PARTE PRIMA

Eugenio Barba
Il prossimo spettacolo
Discorsi all'Aquila sulla drammaturgia

I.
Prefazione
L'ordine profondo chiamato turbolenza

C'è una rivolta invisibile, apparentemente indolore, ma disseminata in ogni ora di lavoro, ed è questa che nutre la "tecnica".

La disciplina artistica è la via del rifiuto. La tecnica teatrale, l'atteggiamento che essa presuppone, è un esercizio continuo della rivolta, innanzi tutto contro di sé, contro le proprie idee, i propri programmi, contro l'agiatezza della propria intelligenza, del proprio sapere, della propria sensibilità.

È la pratica di un disorientamento volontario e lucido alla scoperta di nuovi punti di orientamento.

La rivolta, oltre a nutrire il lavoro, ne è anche nutrita. Faccio teatro perché voglio preservare la mia libertà di rifiutare alcune delle regole e dei valori del mondo che mi circonda. Ma è vero anche il contrario, che – poiché faccio teatro – sono spinto o aiutato a rifiutarli.

Tempesta e meticolosità

Spesso la scelta di fare teatro è la risposta difficile ad una situazione difficile. È un modo di vivere una libertà che è libera solo se i risultati del proprio lavoro riescono ad influenzare altre persone ed a trarle dalla nostra parte. È un modo di inventarsi una propria identità, che si rivela a noi attraverso un lavoro meticoloso e insieme tempestoso.

Alcuni credono che tempesta e meticolosità appartengano a due diversi compartimenti stagno, che i problemi tecnici, la professionalità e la precisione artigianale non abbiano a che vedere con la turbolenza, con gli impulsi alla libertà, alla distruzione, alla rivolta, al rifiuto.

Non è vero.

Estrarre il difficile dal difficile

Estrarre il difficile dal difficile è l'atteggiamento che definisce la pratica artistica. Ne dipendono sia l'incisività, la com-

plessità, la densità del risultato, che i momenti di difficoltà, di pena e illuminazione di disorientamento e di nuovi orientamenti che caratterizzano il processo.

Tale atteggiamento fa la differenza fra l'organicità dell'arte e l'organizzazione delle opere quotidiane, che sono tanto migliori quanto più estraggono il *facile* dal difficile.

Scilla e Cariddi

Ordine e disordine non sono due opzioni contrapposte, ma due poli che coesistono e si rafforzano a vicenda. La qualità della tensione che riesce a crearsi fra di loro fornisce la misura della fertilità del processo creativo.

Quando però si cerca di descrivere questa tensione, i discorsi cominciano a zoppicare. Più aderiscono a ciò che concretamente si è sperimentato nel corso del lavoro, più risultano fantastici ed esotici a chi li ascolta. E mentre cercano di trasmettere esperienze, rischiano l'equivoco.

Per sfuggire a questi pericoli, la soluzione più semplice è tacere. Altrimenti si è costretti a navigare tra Scilla e Cariddi.

Da una parte *Scilla*: il rischio di rettificare il percorso, trasformando l'intrico dei sentieri in una linea che corre dritta nella giusta direzione. Tutto allora appare chiaro, ma non ha riscontro nella nostra esperienza. Nella realtà del lavoro, la creatività si manifesta come un cielo tempestoso. Viene vissuta come disorientamento, dubbio, frustrazione, disagio.

Essere padroni del proprio mestiere significa innanzi tutto saper preparare la tempesta che ci sgomenterà. Significa sapere come resistere senza fuggire verso soluzioni facili o previe.

Tempesta significa anche che i problemi non si presentano uno dopo l'altro – come quando ne parliamo – ma tutti o più d'uno contemporaneamente. Quando il mare e le onde sono solo il disegno della rotta, ogni tratto diventa comprensibile. Tutto risulta vero, ma d'una verità così astratta da sbeffeggiare l'esperienza.

Dall'altra parte *Cariddi*: il rischio di parlare solo di tempeste, dimenticando la geometria del compasso, della bussola, del sestante che permettono la rotta. È il rischio di cadere nella cronaca, nell'aneddotica, nella confessione: il processo è mostrato come un percorso buio, confuso e casuale, come un magma che sbocca ad un risultato quasi senza volerlo, non sapendo come e perché. Anche questo è un aspetto della verità, uno dei suoi profili.

Per guardare in faccia la realtà del processo artistico occorre mettere a fuoco, alternativamente, ora l'uno ora l'altro profilo.

La segreta complessità del bios

Malgrado la scomoda oscillazione fra Scilla e Cariddi, con tutti gli equivoci che comporta, vale la pena di tentare di parlare del modo in cui cresce, prende forma e si trasforma uno spettacolo. Significa interrogarsi su qualcosa che ha a che vedere con la *vita*. Si ha la sensazione che siano domande analoghe a quelle che si pongono coloro che indagano la segreta complessità del *bios*.

In fondo, è questo che giustifica l'interesse e la curiosità per ciò che accade nel processo artistico, per i suoi paradossi ed i suoi blocchi. E spiega l'accanimento di alcuni a parlarne, pur sapendo che le parole saranno opache, e le domande quasi sempre prive di risposta.

Arte e materia vivente

Nel linguaggio artistico la contrapposizione "organico" e "disorganico" distingue l'opera che a noi pare viva, credibile, in sé coerente, da quella che invece pare forzata, meccanica, e suscita in noi un moto di rifiuto o di fastidio. Nelle scienze della natura, invece, la contrapposizione organico-disorganico serve a distinguere il regno del *bios* dal regno minerale.

