogo: azione e reazione. Io parlo, qualcuno mi ascolta (esegue dinamicamente l'azione dell'ascoltare) e poi reagisce, cioè risponde, e io ascolto. Il principio del dialogo nel tempo, applicato ad una relazione nello spazio, fa sì che un attore agisca e l'altro reagisca, reazione che a sua volta fa reagire il primo. Questa alternanza, o dialogo, di dinamismi risulta per gli spettatori impregnata di potenzialità espressiva benché la relazione sia costruita a partire dall'*azione che è*. Questo vuol dire che due attori, con le loro sequenze individuali di azioni, possono seguire il principio del dialogo concentrandosi nel preservare la tensione interna del *sangue* (la motivazione) e la concisione della *pelle* (la forma), rispettando il ritmo della dinamica azione/reazione, ma senza iniettare significati particolari alle azioni/reazioni.

COMPITO: Lavorate in coppia al secondo livello dell'organizzazione: quello della *relazione*. Ogni danzatore, conservando la sua sequenza originale, deve stabilire una relazione col compagno. Questa relazione non deve pretendere di esprimere o di significare qualcosa. Essa semplicemente rispetta la logica del dialogo: io dico (l'accio), l'altro è ricettivo (ascolta, reagisce, anche se immobile).

COMMENTO: *Tra il visibile  
e l'invisibile*

Quando l'attore/danzatore lavora al primo livello (quello dell'azione che semplicemente è) lo fa individualmente, ed è lui che decide il ritmo della propria sequenza. Quando stabilisce una relazione, invece, ha un compagno a cui deve adattarsi.

PERICOLO! La *pelle* (la forma) cambia e l'azione perde la sua tensione interna, si ha un'emorragia (manca di precisione). Le pause inerti soffocano la dinamica azione/reazione.

Le pause-transizioni, quando alterano il dinamismo originario della sequenza individuale, creano un altro dinamismo, un'altra fluidità/variazione. La relazione che deriva dall'incontro fortuito tra due sequenze individuali suscita associazioni nello spettatore. Egli comincia a proiettare un senso, a interpretare quanto vede. Una stessa azione assume per diversi spettatori significati differenti. Si può conservare il *sangue* (la motivazione) dell'azione anche cambiando la *pelle*, la forma esteriore. Questo altera la percezione e le possi-

bili interpretazioni dello spettatore. Il danzatore che lavora così, manipola due orbite parallele: una invisibile che rispetta le sue immagini interiori (il *sangue*), l'altra esterna, che modella con precisione le azioni, assorbendole e dilatandole per dipanare il filo del tema scelto.

COMPITO: Elaborate la fortuita relazione che avete ottenuto e giustificate in base ad un tema che ogni coppia deve scegliersi.

COMMENTO: *Tra lealtà  
e tradimento*

Non è il tema che rende una scena artisticamente viva, ma la struttura della scena, l'organizzazione dei differenti livelli. *Anna Karenina* racconta la storia piuttosto banale di una donna che tradisce il marito e che si uccide quando l'amante l'abbandona. Ma Tolstoj, con la sua capacità di intrecciare i molti elementi formali, ha saputo trasformare un tema da sceneggiato televisivo in un documento umano che ci riguarda. Nelle vostre scene vi sono frammenti 'suggestivi' mescolati ad elementi stereotipati. I frammenti 'suggestivi' mostrano azioni elaborate, ciascuna con un suo profilo, con una vibrazione che stimola la mia percezione di spettatore e mi induce ad un processo interpretativo che è a sua volta creazione, riflessione personale. Gli stereotipi sono illustrazioni. I frammenti suggestivi suggeriscono, non illustrano. Danno l'impressione che ogni azione sia governata da un timone nascosto. Gli stereotipi sono la conseguenza di sensazioni all'ingrosso, senza sfumature, poco dettagliate e realizzate con schemi tecnici appresi precedentemente.

PERICOLO! Evitate titoli e temi astratti che gratificano emotivamente, ma non dettano azioni precise. Per esempio uno dei vostri titoli è stato *Dominio*. Non esiste un 'dominio' in generale. Esiste un bambino di dodici anni, biondo e paffuto come un cherubino, che tiene in mano un passero con un filo attaccato alla zampa. Lo fa volare e lo trattiene con un ritmo preciso, ridendo felice. Danza seduto sulla sedia, giocando delle piume tiepide e morbide dell'uccello, perché l'ama, e il suo alito fetido (non si è lavato i denti) soffoca l'uccello. Questo è un esempio preciso di dominio, che suggerisce azioni precise e inietta nel comportamento impulsi netti e precisi, azioni che possono essere elaborate, estese nello spazio, assorbite nel tempo, pulite dai loro contenuti realistici di illustrazione. Così si posso-

no sviluppare uno o più punti di vista (storie, associazioni personali), convergenze ed opposizioni. Preservando l'immagine originale (il *sangue*).

PERICOLO! *Tradire l'azione*. Se in questo processo di elaborazione non proteggete le vostre azioni, se non siete leali verso di esse, verso ciò che le fa 'essere-in-vita', verso il loro sangue, allora diventate un giocattolo nelle mani del coreografo o del regista. Diventate dei mercenari, che eseguono soltanto, e non degli artigiani/artisti che compiono, negandole, le loro azioni.

Più il danzatore/attore supera i propri stereotipi tecnici elaborando dettagli precisi, più colpisce la percezione (cenestesi) dello spettatore, mettendo in moto un processo d'interpretazione personale che deriva dalle sue esperienze e dalla sua biografia.

#### MARTEDI

COMPITO: Create una sequenza lunga tre minuti. Il suo titolo è *Caballo de Plata* (Cavallo d'argento). Non lasciatevi ingannare dal significato apparente. Scendete nel fondo della miniera dei possibili significati, e scavate la vostra verità, evocata da questo titolo. Può trattarsi di un centauro, o di un amante che dà questo nome all'amata, del nome di un guerriero cheyenne, di un alcolizzato e della sua bottiglia di Whisky — White Horse — della solitudine del poeta che attende il suo Pegaso ispiratore.

COMMENTO: *È un nodo  
di luce*

Il primo livello del percorso artigianale che deve condurre alla totalità dell' 'essere-in-vita', è quello dell' *azione che semplicemente è*, della pre-espressività dell'azione modellata prima che le si conferisca alcun significato. È essenziale conservare il *sangue* (la motivazione) di una logica emotiva o razionale che si manifesta in azioni precise.

Il secondo livello è quello dell' *azione in relazione*. Ma una azione che può aver vita al primo livello, può perderla entrando nel secondo. E viceversa, ciò che prima era inerte può divenire vivo in situazione di relazione.