C'è una importante differenza fra i discorsi sull'arte e quelli sulla natura: nei primi la differenza fra "organico" ed "inorganico" è oggettiva, mentre nei secondi ha basi esclusivamente soggettive, e acquista una parvenza di oggettività solo quando è un giudizio condiviso da molti. Oppure, per dirla in maniera che piaccia anche agli scettici ed ai relativisti: i discorsi sulla natura hanno la presunzione d'essere oggettivi, quelli sull'arte presumono che l'oggettività non esista.

Un'altra differenza è che mentre la complessità dei processi che in natura determinano la *vita* appare per lo più come un mirabile ordine, le vie per le quali si raggiunge la *vita* dell'opera d'arte appaiono invece come dominate dal disordine e spesso casuali.

Essere fabbri della propria casualità

Molte delle soluzioni che impressionano lo spettatore e contribuiscono a determinare il "significato" dello spettacolo

sembrano suggerite dal caso. Ma ciò che chiamiamo "caso" è in realtà un ordine complesso, dove agiscono simultaneamente più forze, un sistema di relazioni che non si lascia esplorare con un solo colpo d'occhio.

Potremmo dire che nel processo creativo bisogna essere fabbri della propria casualità, come i latini dicevano che ciascuno era fabbro della sua fortuna. Senza dimenticare quello che diceva Pasteur: "Il caso favorisce solo le menti preparate".

Catastrofe e densità

Che cosa significa, tecnicamente, disorientare il percorso di lavoro? Vuol dire non tener conto solo di *un* obiettivo, ed orientarsi contemporaneamente in due, tre, quattro direzioni diverse. Come un veliero che vuol dirigersi ad Occidente, mentre il vento soffia da Sud e le correnti sottomarine spingono verso Est. L'equilibrio fra queste tensioni è la rotta creativa. La tensione fra forze divergenti, contrapposte o semplicemente contigue può anche determinare la catastrofe. Ma se si riesce a domare queste forze, a scoprire il tipo di relazioni che esistono fra di loro, se si riesce, cioè, a farle convivere, intrecciarle e comporle, invece della catastrofe si raggiunge la densità.

La densità disorienta lo spettatore, lo spinge ad estrarre il difficile dal difficile, lo scuote fuori dagli schemi di pensiero che gli sono noti e costituiscono l'accampamento sicuro delle sue idee.

Tecnica del disorientamento

Durante le prove, la tecnica del disorientamento consiste nel dar spazio ad una molteplicità di linee, di storie, di direzioni, senza piegarle fin da subito sotto il giogo delle nostre scelte e delle nostre intenzioni. Significa seguire contemporaneamente tracce diverse, temi divergenti, associazioni sconnesse e permettere che le storie che ogni singolo attore segue ed insegue non corrispondano a quelle del regista e degli altri compagni.

È un atteggiamento che stimola e genera una contiguità di materiali e proposte. È la possibilità di sperimentare un percorso labirintico tra *caos* e *cosmos*, con svolte improvvise, arresti paralizzanti, soluzioni repentine. È la crescita di una profusione che sembra a lungo oscurare, nel corso del processo, la chiarezza espositiva e narrativa.

Si crea così un'apparente confusione, un campo magnetico dove le forze sono diverse per ogni singolo attore e per il regista, ma dove ognuno può trovare appigli, legami, giustificazioni, interessi, ostacoli, sfide, risonanze con il tema principale o con quel nucleo di domande che costituiscono il punto di partenza.

È la creazione di un panorama caotico con tanti fiumi sotterranei, lungo i quali ciascuno è libero di seguire la propria rotta. Questa libertà è già il seme di una drammaturgia, perché, se ognuno naviga dove vuole, l'esigenza di scegliere la rotta d'insieme obbliga a trovare delle *relazioni* fra i diversi motivi personali. E tale *ricerca* di relazioni coerenti è già *ricerca* di un intreccio narrativo, di una drammaturgia coerente.

Le tre drammaturgie

Il lavoro sulla drammaturgia non è soltanto quello sui testi o sulla storia che si vuole raccontare o mettere in visione per gli spettatori.

Nel seminario all'Aquila del gennaio 1997[1] ho parlato di tre diverse drammaturgie, che dovrebbero agire contemporaneamente, ma che possono essere lavorate ognuna per suo conto:

la drammaturgia organica o dinamica: la composizione dei ritmi e dei dinamismi che coinvolgono lo spettatore a livello nervoso, sensoriale e sensuale;

la drammaturgia narrativa, che intreccia gli avvenimenti, i personaggi, e orienta gli spettatori sul senso di ciò che stanno vedendo;

e infine la drammaturgia che ho chiamato *drammaturgia dei mutamenti di stato*, quando l'insieme che mostriamo riesce ad evocare qualcosa di diverso, come quando dal canto o dalla musica si sviluppa, tramite gli armonici, un'altra linea sonora.

Questa *drammaturgia dei mutamenti di stato* è quella che distilla o cattura un significato recondito dello spettacolo, spesso involontario per gli attori e il regista e diverso da spettatore a spettatore. Dà allo spettacolo, che deve avere una sua coerenza, anche un suo mistero.

La *drammaturgia dei mutamenti di stato* è la più elusiva. Non ci sono regole tecniche. Ed è persino difficile spiegare di che si tratta aldilà degli effetti che si possono constatare: salti

[1] Cfr. qui di seguito pp. 25-49.

da una dimensione all'altra. Per lo spettatore, l'attore, e il regista è un salto da uno stato di coscienza all'altro, con imprevedibili, personalissime conseguenze sensoriali e mentali. Questo salto da un contesto all'altro è uno scuotimento, un cambiamento della qualità dell'energia che provoca un doppio effetto: illuminazione o un vortice improvviso che si apre nella sicurezza della comprensione e si vive come turbolenza.

Turbolenza

La turbolenza sembra infrazione dell'ordine ed è invece ordine in moto. È il crearsi di vortici che rompono la corrente dell'azione narrativa. In assenza di questi vortici, la continuità, il ritmo e la narrazione rischiano di cadere nell'ovvietà e nell'illustrazione. Sarebbe come un susseguirsi di note che creano una linea melodica ma cantate senza la profusione di armonici che rendono viva la voce, che le permettono di commuovere e di incantare.

La drammaturgia dei mutamenti di stato riguarda lo spettacolo come avvenimento fisico, sensoriale, come organismo-in-vita. Non ha a che vedere con la scrittura, con la drammaturgia di parole, così come le qualità vibratorie del canto non hanno a che vedere con gli spartiti.

Tutto ciò non è possibile senza la disponibilità di molti elementi e molti semi, senza la volontà di favorire contiguità e di muoversi contemporaneamente in più direzioni. Questa profusione di elementi e materiali crea confusione, ma deve tendere alla semplicità e alla coerenza.

Coerenza

"Uno scrittore può certamente costruire castelli in aria, ma debbono poggiare su fondamenta di granito". Questa affermazione di Ibsen si riferisce alla drammaturgia di parole, ma indica la dialettica di indipendenza e dipendenza, di anarchia e disciplina, di rivolta da un lato e dall'altro imperio di un principio unificatore che caratterizza ogni aspetto delle tre drammaturgie.

Occorre che le azioni degli attori abbiano una coerenza indipendentemente dal loro contesto, dal loro "significato". Occorre che appaiano credibili a livello sensoriale, che siano *presenti* a livello pre-espressivo. Le fondamenta di granito sono il loro carattere di credibilità, la loro capacità di stimolare l'attenzione dello spettatore, di avere una radice nel cor-

po-mente dell'attore. Debbono rispondere ad una loro particolare e indipendente logica.

Esistono e sono esistiti attori ed attrici di portentosa efficacia che non hanno mai fissato il disegno della loro azione scenica, che non pensavano in categorie di partitura, che non hanno mai lavorato coscientemente ad un livello che potessero chiamare pre-espressivo, che evitavano ogni precisione visibile e controllabile dall'esterno.

Perché, allora, insisto tanto sul lavoro dell'attore a livello pre-espressivo? Sull'importanza della precisione nel fissare e saper ripetere il preciso disegno della sua azione? Sul valore della sua indipendenza dalle intenzioni del regista e del drammaturgo? Sulla coerenza della sua partitura e sottopartitura?

Insisto non solo perché constato ciò che rende efficace l'attore, ma perché l'autonoma coerenza dell'azione dell'attore, indipendentemente dal significato che essa assume nel contesto dello spettacolo, dà una dote particolare e preziosa ai materiali che l'attore costruisce: li rende *anfibi*, capaci di passare senza morire da un contesto all'altro, abili a mutare senza perdere le radici che li tengono in vita.

Confusione e con-fusione

Nella fase delle prove in cui gli attori seguono solamente il filo personale e coerente delle loro partiture, il lavoro sulla drammaturgia dell'insieme può rimanere a lungo confuso, addirittura caotico.

La confusione, quando è cercata e praticata come *fine*, è l'arte dell'inganno. Ciò non vuol dire che essa sia di per sé qualcosa di negativo, uno stato da evitare. Usata come *mezzo*, la confusione è una delle componenti di un processo creativo organico. È il momento in cui materiali, progetti, storie contigue e intenzioni diverse si con-fondono, si fondono insieme, amalgamandosi le une con le altre, divenendo l'una l'altra faccia dell'altra.

Le linee intricate della rotta non vogliono dire che la rotta punti all'intrico. La profusione e la confusione dei materiali e degli indirizzi è la sola via per arrivare all'azione spoglia ed essenziale.

Artigianato e genio

Quando il lavoro è quasi terminato, lui si ferma e dice che ora può davvero cominciarlo. Coloro che lo circondano mo-

strano stupore e incomprensione. Ma lui intanto lentamente sconvolge e distrugge quel che ha fatto fino a quel momento. Disegna altre scene e figure che si intrecciano o si sovrappongono alle precedenti e le cancellano. Prende una nuova tela e vi dipinge il quadro che ha mentalmente estratto dalle difficoltà in cui si era gettato nel dipingere la tela precedente.

Era partito da una divisione dinamica ed asimmetrica del rettangolo bianco, con linee che indicavano le sei direzioni dello spazio solido. Poi l'aveva popolato, aveva steso i colori, aveva cancellato, colorato di nuovo, inventato nuove figure, ne aveva trasformate altre. Aveva dipinto velocemente, s'era fermato a riflettere, aveva ricominciato, aveva intravisto una soluzione e poi s'era ricreduto. Sulla tela, il sole brillava in un mare azzurro. Poi aveva fatto scendere la notte e l'intera tela era diventata gradualmente nera. In questo momento si è accorto della strada giusta: "ora posso cominciare. Tutti gli errori commessi fino a questo punto mi insegnano il quadro che debbo fare".