Il terzo livello, quello del *contesto*, è il tessuto, che rivela i dettagli, le sfumature, i colori, i disegni, le trame. È la miniera da cui lo spettatore trae i significati. Qui l'elaborazione precisa delle azioni dei

danzatori/attori crea immagini, associazioni, reazioni che dirigono l'attenzione dello spettatore fino a prospettive usuali o insperate. Questi livelli di organizzazione si trovano in ogni creazione 'in-vita', dal corpo umano fino all'opera d'arte. Leggiamo cosa dice a proposito un classico del secolo scorso, R.L. Stevenson:

La causa e il fine di qualsiasi arte è di costruire una struttura; una struttura che può essere di suoni, di colori di atteggiamenti mutevoli, di figure geometriche, di tratti imitativi; ma pur sempre una struttura. [...] Il vero compito dell'artista letterario è di intrecciare o tessere il proprio significato avvolgendolo su se stesso, cosicché ogni periodo, per mezzo di frasi consecutive, appaia in un primo momento come una specie di nodo, e poi, dopo un attimo di sospensione del senso, si sciogla e si chiarifichi. In ciascun periodo costruito con proprietà si dovrebbe osservare questo nodo, o groppo, in modo da essere condotti (per quanto con estrema delicatezza) a prevedere, ad attendere e quindi a dare il benvenuto alle frasi successive. Un simile piacere può essere reso ancora più intenso dal fattore della sorpresa. [...] L'unico precetto categorico è appunto quello che impone di attuare una varietà infinita; di interessare, sconcertare, sorprendere, pur gratificando. [...] Struttura ed argomento vivono in simbiosi ed è dalla concisione, dalla chiarezza, dall'incanto o dall'enfasi del secondo che giudichiamo la forza e l'appropriatezza della prima. Lo stile è sintetico. Proteso alla ricerca, per così dire, di un piolo attorno al quale intrecciare la matassa, l'artista assume contemporaneamente due o più elementi, due o più prospettive del soggetto che ha per le mani. Combina, coinvolge e pone in contrasto. [...] Ne nasce il tessuto o testura: una testura che è logica e sensoriale insieme.

Quando parliamo di un testo, pensiamo immediatamente ad un testo scritto. Ma Stevenson ci permette di tornare all'origine di questo termine: il testo come testura, come tessuto, come il risultato di un intreccio, di una trama di fili di colori distinti e di materiali eterogenei. Tessere parole sulla carta conduce al «testo scritto»: al poema, alla novella, alla commedia.

Tessere azioni nello spazio e nel tempo porta al «testo logico-sensoriale»: al teatro e alla danza. Le azioni che vengono tessute sono le parole pronunciate (nel loro aspetto logico e nel loro aspetto sonoro), le azioni fisiche, le relazioni, i cambiamenti di luce, i frammenti di musica, le soluzioni prossemiche, i diversi modi di utilizzare i costumi, la vicinanza o la lontananza dagli spettatori.

Stevenson ci dà un consiglio artigianale straordinario per accrescere la ricchezza del «tessuto logico-sensoriale»: assumere due o più elementi, due o più prospettive distinte del tema trattato, e saltare

dall'una all'altra, creando spiazziamenti di visione, e salti di tensione. Una corrente alternata che trasforma il *flusso lineare* del 'raccontare', del 'rappresentare'. Come un fiume che avanza, che fa un'ansa, e torna indietro, si espande come un lago, e poi precipita con decisione in una cascata. Come quei quadri di Picasso nei quali il pittore tesse i suoi fili di linee e colori saltando da un punto a un altro e da una prospettiva ad un'altra.

COMPITO: Ora lavoreremo sul terzo livello, quello delle azioni *nel contesto*. È la totalità che contiene relazioni e significati insoliti, opposizioni, sorprese, luoghi comuni. È anche il livello della drammaturgia. Prendete la sequenza *Caballo de Plata* e rielaboratela usando uno o più punti di vista, saltando da uno all'altro, facendo riaffiorare l'Atlantide, le molte variazioni e sfumature del suo testo/tessuto logico-sensoriale.

COMMENTO: *Un tessuto di salti...*

Un esempio immediato di 'come passare da una prospettiva ad un'altra' è quello offerto dall'attore Kabuki. Egli incarna un personaggio, lo interpreta e lo rappresenta attraverso una tecnica extra-quotidiana. Spesso *senza che lo spettatore lo sappia* fa una serie di azioni seguendo la sua tecnica quotidiana, il suo modo di utilizzare il corpo nella vita. Lo spettatore nota il salto d'energia e proietta una molteplicità di interpretazioni.

In questa costruzione del testo/tessuto, anche gli 'errori' o le incertezze che vengono fuori all'improvviso possono servirci quanto le 'certezze' che cerchiamo coscientemente. Bisogna sviluppare la capacità di integrare gli 'errori', i malintesi, i commenti/reazioni fortuiti incorporandoli al testo logico-sensoriale.

COMPITO: Lavorate con il vostro *Caballo de Plata* controllandolo e lasciandolo diventare più selvaggio. Controllatelo pulendo le azioni, cesellandole, distillandole, eliminando quelle non essenziali. Trasformatelo in un animale selvaggio facendolo saltare da una prospettiva ad un'altra, dal prevedibile al sorprendente.

COMMENTO: *Un idioma di lealtà*

Posso dire in inglese: «*I am born in a small village*». Se voglio tradurre queste stesse parole in un'altra lingua devo conservare il

loro *sangue* (la loro logica interna) anche se la forma esterna cambia.

In inglese: *I am born in a small village.*

In italiano: *Sono nato in un paesino.*

Abbiamo tradotto un idioma in un altro cercando degli equivalenti. Seguendo la logica della traduzione, si può dire anche che esiste una lingua dei piedi, un'altra delle mani, un'altra del torso.

Ogni azione è un nodo di energie modellato con precisione e può essere tradotto nel suo equivalente in un'altra lingua.

COMPITO: Traducete le azioni del *Caballo de Plata* nella 'lingua dei piedi'. Ogni azione della sequenza deve essere trasposta nel passo corrispondente secondo il ritmo e il dinamismo dell'azione originale.

COMMENTO: *Un idioma  
nello spazio*

Vi siete disposti nello spazio secondo una sequenza dinamica in cui ciascun passo è distinto dall'altro, come in una frase ciascuna parola lo è dall'altra. Avete inventato una danza: il tango-rock *Caballo de Plata*.

COMPITO: Eseguite questa sequenza in relazione con la musica. Fate attenzione a disegnare il profilo particolare di ciascun passo. Bisogna stabilire una relazione con il partner (in questo caso la musica) ma rispettando sempre il ritmo e la precisione dei passi che avete creato.

COMMENTO: *Una lingua  
in pericolo*

Non si possono creare equivalenti e non si può 'tradurre' una sequenza se prima non la si è assimilata perfettamente.