Nell'estate del 1955, Pablo Picasso aveva accettato, contro tutte le previsioni, di girare un film. Era stato il regista francese Georges Clouzot a convincerlo. Il film avrebbe dovuto mostrare il pittore al lavoro. Contraddicendo il normale schema delle sue giornate, per un mese Picasso si alzò presto la mattina per recarsi negli studi cinematografici di Nizza. Accettò di sottomettersi alle esigenze tecniche delle riprese cinematografiche. Lavorò davanti a tanti "spettatori", tecnici della luce e del suono, elettricisti, fotografi, addetti alla produzione, regista, i numerosi componenti di una normale troupe cinematografica.

Il film, *Le mystère Picasso*, è oggi un classico nel suo genere. Viene presentato come il documento che permette di osservare ciò che avviene nella testa di un genio. Fu indubbiamente un genio. Ma il film rivela soprattutto il Picasso artigiano.

C'è differenza?

Procedimenti umili

Negli anni Settanta vennero trovati gli scarti delle pellicole di Charlie Chaplin, materiali che avrebbero dovuto essere distrutti e che conservarono per errore. Con essi Kevin Brownlow e David Gill composero un programma televisivo che divenne famoso, *Unknown Chaplin*. Vi si vedeva Chaplin

improvvisare, cercare un tema per una delle sue *comiche*, partire dal nulla, costruire scene complesse e poi gettarle via, fino a che gli si apriva davanti la strada giusta. Intanto la cinepresa girava impressionando pellicola, che ora ci rivela quel che avveniva nella testa di quel genio. Ancora una volta: l'artigianato.

Se osserviamo *Le mystère Picasso o Unknown Chaplin* per dedurne qualcosa che possa interessarci dal punto di vista professionale, non dobbiamo lasciarci abbagliare dagli aspetti straordinari della loro creatività. Le loro doti eccezionali rendono particolarmente evidenti i procedimenti umili su cui il lavoro artistico si basa sempre, quale che sia il livello dei risultati[2].

Spreco

Non c'è lavoro creativo senza spreco. La proporzione fra ciò che viene prodotto e ciò che alla fine sarà utilizzato deve ispirarsi alla sproporzione fra il seme che, in natura, viene disperso perché una sola cellula fecondatrice riesca a generare un individuo del regno animale o vegetale.

Non c'è lavoro creativo senza spreco e non c'è spreco senza la buona qualità di ciò che si spreca.

Kipling diceva che non si impara a scrivere se non si impara a tagliare. E che per tagliare in maniera fruttuosa, occorre che i pezzi eliminati siano d'una qualità altrettanto buona degli altri. Non servirebbe a niente, cioè, scrivere pensando che quel che si scrive può anche venir buttato via.

Estrarre il difficile dal difficile significa questo: creare una complessità il cui compito non è di conservarsi, ma di guidarci verso scelte ulteriori e rivelarci strade alle quali non pensavamo.

Se si ragiona secondo i criteri dell'economia e del risparmio, è un modo di procedere paradossale. Ma è semplice buon senso se i criteri sono quelli dei mestieri artistici.

Nel teatro, questo paradosso si verifica principalmente a due diversi livelli di organizzazione: quello dell'attore e quello della drammaturgia narrativa.

[2] Il film di Clouzot sul lavoro di Picasso e quello di Brownlow e Gill su Chaplin sono entrati a far parte dei materiali di lavoro dell'ISTA (cfr. p. 193) dal 1987, settima sessione, organizzata in Salento da Mediterranea Teatro-laboratorio e da Nicola Savarese, dell'Università di Lecce, nel corso della quale i due film erano stati mostrati da Barba ai partecipanti [n.d.c.]

Estrarre l'errore dalla confusione

Picasso ad un certo punto del film di Clouzot appare confuso. Non è sicuro di avere sufficienti forze per dominare le difficoltà che lui stesso ha creato. Poi la confusione si trasforma ai suoi occhi in una chiara ragnatela di *errori*. Ed allora riprende fiato: può finalmente cominciare.

"La verità affiora più presto dall'errore che dalla confusione", ha detto Francis Bacon (non il pittore nostro contemporaneo, ma il filosofo inglese del XVII secolo). Estrarre l'errore dalla confusione, e poi la *nostra* verità dall'errore potrebbe essere un modo un po' filosofico per dire *estrarre il difficile dal difficile*.

La costruzione della confusione

La costruzione della confusione è un problema centrale dell'artigianato teatrale.

A livello drammaturgico significa non accontentarsi di ciò che già sappiamo dello spettacolo che vogliamo comporre, della sua storia o non-storia, del significato che l'autore ha dato al testo o di ciò che noi vorremmo dire e rappresentare. Significa far di tutto per sfuggire alla tentazione di realizzare un'interpretazione, un progetto, un programma definito preliminarmente.

Se lavoriamo su un testo, è importante sapere come allontanarcene. Ma questo distacco, vagabondaggio o pellegrinaggio non ha l'obiettivo di usare il testo come pretesto. Deve essere un percorso che ci porta in direzioni impensate, affinché tutto ciò che abbiamo scoperto esplorando i territori e i temi che ci portavano lontano, o che contraddicevano i punti di partenza, costruisca una rete di difficoltà al momento di tornare ad affrontare la drammaturgia dell'autore, confrontandoci con nuove domande e prospettive inaspettate.

Questa regola di comportamento nei confronti del testo o del tema di partenza, del significato che essi avevano preliminarmente assunto ai nostri occhi, corrisponde alla legge del movimento del corpo, per cui l'impulso per andare in una direzione è preceduto da un impulso in direzione opposta, un *sats*. È una legge del movimento dell'organismo vivente che il livello d'organizzazione pre-espressivo dell'attore amplifica per trasformarla in uno di quegli stimoli, salti di energia o microvortici che tengono desta e guidano l'attenzione dello spettatore a livello sensuale e cinestetico.

Errori-muri ed errori-porte

Se è vero che è essenziale estrarre l'errore dalla confusione, dobbiamo chiederci, da un punto di vista tecnico, che cosa sia l'errore.

Ci sono errori sterili, che ciascun artigiano del teatro deve imparare a riconoscere e correggere. Sono errori che bloccano il processo, come muri ciechi. C'è però tutto un altro tipo di "errori" che sono già un punto di arrivo, provvisorio ma fecondo. Li chiamerò "errori-porte".

Se abbiamo saputo lavorare ai diversi livelli di organizzazione dello spettacolo, ciascuno di questi funziona per suo conto. Messi insieme, però, non realizzano armonia, ma confusione. Ogni livello di organizzazione è errabondo, si limita ad andare per la sua strada, ha una sua tendenza centrifuga, è geloso della propria autonomia. Ciò che ad un determinato livello di organizzazione ha una sua coerenza efficace – per esempio al livello di organizzazione del dinamo-ritmo – la perde invece all'altro livello, quello della drammaturgia narrativa. O viceversa: alcune azioni, un passaggio o un'intera scena essenziale per la storia che stiamo rappresentando, diventano di impaccio e controproducente per il ritmo dello spettacolo. Quel che in base ad una delle logiche di lavoro è giusto, diventa "errore" da un altro punto di vista.

Sono questi gli errori che ci guidano, che ci obbligano ad estrarre una nuova complessità da quelli che costituivano gli stadi precedenti del lavoro. È cercando di rispondere a queste nuove difficoltà, di sfondare queste "porte" che possiamo scoprire i salti di percezione in noi o nello spettatore: la drammaturgia dei mutamenti di stato.

A questo punto accade un fenomeno che quando se ne parla sembra strano, ed è invece il segno che il lavoro sta trovando una sua giusta via: è come se l'opera non fosse più nostra, e cominciasse a parlarci con una voce ed una lingua autonoma, che noi dobbiamo cercare di decifrare.

Qualcosa di simile accade nel lavoro di ciascun attore, quando la sua partitura fisica, raffinata dal punto di vista del *bios* scenico, deve intrecciarsi con le partiture dei compagni, con le parole del testo, con le esigenze della drammaturgia.

Lavorare stanca e a volte fa male

È facile leggere tempesta e meticolosità, disorientamento e confusione, turbolenza e non casuale casualità, enunciate

come formule per estrarre il difficile dal difficile. È però facile immaginare come questo processo nella realtà del lavoro sia vissuto come dubbio, disagio, a volte sofferenza.

Durante le prove, quando ciò che pareva già un difficile risultato viene trattato come un punto di partenza, alcuni attori si perdono d'animo. Per l'ensemble è sempre un momento critico. A volte l'irritazione di tutti contro tutti prevale e distrugge. Eppure, anche questo è artigianato. Lavorare non solo stanca, ma a volte fa male.

Sadismo e masochismo non servono nel processo artistico. Se poi affiorano nel sistema di relazioni che costituisce un gruppo, un teatro, ne consegue una distruzione immediata ed amara.

La goccia d'acqua

Perché dunque lavorare in un modo che può farci star male, che può mettere a disagio o ferire me ed i compagni?

Per creare un'opera-in-vita, che stia da per sé, che mi appartiene, in cui mi riconosco, ma che non abbia bisogno della mia presenza per continuare ad esistere nei sensi, nella memoria e nelle azioni degli altri.

Per dare allo spettatore qualcosa che ricordi anche dopo che lo ha dimenticato.

Per la nostalgia dell'azione spoglia e essenziale: la goccia d'acqua che fa traboccare il vaso.

Holstebro, gennaio 1999

II.

Sulla drammaturgia elementare

Il fabbro di Abunaga

Seminario intorno ad *Aspettando Godot*

23-27 gennaio 1997

Il seminario è consistito in un lavoro di regia durato quaranta ore, in cui Eugenio Barba ha guidato due giovani attori e studenti universitari, Daniele Milani (Vladimiro) e Marcello Salvatore (Estragone), alla presenza di un gruppo formato da studenti e docenti di teatro di diverse università italiane. Il seminario era organizzato dal Dipartimento di Culture Comparate dell'Università dell'Aquila, con la collaborazione di Giancarlo Gentilucci (dell'Accademia di Belle Arti dell'Aquila), e della cattedra di Storia del teatro e dello spettacolo di Roma Tre. Hanno partecipato, in qualità di osservatori, sessanta studenti e alcuni studiosi. Eugenio Barba ha lavorato non solo con gli attori ma anche suscitando la partecipazione dei partecipanti, seguendo a volte le loro suggestioni e oggettivandole. Giancarlo Gentilucci, in particolare, lavorava come scenografo e costumista, mutando di sorpresa l'assetto scenico ed i costumi degli attori all'inizio di ogni seduta di lavoro, ponendo cioè Barba di fronte a degli imprevisti ai quali il regista reagiva e che interpretava.

Dell'intero seminario, oltre a isolate indicazioni del regista ai due attori, sono rimasti leggibili, a riportarli sulla carta, solo l'impianto iniziale del lavoro e il discorso conclusivo, quasi soltanto il primo giorno e l'ultimo.