PERICOLO! Quando passiamo da un idioma ad un altro l'azione tende a perdere precisione, perde il suo tono particolare e diventa vuoto movimento, un'ameba cinetica. Un'improvvisazione adempie alla sua funzione solo se può essere ripetuta in tutti i suoi dettagli, in modo che poi possa essere elaborata. Anche nel caso di mutamenti profondi, l'azione deve conservare quanto la rende viva: il *sangue*, la motivazione, la logica interna, invisibile.

COMPITO: Traducete *Caballo de Plata* nella lingua 'braccia-manidita'. Non trasformatevi in vigili che dirigono il traffico. Evitate i movimenti che partono dalle articolazioni. Lavorate con precisione, cercando l'equivalente esatto del tono muscolare dell'azione originaria.

COMMENTO: *La continua  
vibrazione della vita...*

Guardo le vostre mani e le vostre dita e penso alle marionette. Lo si può notare spesso nel teatro e nella danza: mani e dita sono irrigidite in tensioni inorganiche, non manifestano impulsi concreti, non cercano di raggiungere uno scopo. Ogni azione dovrebbe costruire un labirinto di tensioni multiple in ogni parte del vostro corpo. Non vedo questo osservando le vostre mani.

Un impulso preciso crea innumerevoli profili tonici. Il 'corpo-in-vita' è una polifonia di tensioni, guidate da una invisibile logica interna. Nella vita quotidiana ogni dito della mano e ogni articolazione del palmo 'vivono' secondo tensioni asimmetriche e differenziate, non inerti o rigide. Nella tradizione del teatro-danza balinese, indiana o giapponese, gli attori/danzatori usano posizioni delle mani codificate: i *mudras*. A volte i *mudras* hanno un significato, a volte no. Questa tradizione di codificare le posizioni delle mani ha costruito l'equivalente della molteplicità di toni e di salti continui d'energia che caratterizzano 'l'essere-in-vita'.

COMPITO: Traducete *Caballo de Plata* nella lingua del 'torso'. Lo spettatore deve sentire il flusso ininterrotto delle azioni assorbite, delle tensioni, degli impulsi, dei 'movimenti d'intenzione', come lo si percepisce nei torsi senza braccia delle sculture di Rodin.

COMMENTO: *Senza la fluidità  
del latte che addormenta...*

Agire in teatro vuol dire intervenire nel tempo e nello spazio per cambiare e per cambiarsi. L'impulso ad una azione, cioè il 'movimento d'intenzione', comincia nella spina dorsale. Nel tronco è concentrata, trattenuta sotto forma di impulso, l'energia necessaria a far sorgere una precisa azione. Le azioni nascono qui. Si può vedere che un attore/danzatore lavora con vere azioni quando anche il suo tronco le esegue in miniatura. Braccia, mani e dita sono dei prolungamenti pronti ad intervenire. Ogni cellula di questo tessuto-in-vita,

ogni azione di questa sequenza-mosaico ha una sua specifica carica d'energia. Nel momento in cui questa cellula-azione si trasforma in un'altra vi è un cambiamento del potenziale energetico, vi è un salto qualitativo. La stessa cosa succede al livello elementare della materia. Quando l'elettrone di un atomo salta da un'orbita all'altra cambia il valore della sua energia.

Le pause-transizioni costituiscono il momento in cui una azione si trasforma in un'altra, salta da un'orbita ad un'altra. Dobbiamo concentrarci su queste pause-transizioni in modo che le azioni non scivolino meccanicamente da un'orbita all'altra, creando quella fluidità da latte condensato che può anche essere gratificante per il danzatore/attore, ma che anestetizza la percezione dello spettatore.

COMPITO: Scegliete una delle incarnazioni di *Caballo de Plata* ed elaborate ciascuno dei salti d'energia che incatenano le azioni. Cercate di raggiungere una fluidità diversa da quella che nascerebbe spontaneamente. Non dimenticate il *sangue* (la motivazione).

COMMENTO: *Non i muri  
di cemento, ma...  
le melodie  
della tua temperatura...*

Non voglio vedere della danza. Non voglio vedere del teatro. Voglio trovarmi davanti a ciò che 'è-in-vita', e risveglia echi e silenzi. Vi guardo, e malgrado la vostra tecnica raffinata sembrate muri di cemento. Cercate di diventare lo specchio entro cui penetro, come Alice, per incontrare l'universo delle vostre e delle mie esperienze. Vi ammiro. Vedo nel vostro virtuosismo anni di disciplina di lavoro e di ricerca. Ma non sento le vostre melodie, perché non trovo sfumature.

Quando viene creata una sequenza di azioni, è necessario proteggerla, come un neonato che può essere lesa dalla minima pressione. Bisogna esser coscienti che vi sono due tipi di tensioni: una che aiuta la vita e l'altra che la soffoca. A volte le vostre azioni sono troppo rapide, e fanno violenza alle transizioni. Date la sensazione di uno sforzo non motivato e ridondante. Fate azioni *indifferenti*.

Il processo artistico è un processo di selezione. Gli spettatori possono indovinare o no la logica delle vostre azioni, ma essa deve comunque essere radicata nel vostro spazio/tempo mentale. Questo

'individualizza' ciò che è tecnico, rivela la melodia della vostra temperatura. Sono le sfumature, le tensioni più impercettibili dell'azione a manifestare il temperamento, la biografia, le nostalgie. Il nostro primo obbligo in quanto esseri sociali e in quanto professionisti è quello di apprendere a vedere: a non lasciarci abbagliare dalla superficie, ma ad intravedere le forze nascoste. Al livello elementare di percezione immediata ciò deve farsi seguendo un principio di cenesesia, di logica sensoriale.

### MERCOLEDI

COMPITO: Cantate una canzone che vi è cara.

COMMENTO: *Chi ha perduto  
la sua anima?...*

Il flusso della nostra energia, come processo fisico e mentale, si concretizza nell'azione di parlare e cantare. Esistono azioni vocali, esattamente come esistono azioni fisiche. Il nostro 'essere-in-vita', il nostro *bios*, si manifesta nel canto. Vi sono popoli per i quali l'anima è nella gola: l'individuo che non può cantare ha perduto la sua anima.

COMPITO: Traducete le azioni fisiche del *Caballo de Plata* in azioni vocali. Trovate gli equivalenti di tono delle azioni fisiche nei toni della canzone che avete composto. Evitate le pause inerti. La pausa/silenzio è una transizione nel processo continuo del *bios*. Compilate l'azione vocale con tutto il corpo, proprio come una azione fisica. Bisogna cantare con il fegato e le viscere, con il sesso e con la spina dorsale, con tutto il corpo. Ritrovate tutte le tensioni del *Caballo de Plata*, quando cantate.