È naturale, del resto, trattandosi di un seminario di lavoro pratico. Da questa origine differente rispetto agli altri qui raccolti, che sono tutti trascrizioni di conferenze, deriva la maggiore frammentarietà di questo intervento una volta trasformato in uno scritto. Ne deriva anche la sua differente natura: che in questo caso non interroga una visione, né l'officina interna del regista, ma è allo stesso tempo resoconto in diretta dei processi mentali di un regista all'opera e stimolo continuo, produzione di immagini per far progredire il lavoro.

Non trattava dell'insegnamento di un metodo, sia pure quello fortemente caratterizzato di un artista specifico, ma dell'offerta agli osservatori della esperienza diretta di un processo artigianale.

Il tema del seminario è stata la linea curva attraverso la quale si raggiunge un testo apparentemente allontanandosene. Un tema che poteva lasciare una traccia trascrivibile soprattutto nel momento di partenza (come cominciare a creare materiali di lavoro autonomi, che si staccassero dal testo di Beckett pur avendo origine da esso) ed in quello finale: come ritrovare il testo o la storia di partenza all'interno dei materiali creati dagli attori.
Tutto il lento lavoro che sta fra questi due momenti, non trascrivibile, si è inabissato nella pratica.
Quando un lavoro pratico si trasforma in un intervento scritto, acquisisce un'apparenza di autonomia ingannevole. I libri degli uomini di teatro hanno spesso determinato equivoci, perché gli spettacoli rimanevano per essi come un riferimento che quanto più era presente e scontato per chi scriveva, tanto più rimaneva invisibile al lettore.
Trasportate sulla carta, le parole di Eugenio Barba nel corso del seminario pratico all'Aquila conservano il loro carattere di una "lingua di lavoro" plasmata in relazione agli attori, uno strumento di cui il regista si serviva non solo per esplicitare ancora una volta, con nuove forme e nuove sfumature, visioni, procedimenti e teorie, ma, soprattutto, per lavorare sugli attori e per farli reagire. Uno strumento la cui prima caratteristica è la mutevolezza, la possibilità di creare metamorfosi e varianti. Le parole di Barba, che sembrano narrazioni suggestive o immagini fantasiose sono piuttosto l'articolazione del tocco del regista sulla sua opera, altrettanto fisico e concreto di quello delle dita del vasaio sulla creta.

Forme dell'attesa

Partiamo dalla informazione più elementare che può darci il testo di Beckett: l'attesa.

Aspettare, ma cosa? Quello che mi interessa, ora, è scoprire quanti possibili complementi oggetto può avere il verbo aspettare. Aspettare l'amore, aspettare l'amicizia, aspettare la felicità.

Aspettare lavoro, ha detto uno di voi, ed è un suggerimento interessante, mi sembra tipico dell'Italia non *cercare* un lavoro ma aspettarlo. Un sociologo inglese ha scritto un saggio per spiegare come gli italiani non si aspettino un lavoro, ma un posto.

Un altro invece ha detto: aspettare la morte. Ci sono

molti modi per aspettare la morte. Sei a letto, e ti alzi per andare alla porta ad aprirle, perché veramente l'attendi, hai voglia di farla entrare. Oppure ti alzi dal tuo letto di morte per correre a chiudere a chiave la porta, ancora sperando di riuscire a non farla entrare.

La morte è un avvenimento eccezionale, ma l'attesa della morte è fatta di gesti qualsiasi. Alzarsi, aprire, chiudere.

Ci sono tre categorie di problemi che un regista ed i suoi attori si trovano di fronte. La prima riguarda la linea narrativa: lo spettatore viene a teatro e gli si deve raccontare qualcosa. In questo caso più o meno sappiamo cosa, la linea narrativa ci è stata data da Beckett: due persone che aspettano.

Poi c'è la linea dinamica, che si rivolge a quella parte del cervello che guida e domina gli istinti e le pulsioni elementari di qualsiasi essere vivente. Però, anche se la linea dinamica del comportamento dei personaggi si rivolge a questa parte specifica del sistema nervoso, tocca e viene filtrata da altre zone del cervello, più razionali.

Infine, c'è la linea evocativa.

Per ora concentriamoci sulla linea dinamica. Ma prima ancora dobbiamo fare i conti con l'autore. Quante informazioni ci ha dato l'autore? Una sola, in realtà, cioè il fatto che nel suo testo non esiste la peripezia. Tutto si basa sostanzialmente su uno stato monocorde, quello dell'attesa.

Mi avete dato alcune associazioni a partire dal verbo aspettare. Adesso i due attori costruiranno attraverso le loro azioni una di esse, per esempio la prima: aspettare la morte. Ma attenzione: dopo dovranno raccogliere e ricordare ogni dettaglio delle loro azioni, saperle ripetere. E dovranno essere in grado di spiegare a se stessi ogni gesto compiuto. A se stessi, non a noi.

Se saranno intelligenti, capiranno in fretta dove sta, per ora, l'essenziale: limitarsi, lavorare solo sul primo gradino, raccogliere ogni dettaglio, con pazienza, trasformando in impulso, in corpo vivo, tutto quello che è processo mentale astratto, o è oggetto di sogno. Gli attori devono essere capaci di rendere materiali i concetti, i sogni, di vederli e di farli vedere ed ascoltare agli altri.

Siete in due, e quindi dovete costruirmi un dialogo. L'autore già l'ha fatto e ha già stabilito quale doveva essere la dinamica, il ritmo, l'alternanza. In Beckett il dialogo ha un ritmo preciso, segmentato in fasi ben distinte: la domanda,

l'atto di ascoltare, la partecipazione o comunque un'azione, e poi la risposta.