COMMENTO: *Chi ha perduto  
i propri antenati?*

PERICOLO! Per coloro che hanno parlato o cantato in una lingua non loro: la lingua è legata ad un sistema emozionale. Il neonato si muove continuamente seguendo il ritmo dell'idioma parlato dai genitori. Così viene definendosi un temperamento dinamico, una 'vitalità', un modo di comportarci che è in connessione col ritmo della lingua che parliamo. Quando ad un individuo o ad un popolo si to-

glie la lingua, lo si amputa di una parte integrante del comportamento emotivo che affiora attraverso l'azione del parlare e del cantare.

Un'azione fisica ha il suo equivalente in un'azione vocale. Per entrambe la precisione è essenziale. Un'azione imprecisa perde il suo *sangue*. Non tocca la percezione dello spettatore. C'è sempre la tentazione di non rispettare la precisione, di cambiare, di far variazioni, cioè di improvvisare. Tutti possono improvvisare. Fa parte della capacità di adattarsi propria dell'essere umano. Improvvisiamo dall'istante in cui ci alziamo, scendiamo in strada e cominciamo le nostre attività della giornata. Ma difficilissimo invece è ripetere ogni dettaglio, ogni sfumatura, ognuna delle mille variazioni delle molteplici azioni fisiche e vocali di una improvvisazione, conservandone il *sangue*. Ripeterle con esattezza, in maniera fresca e immediata, come se ogni azione fosse nuova e ci sorprendesse. Questo è il 'metastiere' dell'attore/danzatore: costruire una struttura che trattenga l'attenzione e la tensione dello spettatore e che possa essere ripetuta con tutto il vigore del suo *sangue* per mesi e per anni, ogni sera.

COMPITO: Reagite col canto alle azioni semplici ed esatte della mia mano che si solleva, si sposta sinuosamente, lentamente, con forza, con dolcezza. Seguitemi con la vostra canzone come se fossi un direttore d'orchestra.

COMMENTO: *Cantando lo spazio  
ci sono incontri  
e mi trasformo*

Il segreto del nostro lavoro non sta nell'agire ma nel 'reagire'. Nella capacità di adattarci continuamente. Quando lavoriamo con stimoli esterni (un compagno, un oggetto, una melodia) ci adattiamo, rispettando la sua presenza. Queste reazioni ci aiutano a distruggere le posizioni prestabilite e 'meccaniche', gli stereotipi. Stabilendo nuove relazioni (creando nuove difficoltà) mi trasformo.

Lavorando con la voce posso utilizzare questo principio: le azioni vocali sono, in realtà, reazioni. I compositori moderni usano macchie, incroci di linee, segni astratti, stellettole come 'note' nelle loro partiture. L'interprete non legge (non canta) note riconoscibili, ma reagisce con la voce a questi stimoli grafici. Una cantante mi ha spiegato che il suo principale esercizio consisteva nel 'cantare lo spazio'. La voce si allarga fino a giungere al muro, e poi ritorna. Scende sul pavimento, si innalza fino al soffitto, cammina sui fili

elettrici come un equilibrista, riposa sulla finestra, salta verso l'esterno. Tutte azioni compiute tramite una canzone o un testo. Si può fare solo se l'azione è totale, e se le azioni vocali sono anche azioni fisiche, eseguite come impulsi assorbiti nel tronco. La voce prolunga queste azioni e le proietta nello spazio.

Un testo scritto, quando lo si canta o lo si dice, diventa un tessuto di suoni. Questo tessuto è un flusso continuo d'energia che non rispetta né punti, né virgole, quelle pause convenzionali della scrittura che non sussistono quando si parla: noi facciamo solo pause-transizioni, cioè ispirazioni. È importante che la convenzione del testo scritto non soffochi l'organico processo del parlare. È essenziale proteggerne il flusso, il tessuto dei suoni, saper farlo uscire senza voler *esprimere qualche cosa*. Non vi devono essere riflessioni, ma solo azioni vocali.

Le azioni fisiche del *Caballo de Plata* possono essere trasformate — al livello dell'organizzazione dell'energia — in azioni vocali, disseminando nuvole scure, brucianti soli bianchi, delfini che giocano, orsi che danzano, mani che si ficcano nel suolo, nelle profondità della terra, dove l'oscurità è calda, dolce, rotonda.

PERICOLO! Simulare le azioni fisiche che accompagnano le azioni vocali, gesticolare con ridondanza, distorcere i muscoli del viso e della bocca, muoversi in continuazione, senza rispettare l'impulso esatto dell'azione. La voce esce dallo stomaco/bocca, dalla nuca/bocca, dalla pelle/bocca, dal corpo/bocca, e non solo dal viso/bocca.

COMPITO: Come si possono assorbire le azioni fisiche, così si possono assorbire anche le azioni vocali. L'energia viene trattenuta fino al bisbiglio. Fatelo con la vostra canzone, ed eseguite, dividendovi in coppie, le vostre sequenze individuali di *Caballo de Plata*. Stabilendo una relazione, dialogando con azioni vocali, proteggendo le pause-transizioni, facendo risuonare lo spazio intero, anche quando bisbigliate: gli angoli, il soffitto, un metro sotto il pavimento, come se gli spettatori vi circondassero e dovessero essere accarezzati — e ognuna delle vostre azioni vocali dovesse riscuoterli.

COMMENTO: *Perché dimenticando  
ritrovo tutta intera la memoria...*

Quando una esperienza ci prende allo stomaco, non facciamo domande. È oblio di quanto vediamo nello spazio scenico e memo-

ria che proviene dal nostro spazio mentale, fisico, sensoriale. Non stiamo a domandarci se si tratta di teatro o di danza. Per salvaguardare la dimensione umana, bisogna difendere il midollo, la motivazione dell'azione. Più ci si allontana dal disegno esterno (la *pelle*), più bisogna conservare la sua essenza. Il *sangue* deve scorrere malgrado le variazioni.

Vi ho chiesto di assorbire le vostre azioni durante il lavoro in coppia. L'obiettivo era quello di spezzare gli automatismi, di farvi concentrare e farvi conservare il nocciolo di ciascuna azione, il suo DNA. Quando siete passati dal livello individuale a quello delle relazioni non siete riusciti a conservare gli impulsi e le tensioni interne. Per anni vi siete esercitati nella danza, e io vedo solo movimenti, a volte anche interessanti, ma che diventano monotoni, perché si muovono sempre nella stessa orbita di energia. Non vedo le due prospettive distinte di cui parla Stevenson. Non vedo sfumature, tenerezza, vigore, dubbi, decisione. Non vedo *voi*. Noto solo movimenti appresi. L'azione che possiede un solo significato è un miraggio. Un'azione può fiorire in migliaia di significati. Il contesto biografico di ciascuno spettatore determina la percezione e l'interpretazione, ciò che avviene sulla scena.

PERICOLO! Non confondete esecuzione delle azioni con intenzione di esprimere. Il danzatore/attore vuole esprimere, lavorare con le emozioni, come se fossero il Nirvana della creatività. L'emozione è una reazione. Vi è uno stimolo interno od esterno e la reazione manifesta un'emozione. Vedo un cane. Resto completamente immobile. Questa mia immobilità rende visibile un'emozione: un terrore che paralizza. Vedo un cane e comincio a correre: questa reazione manifesta la stessa emozione di terrore che mi spinge alla fuga.

L'emozione, per il danzatore/attore, si materializza sempre in un'azione che 'muove' lo spettatore. Quindi, bisogna lavorare con un'azione precisa, e non con un'emozione astratta, che comporta una condotta ed un respiro stereotipati. Quando le azioni sono precise nelle loro motivazioni, dinamismo, ritmo e disegno, hanno sempre una tensione specifica, una colorazione emotiva. Lo spettacolo è un «testo logico-sensoriale». Da ogni azione fisica emanano sfumature emotive, spesso antagoniste tra loro.

Quando voi, con il vostro *Caballo de Plata*, elaborate delle relazioni, cominciate ad 'esprimere' in astratto, a diventare ridondanti, a

fare di nuovi movimenti arbitrari, a dimenticare le azioni originali, a tradire il vostro *sangue*. Ma il segreto della disciplina artistica consiste nell'eliminare il superfluo, nel distillare, nell'enucleare l'azione essenziale, il suo nocciolo specifico, che dovete essere in grado di ripetere nel contesto scelto.

In principio, e come base di tutto, c'è l'azione. L'azione ha *sangue* e *pelle*, motivazione e forma. È la cellula più semplice di un organismo complesso. Ma se le cellule sono fragili l'organismo col tempo si sgretolerà.

COMPITO: Scrivete la vostra definizione del termine azione. Questa definizione, immagine, o concetto, deve essere funzionale per voi nel vostro lavoro pratico.

COMMENTO: *Vedere la luce  
spegnendo...*

Negare/agendo. Bisogna applicare questo principio anche alla terminologia che abbiamo imparata. Dobbiamo negarla inventando, forgiando la nostra propria definizione di ogni concetto essenziale per il lavoro. Deve essere una terminologia fatta di immagini nostre, pragmatiche e poetiche insieme. Improvvisazione. Ritmo. Relazione. Tensione. Contesto. *Sangue. Pelle*. Il vostro dovere è rifiutare, negare/agendo. Negate anche le mie definizioni, inventate qui con voi in questi giorni. Negatele agendo, *creando le vostre*.

## GIOVEDÌ

COMPITO: Scegliete un oggetto e trovate quattro modi per usarlo.

COMMENTO: *Cielo  
mare o  
terra...  
Rinascita o transizione?*

Introdurre un accessorio vuol dire lavorare con la presenza attiva di un compagno (una persona o una cosa) che ci aiuta a reagire. Bisogna saper scoprire le 'vite' nascoste dell'oggetto, le sue potenzialità, le sue molteplici possibilità di utilizzazione, non solo quelle che sono evidenti a partire dall'oggetto stesso, ma anche le suggestioni,

mutazioni, 'incarnazioni' più sorprendenti. Qual è la sua colonna vertebrale? Come si muove? Può camminare? ballare? volare? E il suo ritmo? È rapido? È lento? È pesante? Può farsi leggero? Qual è il suo temperamento? Quali associazioni suscita, che sia possibile subito negare? Come si può farlo vivere seguendo la logica delle associazioni contrastanti? L'oggetto ha una voce. Come far venire fuori le sue possibilità sonore, come strutturarle melodiosamente, con accenti che sottolineino o contraddicano l'azione?

Se lavoro con un foulard, a quale universo appartiene? Al cielo? Al mare? Alla terra? Oppure appartiene a tutti questi universi insieme? Allora può trasformarsi in pioggia, in uccello, in serpente, può incarnarsi nell'una o nell'altra forma, con la sua specifica spina dorsale, con il suo dinamismo e il suo ritmo particolare, con quella massima precisione che impedisce alla 'pioggia' di somigliare al 'serpente', ed ancora meno ad un foulard cincischiato e manipolato a caso.

COMPITO: Utilizzate l'oggetto in quattro modi distinti per scoprire quattro 'vite' dell'accessorio. Poi un compagno vi proporrà due modi nuovi — o due nuove 'vite' — per utilizzare l'oggetto.

COMMENTO: *Piove  
un foulard...  
e mi bagno.*

Stabilire una relazione con un oggetto (proprio come con una persona) significa rispettare il principio del dialogo. L'oggetto agisce (parla) e il danzatore/attore reagisce (ascolta). Per agire l'oggetto deve avere una vita propria. Se lo si controlla, se gli si fa fare solo ciò che gli si impone, se lo si tratta come se fosse un oggetto inanimato, uno schiavo che deve sottostare alla nostra volontà/violenza, la relazione è poco fertile. Non permette momenti di subitaneo adattamento, di interferenze improvvise, di pause-transizioni che ci obbligano ad essere in stato d'allerta.

Un principio essenziale che determina la 'vita' dell'oggetto consiste nel permettergli di abbandonare la nostra orbita di controllo affinché manifesti tutti i suoi temperamenti e tutti i suoi capricci. Dobbiamo adattarci ad esso.

Il foulard è nuvola o pioggia. Devo gettarlo in aria con la precisione che gli permetterà di acquisire una vita autonoma e leggera,

fluttuando dolcemente e cadendo come innumerevoli gocce che faccio convergere in maniera particolare nelle palme delle mie mani.

Tutto questo impone *precisione* nell'intervenire/reagire. Per esempio, posso prendere il foulard dal bordo, solo con due dita, per trasmettergli, istantaneamente, una serie di piccole scosse che lo trasformano in nuvola che galleggia e si trasforma nell'aria. Solo se aiutiamo l'oggetto a trovare la sua vita, il suo respiro, la sua fantasia dinamica e sonora, esso, a sua volta, ci aiuta a reagire, ad abbandonare il circolo meccanico dei movimenti fortuiti, a raggiungere la tensione organica, adeguata, precisa che è decisione/intervento immediato.

Se permettiamo all'oggetto di ritrovare la sua libertà, di emanciparsi dal nostro controllo, il nostro corpo/mente deve allora essere completamente presente, pronto a reagire anche ai compiti più semplici. Non si cerca di 'esprimere' qualcosa. Reagiamo soltanto, e siamo in questa azione con tutta la nostra presenza.

PERICOLO! Tendenza a lasciarsi vincere dall'inerzia, invece di trasformare il peso in energia.