Adesso invece siete voi che dovete creare il vostro dialogo fisico. Lasciate che a fianco gli scorra il testo senza pensare ad interpretarlo. Il testo per ora deve essere come un braccio amputato: non c'è, ma la persona a cui è stato amputato continua a sentirlo come se ci fosse.

Quello che dovete fare è semplicemente costruire un dialogo attraverso la linea dinamica. Un dialogo fatto di azioni, di piccole frasi dinamiche. Ricordate che questo dialogo consiste soprattutto in una alternanza: uno "parla", l'altro "ascolta". Vi possono essere interruzioni, micropause. E ricordate che più sono brevi le "frasi" di questo dialogo dinamico, più la situazione diventa interessante.

Inoltre ciascuno di voi deve trovare il proprio ritmo. Cercate di costruirlo ricreando il ritmo di un animale, di un gatto, di un cavallo. Gli scatti, simili al modo in cui alcune persone scuotono la testa come un cavallo scuote la sua criniera.

All'interno del nostro antro oscuro

Trovare il ritmo di un animale è un buon esercizio per l'attore perché gli permette di recuperare un coraggio antico, quello dell'animale privo di polmoni che pure si è ostinato a uscire dall'acqua e a conquistare un altro elemento, l'aria. Un animale che ancora esiste nei nostri neuroni.

Anche a questo serve l'improvvisazione, per l'attore: a rimettersi in contatto con forze ed impulsi estranei, tremendi ed affascinanti, che pure stanno dentro di noi, in profondità, nei nostri geni. A rientrare nel corpo arcaico che la nostra civiltà ha occultato, nella nostra animalità antica.

Percorrere questa strada presuppone più strategie, c'è bisogno di un lungo lavoro per arrivare. E occorre una disciplina psichica precisa per affrontare il problema della ripetizione.

Tutti possiamo improvvisare, noi esseri umani siamo programmati per farlo. Improvvisare, infatti, consiste nel reagire e nell'adeguarsi a circostanze impreviste. L'intera nostra giornata è una successione di improvvisazioni, cioè di adattamenti, scarti, soluzioni. La differenza, la specificità del mestiere d'attore sta nella possibilità di ripetere l'improvvisazione nella sua successione dettagliata di azioni fisiche. Infatti durante il cammino molte cose nuove possono essere portate alla luce, ma molte possono anche perdersi rapidamente, facendo ricadere l'attore in un'attività generica o nell'automatismo. Ed è per questo che deve imparare a conservare con cura quanto scopre al proprio interno durante l'improvvisazione e a saperlo riprodurre in tutta la dovizia dei dettagli originaria, in modo che continui ad echeggiare. In modo che il risultato rimanga neve, non diventi fango sporco.

Spesso infatti il primo abbozzo di una improvvisazione è caratterizzato da una grande ricchezza di sfumature e di impulsi che non si lasciano né verbalizzare né concettualizzare. Sono molto difficili da ricordare anche per la persona che ha improvvisato. Quel che diventa fondamentale è ricreare ogni volta tutta questa ricchezza. C'è un filo, un cammino a zig-zag di energia mentale, che può guidare l'attore a ritrovare attraverso il labirinto la direzione che aveva scelto. Si chiama sotto-partitura. Senza di essa quello che si fa non è più la creazione di una linea dinamica disciplinata, guidata da una coerenza interna, ma è pura ginnastica. Nel migliore dei casi, è una sorta di danza.

Stati di mutamento

Però l'improvvisazione è anche un'altra cosa, è come se fosse un'immersione alla ricerca di qualcosa di più. Per ogni improvvisazione l'attore deve tuffarsi. Come i pescatori nel Golfo Persico quando vanno a cercare perle.

In che consiste il nostro lavoro se non nel seguire tracce semicancellate, nel comprendere indizi lasciati cadere da una forza che ci accompagna, in maniera a volte consapevole, a volte inconsapevole?

Quando l'attore ha costruito la linea dinamica, la propria partitura fisica, messa a punto conservando tutti i propri impulsi dinamici e psichici di partenza, è come se avesse creato una conchiglia. E le conchiglie di per sé sono bellissime, hanno una loro qualità estetica, una capacità di colpire la nostra fantasia ed il nostro cervello arcaico, evocano immagini di erotismo, di complessità, di mistero. Ma sono anche un'altra cosa: potenziali produttori di ricchezze estranee, contenitori di perle.

La forma è l'unica possibilità per l'attore di dilatare la propria presenza, il proprio processo interno, di renderlo percepibile per gli spettatori. È il modo in cui il corpo dell'attore

costruisce i propri raggi, la propria luminosità. Ma deve essere anche un'altra cosa, deve essere la conchiglia che racchiude una perla, la fa crescere e la protegge. Qualcosa di più della semplice narrazione, o della storia privata contenuta in ogni improvvisazione. Qualcosa d'altro: la terza linea drammaturgica, *la linea evocativa*, che è anche la più difficile da creare. Bisogna riuscire ad intrecciare le altre due linee, il filo della narrazione ed il filo del dinamismo delle azioni, lavorare per tesserle insieme, in maniera variata e particolareggiata, e allora, *forse*, può nascere dalla conchiglia una perla, la terza linea.

L'ho chiamata drammaturgia evocativa. Ma potremmo chiamarla anche: *la drammaturgia degli stati di mutamento*.