Il passaggio dalla tecnica quotidiana alla tecnica extra-quotidiana presuppone una trasformazione del peso in energia.

La danza trasforma il peso (caduta verso il basso) tramite l'impulso a saltare. Possiamo assorbire questo impulso a saltare, non manifestarlo come tale: è quel che fa il vero danzatore/attore, che danza in realtà quando è immobile. E questo, grazie alla combustione interna, alla tensione dinamica che ha luogo nel tempo.

Nella relazione con l'oggetto è essenziale scegliere diversi punti di partenza e diversi ancoraggi per ogni azione. Poi bisogna essere coerenti con queste scelte. Questo ci permette di addomesticare l'oggetto pur preservando la sua natura selvaggia, pronta ad attaccarci. Il punto di inizio e di fine di ogni azione devono essere definiti con precisione. Bisogna modellare la nostra energia in azioni/reazioni esatte, che affrontino l'oggetto selvaggio e ribelle. Vogliamo che lui riveli tutte le sue vite. Solo l'impulso di una energia ben modellata e diretta con precisione può ammansire l'accessorio. È l'esercizio della precisione e della sorpresa che si svolge attraverso le 'resistenze' che abbiamo creato per dare all'oggetto un temperamento autonomo dalla nostra volontà.

COMPITO: Utilizzate un oggetto facendolo passare da una 'vita' all'altra, e dirigete, tramite le sue azioni/reazioni, l'attenzione/tensione dello spettatore.

COMMENTO: *Navigando  
nella materia vivente  
la pelle non soffoca  
il sangue...*

Vi sono alcuni principi artigianali che ogni artista utilizza in relazione al proprio lettore/ascoltatore/spettatore.

Stevenson afferma che lo scrittore deve comporre le proprie frasi come nodi che sospendono e nascondono il senso. Chiarendosi diventano antitetiché e conducono il lettore verso l'imprevedibile e l'insperato. L'imprevedibile non è una condizione psichico-mentale inerte. È un'attenzione/tensione a seguire gli itinerari ed i sentieri che lo scrittore traccia con le sue frasi. L'imprevedibile è labirinticamente sinuoso nelle sue opposizioni, è un dinamismo che 'muove' il lettore o lo spettatore: esperienza.

Paul Klee descrive nel suo diario la raffinata strategia, i calcolati meandri delle sue pitture; il modo in cui dirige lo sguardo dell'osservatore attraverso linee e colori, fratture e deformazioni, per creare nella struttura pittorica un percorso invisibile che guida i salti dello sguardo dell'osservatore.

L'obiettivo del coreografo/regista è simile a quello dello scrittore e del pittore: dirigere l'attenzione dello spettatore. Fare una regia o una coreografia significa guidare la percezione dello spettatore attraverso le azioni dell'attore/danzatore.

I consigli artigianali di Stevenson valgono per tutte le discipline artistiche: le due o più prospettive a partire dalle quali si sviluppi il tema, ed i cui contrasti generino 'salti' di visione. Sono come i cambiamenti o 'salti' di funzione di un oggetto quando un attore all'improvviso lo trasforma in qualcosa di diverso da ciò che lo spettatore si aspettava. La differenza sostanziale tra attore e danzatore è che il primo spesso lavora servendosi di una logica narrativa, con giustificazioni concrete, con dettagli e stimoli precisi. Ma le sue reazioni appartengono all'ambito della quotidianità, spesso senza l'energia della tecnica extra-quotidiana. I danzatori lavorano con 'temi', 'emozioni', sensazioni vaghe ed astratte, appoggiandosi però su modelli codificati, su una tecnica extra-quotidiana. Nel caso dell'attore,

solo un'alta temperatura personale può rompere lo stereotipo quotidiano. Nel caso del danzatore, la codificazione appresa, che è uno stereotipo tecnico, non è sufficiente a dare una vita personale alle sue danze 'a tema' e 'pure'. Una logica narrativa può aiutarlo a dare un profilo (a personalizzare) ogni azione. Ma c'è il rischio di 'fare del teatro', di illustrare delle situazioni, di perdere la forza della sua tecnica extra-quotidiana.

*La lotta del danzatore è simile a quella dell'attore: il primo combatte contro gli stereotipi tecnici, il secondo contro gli stereotipi della quotidianità (quel che si dice 'spontaneità').*

Uno schema tecnico, che sia possibile ripetere alla perfezione, non è in sé negativo. È come la parola di una lingua che padroneggiamo bene e che pronunciamo senza pensarci. Solo il modo in cui utilizziamo la parola, il collegamento tra una parola e l'altra, il contesto, il montaggio decidono della rottura degli stereotipi, e trasformano le parole in verbo, atto, reazione personale.

Come far pulsare il sangue dello stereotipo? Come trasformarlo in reazione personale? Come far sì che la *pelle*-forma esteriore non si incollì al *sangue* e non ne soffochi le pulsazioni? A livello artigianale, le differenti tradizioni sceniche hanno tentato di proteggere l'identità dell'azione dall'anonimato della ripetizione meccanica.

Nel teatro giapponese tradizionale ogni azione si compie in tre fasi che si susseguono senza intervalli: JO-HA-KYU.

JO (trattenere) è l'inizio dell'azione, accompagnato da una resistenza che vi si oppone. Questo mette in moto delle energie in più, necessarie per continuare. HA (rompere) è la fase in cui si supera la resistenza iniziale, così che l'energia possa svilupparsi nel KYU (rapidità), in cui l'azione raggiunge l'apice per bloccarsi improvvisamente di fronte ad una nuova resistenza (JO). Ogni sequenza, divisa in segmenti talmente piccoli, ognuno con una sua specifica dinamicità, obbliga l'attore/danzatore giapponese ad elaborare, modellare e variare la tonicità di ciascuna azione evitando, così, l'esecuzione meccanica. La triade del JO-HA-KYU, pur appartenendo ad un'arte scenica lontana, applica lo stesso principio che Mejerchol'd aveva studiato nella sua bio-meccanica. Per Mejerchol'd ogni azione doveva compiersi in tre fasi distinte: la preparazione, l'esecuzione, il finale.

COMPITO: Create una storia che giustifichi i quattro diversi modi di utilizzare l'oggetto (le sue quattro vite).

COMMENTO: *E il massacro  
non sorprende mai...*

Il lavoro d'apprendistato ha insegnato al danzatore a trattenere la sua energia, a sostenere il finale dell'azione. Questo lo fa 'essere-in-vita' anche nell'immobilità. Voi utilizzate questo sapere, questa intelligenza del corpo nelle situazioni che già conoscete. Ma quando bisogna inventare, partendo da una fantasia tecnica o da una fantasia interiore, dimenticate questa vostra capacità, come se aveste assimilato la tecnica, ma non i suoi principi. È come se aveste imparato a sommare 2 + 2 con le arance. Quando vi si domanda di sommare 3 + 8 con degli uccelli in volo vi perdetevi.

Il vostro lavoro con gli accessori è caotico: manca di disciplina, di equilibrio, di ritmo, di precisione, manca della capacità di far respirare lo spazio, di dilatarlo e contrarlo. Vedo ridondanze, movimenti superflui ed inerti, sono assenti le diverse alternative che permettono di scoprire traiettorie distinte, inattese. Non c'è precisione né all'inizio né alla fine di ogni azione, le pause/transizioni non hanno respiro. Voi massacrare l'oggetto, invece di reagire in rapporto a lui. È possibile reagire solo se l'oggetto ci sorprende. La nostra astuzia artigianale consiste nell'inventare per l'accessorio una autonomia insolita ed attiva (azioni non abituali). Questa autonomia attiva trasforma la nostra tecnica in un processo organico di variazioni, contrasti, sfumature.

A volte insisto sulla precisione esteriore dell'azione (*la pelle*). Altre volte, invece, affermo che il *sangue* (la motivazione) determina il *bios* dell'azione. Non fate confusione: questa polarità costituisce la *totalità* di qualunque processo 'in-vita'. Tanto il lavoro teatrale che la danza richiedono precisione esteriore. Ma essa ha le sue radici profonde nel *sangue*. E il *sangue* si diffonde verso l'esterno in ramificazioni visibili.

Il lavoro può partire da un dettaglio tecnico che poi mette radici verso l'interno. Oppure la sequenza può avere inizio nel mentale, in immagini, associazioni, pensieri, e sviluppare poi la sua *pelle* organica: la forma percettibile dell'azione. L'importante è che, a partire dall'origine della sequenza, interiore o esteriore che sia, visibile o invisibile, questa polarità sia raggiunta e coesista in una simbiosi

che si nutre delle reciproche opposizioni. Agire/danzare significa stabilire relazioni a più livelli: tra visibile e invisibile, corpo e mente. Tra il danzatore/attore e lo spazio, il tempo, gli oggetti, la musica, il testo, i silenzi, le luci, i costumi, i compagni, gli atti particolari del suo personaggio e la storia nel suo complesso. Tra il danzatore/attore e lo spettatore. È proprio questa relazione privilegiata che viene chiamata 'teatro', 'danza'.

COMPITO: Domani verrete con i vostri vestiti migliori, pieni, ricchi di luci e di colori, vestiti per un appuntamento con la persona amata. Formeremo quattro gruppi: Nord, Sud, Est, Ovest. Ogni gruppo costruirà uno spettacolo che si chiamerà *Velorio en la Navidad* («Veglia di Natale», ma anche «Veglia funebre alla Nascita»). Potete portarvi degli accessori. Dovrete creare un universo sonoro senza musica registrata, con dialoghi e canzoni che devono scorrere senza interruzione.

COMMENTO: *E la bambina  
non cresce mai...*

L'esperienza mi ha insegnato a rifiutare la divisione tra danza e teatro. Il mio lavoro con l'Odin Teatret, che può essere definito un teatro che danza, e con l'ISTA (International School of Theatre Anthropology) mi ha confermato che la sola vera divisione è tra tecnica quotidiana e tecnica extra-quotidiana. C'è una distanza tra il modo in cui utilizziamo la nostra presenza nella vita e il modo in cui la usiamo in una situazione spettacolare. Tutte le forme tradizionali orientali sono di 'teatro che danza'. Alla base della loro codificazione vi è una tecnica extra-quotidiana. Anche la danza occidentale ha sviluppato il primo livello di organizzazione dello spettacolo: quello *dell'azione che è*, che colpisce e affascina i sensi dello spettatore.

Ma i teatri che danzano, in Oriente, sono andati al di là di questo livello 'affascinante'. Hanno dato vita ad una drammaturgia, ad un modo di tessere tempi, spazi, scenografia, luci, costumi, azioni fisiche e vocali, oggetti, colori, musiche, canzoni, monologhi, dialoghi, cori, per introdurre lo spettatore in un macrocosmo che non è solo energia modellata in azioni, ma riflessione esistenziale attraverso storie concrete.

Alcuni danzatori affermano che la danza è movimento, una forma cinetica espressiva di per sé. La differenza fondamentale tra il te-

atro che danza orientale e la danza occidentale sta nel fatto che quest'ultima deve ancora inventare un sapere drammaturgico che sviluppi le molecole, gli organi, i sistemi, e insomma la totalità che caratterizza un organismo in vita. Il testo logico-sensoriale della danza si limita spesso al virtuosismo, alle invenzioni della pelle, ad un flusso d'energia le cui variazioni di tono muscolare sono riflessi condizionati che imprigionano il danzatore. Non ci sono molteplici livelli, in genere ve ne è uno solo, quello in cui il danzatore 'si presenta', ma non 'rappresenta'.

Questa purezza della danza — nelle sue versioni moderne o folkloristiche — è di una bellezza immacolata. Ma fa pensare ad una ragazzina che decide di restar tale tutta la vita, e rifiuta di crescere.

#### VENERDI

COMPITO: I quattro gruppi Nord, Sud, Est ed Ovest, preparino lo spettacolo: *Velorio en la Navidad*.

COMMENTO: *In questa  
prossimità lontana*

Qualcuno l'altro giorno mi ha fatto notare la stranezza di lavorare senza sapere dove il lavoro andrà a finire. È il segno che siamo in un processo che ci porta ad una esperienza di conoscenza, inattesa, che ci spinge a interrogare e a interrogarci. È difficile lavorare senza sapere quale potrà essere la conclusione. Dà l'impressione di lavorare senza obiettivo. Sappiamo bene fino a che punto è importante il nodo finale, il punto d'arrivo del processo. Ma esso appare come un'uscita imprevista da questo labirinto che il processo di lavoro ha costruito. Quando crediamo di avvicinarci, ce ne allontaniamo. Quando crediamo d'esserne lontani, l'uscita è vicina. Il finale è un nodo in cui si riuniscono tutti i fili tessuti e intrecciati durante il lavoro. Tutti i fili si incontrano, portando a termine il «testo logico-sensoriale». Il vero finale è quello che incontra il suo inizio, un'esperienza rara in cui le opposizioni si abbracciano e le polarità sembrano coesistere nella stessa situazione, in un sol corpo, in una sola azione.

Tutto questo non può essere progettato a tavolino. Non avviene in maniera cosciente, non lo si può preparare in anticipo. È un rega-

lo, un momento di grazia, che ci riempie di gratitudine perché ignoriamo il motivo per cui l'abbiamo meritato.

Non vi è scoperta, se la rotta è già fissata. Si può imparare ad isare ed ammainare le vele, a lottare contro le correnti, ad usare i venti contrari. È l'aspetto artigianale del lavoro, il primo ed il secondo livello d'organizzazione, quelli di cui abbiamo parlato in questi giorni. Ma il terzo livello, quello della totalità, delle polarità che coesistono, quello dell'azione in un contesto, il momento in cui il nostro temperamento e la nostra biografia ci guidano a costruire un labirinto, ad intrecciare i fili, a stringere il nodo finale, è il risultato di un'ingiustizia esistenziale. Alcuni vi arrivano. Altri no.

È possibile giungere ad una nuova spiaggia navigando senza avere una rotta chiaramente definita. Si conoscono solo le potenzialità e il comportamento del battello e di ogni marinaio che ci accompagna. È sapere tecnico, quello che trasforma le condizioni ostili dei mari e dei venti in possibilità per avanzare. Non sappiamo se giungeremo al continente sognato. La coscienza dei nostri limiti ci assilla: forse questa volta non arriveremo. In questa foschia che ci disorienta, il filo d'Arianna è il lavoro quotidiano, concentrarci sull'apparente ma concreta semplicità di ogni azione a livello artigianale. Con la precisione essenziale dell'azione che potrebbe essere l'ultima. [...]

*Dove le pause  
sono schiarimenti*

Per qualcuno di voi questa esperienza ha provocato una sorta di paralisi ed un disorientamento. Ovviamente, nessuno tra noi desidera soffrire, esporsi all'insicurezza, vivere in uno stato di crisi. Ma un nuovo orientamento è possibile solo come conseguenza di un disorientamento. Nella nostra vita una crisi può essere una pausa-transizione, in cui la nostra esperienza si prepara a saltare in un'orbita nuova che rivitalizza le nostre energie. Essere disorientati vuol dire che le soluzioni e le risposte già in nostro possesso non ci soddisfanno più. È la nascita di qualcosa di nuovo, 'nove mesi' di gestazione, con le nausee, il vomito, la sensazione che il corpo fisico e psichico si deformi. In questo periodo di disorientamento, tutta la nostra esperienza anteriore lavora per cercare un nuovo modo di manifestarsi, abbandonando il guscio sicuro delle abitudini che ora ci impastoiano.

*Quando bisogna sedurre  
fino alla riflessione...*

Quando ho visto i vostri quattro *Velorio en la Navidad*, mi sono sentito trasportato indietro nel tempo, alla fine degli anni Sessanta. In quel periodo, in Europa era spuntata una moltitudine di gruppi insoddisfatti del teatro tradizionale. Cercarono di trovare una maniera nuova d'utilizzare questa relazione che è il teatro. Ci furono esperienze che, dopo aver attraversato delle crisi, scoprirono nuovi orizzonti: il teatro di Grotowski e il Living Theatre. Il 'Grotowskismo' e il 'Livingteatrismo' diventarono punti cardinali per tutti i movimenti di teatro parallelo. Nel vedere il vostro lavoro mi sono ricordato di tutto questo. È come se voi foste in procinto di muovervi in una terra di nessuno, come se aveste abbandonato il territorio della danza ma non aveste ancora raggiunto ciò di cui avete nostalgia.

Può darsi che questa improvvisa mancanza di un'identità professionale sia necessaria. Ma non dovete rinnegare la danza per il desiderio, o bisogno, di fare del teatro-danza. E soprattutto, non dovete fare teatro. C'è già tanta confusione e superficialità nel mondo del teatro, non dovete aumentarla.

Per voi la soluzione non può essere una collaborazione con registi o attori, che usano concetti, testi, logiche narrative lineari tali da soffocare la qualità della presenza pre-espressiva della danza. La danza, in quanto tecnica extra-quotidiana, deve restare il vostro punto di partenza. Dovete inventare una vostra drammaturgia per intrecciare le azioni in sequenze conservando il loro nerbo, personalizzandole, fondendo il metallo della tecnica.

Un danzatore/attore 'in-vita' diventa sensuale. Seduce lo spettatore, lo conduce all'incrocio della esperienza con la riflessione. Questa sensualità attira, cattura, 'innamora' lo spettatore, lo fa reagire emotivamente, trasforma le sue reazioni in riflessioni. Il 'teatro che danza' orientale ci prende con la sua sensualità. Qui invece vedo il vostro corpo — la vostra presenza — muoversi con vigore, ma non mi 'innamoro', non sono sedotto fino alla riflessione. Siete cavalli d'argento. Avete ricoperto la vostra capacità di 'essere-in-vita' con pezzi raffinati di tecnica. Avete curato i muscoli, ma soffocato la vita.

Non so come potreste salvarvi dalla vostra pelle d'argento. A teatro l'attore utilizza il suo personaggio (*persona/maschera*) per na-

scondere o per rivelare la propria vulnerabilità. Tra i danzatori, invece, spesso mi accorgo che l'energia offusca la trasparenza, la vulnerabilità. È l'anonimato della tecnica. Quando vi osservo, mi domando se le sfumature e i dettagli delle vostre reazioni sono l'equivalente della libertà che vivete quando siete con qualcuno che amate, che vi ispira confidenza, sicurezza. È il momento in cui la polarità che noi siamo si manifesta, e le nostre energie, dolci e forti, non 'maschili' o 'femminili', ma 'vigorose' e 'tenere', s'incarnano in azioni, diventano destino individuale, storia.

[...]

*Là dove ci sono nani  
e molteplicità*

A differenza del cinema e della televisione, il teatro rende possibile la simultaneità, la concomitanza di due o più azioni, di due situazioni — non in relazione tra loro — che si sviluppano in uno stesso spazio. Mentre sto parlando con voi, e senza che me ne renda conto, appare un nano nel vano della porta. Subito percepite la situazione, le mie parole, lo spazio, in maniera differente. La simultaneità ci permette di costruire una narrazione non lineare, di presentare dei contrasti, di muoverci a salti da una logica all'altra.

[...]

*Vi sono spazi  
interiori, invisibili,  
che sono visibili...*

Voi costruite relazioni fisiche nello spazio, ma nel vostro spazio mentale non vi sono relazioni. Manca un contatto invisibile: quello che proiettiamo su di un altro a partire dal nostro universo intimo. Il teatro e la danza dovrebbero essere la visualizzazione dei nostri spazi interiori invisibili.

[...]

*Vi sono solitudini simultanee  
per far innamorare...*

Siamo arrivati alla fine, e ciascuno di noi inizia il ritorno alla sua solitudine. Posso dire soltanto: utilizzate questo disorientamento per scoprire il vostro viso, che si nasconde sotto la maschera della dan-

za. Affinché possiate rendere un altro 'innamorato' col vostro lavoro, la vostra presenza, la vostra pelle, il vostro sangue.

Traduzione di Mirella Schino