L'attore è uno specialista della trasformazione, deve saper passare continuamente da uno stato ad un altro. È colui che sa rendere visibili i cambiamenti invisibili, i processi mentali e psichici, la vita interiore, le allucinazioni personali, i deliri, le ossessioni, i desideri, tutto quel che appartiene al microcosmo nascosto. Tutto questo l'attore dovrebbe essere capace di renderlo sensorialmente percepibile. Il suo compito è lasciare affiorare trasformazioni occulte in forme sonore e fisiche.

Ci sono anche tecniche personali, estranee al teatro, per questo tipo di trasformazioni. Ma non hanno nessuna conseguenza su chi guarda. Sono come quegli spettacoli di cui ammiriamo la tecnica, ma non ci smuovono, non ci fanno sperimentare un altro tipo di energia. A teatro la trasformazione dell'energia deve essere condivisa. Solo in questo caso nascono spettacoli che turbano lo spettatore, riescono a trasmettergli questo stato di mutamento, a contagiarlo.

A teatro, il vero obiettivo non è la trasformazione dell'attore, ma quella dello spettatore. Anche se l'una non può avvenire senza l'altra.

Per lo spettatore lo stato di mutamento subentra quando si trova davanti una immagine, un'azione, una situazione che ha un suo significato letterale e allo stesso tempo è portatrice anche di tutt'altro, di una reminiscenza personalissima che si intreccia con la cultura nella quale siamo cresciuti. Lo spettatore entra in contatto con qualcosa che gli è estraneo e contemporaneamente con qualcosa che gli appartiene profondamente.

L'attore ha questo compito e questa possibilità: parlare ad ogni singolo spettatore in maniera intima.

È un tipo di rapporto che nel passato era raggiunto da attori d'eccezione, come la Duse, che con un gesto, con una parola, riuscivano a dare allo spettatore la sensazione di sussurrar loro un segreto, un messaggio personale, qualcosa che sembrava profondamente loro, e che pure risuonava con ciò che di più interno aveva lo spettatore. Un messaggio segreto: cioè una forma semplice che cela una complessità.

In teatro, come nel mito platonico della coppia, è possibile unire entità separate. Attore e spettatore agiscono simultaneamente, ognuno con la sua cultura e con la propria interiorità. Lo spettatore è colpito a livello sensoriale o emozionale dalla freccia dell'attore-arciere. Ma per diventare arciere l'attore deve lavorare sul dettaglio.

Cerchiamo di fare uno sforzo e di distillare questa goccia di cristallo, il dettaglio preciso, di erigere una cupola di cristallo che permetta agli attori di essere trasparenti e nello stesso tempo di isolarsi.

I vestiti dei nostri due attori sono comodi, pratici, ma non suggeriscono niente a me spettatore: tutto quello che vedo sono due persone disordinate e malvestite. Domani vestitevi come se doveste andare ad un matrimonio. Ad un matrimonio importante, per voi, a quello di vostra sorella. Ci saranno tutti i vostri parenti, è importante fare bella figura, non suscitare scontento. Chiedete ai vostri parenti, ai vostri nonni come dovreste vestirvi. Che tipo di giacca, che tipo di camicia. Se dovete portare il cappello, o un fiore all'occhiello.

La densità dello spazio

Moriremo nel fango. Quelli che riusciranno a sopravvivere saranno coloro che sapranno smuoverlo ed uscirne fuori. È per questo che i nostri antenati non sono tanto i pesci, quanto i rettili.

Perché stiamo lavorando su Beckett, anzi su *Aspettando Godot*? Beckett è colui che ha ucciso il testo a teatro. *Aspettando Godot* è l'ultimo momento di equilibrio. È l'ultimo testo mitico del dopoguerra, un agglomerato radioattivo che provoca reazioni individuali, non nella collettività, ma nei singoli. È la rappresentazione di un destino.

Se *Aspettando Godot* è la fine, allora l'inizio è l'Homo Viator, la storia di un giovane che ha lasciato la sua famiglia, la sua cultura, che si mette per strada, e quando arriva ad un crocicchio non sa più dove andare. La storia di Edipo è quella

di un individuo che va avanti e indietro, come un animale in gabbia, come qui questi giovani attori, che ondeggiano tra il fiorire e il non fiorire, che camminano in questo arco limitato che è lo spettacolo, e forse non hanno neppure un tema che li guidi, ma solo la ricerca di un tema e di una dimensione mitica. Perché per l'essere umano è impossibile vivere senza una situazione mitica. Come per i ragni costruire le ragnatele è una conseguenza del loro particolare apparato genetico, così per l'uomo è pensare attraverso categorie mitiche: una conseguenza del modo in cui è costruito geneticamente il suo cervello. Non si può fare a meno degli archetipi, nel pensare. Anche nel costruire uno spettacolo bisogna rimanere leali verso le esigenze di tutte le parti del cervello umano.

Ora cominciamo a mettere in relazione gli attori con gli spettatori.

[...]

Nel teatro lo spazio è solido, è uno dei principi dello spazio scenico. Se l'attore si sposta, la solidità dello spazio provoca una reazione immediata alla sua azione da parte degli altri attori, come se fossero legati da qualcosa di rigido, da una sbarra di ferro. Ogni azione, sia pur minima, determina una reazione.

Lo spazio teatrale respira grazie a due polmoni nati dallo sdoppiamento del centro. Esiste un centro fisico, che è fisso, su cui lo spettatore si orienta costantemente. Ed esiste un centro dinamico determinato dall'attore che si sposta.

A volte il centro fisico e quello dinamico vengono a coincidere, altre volte l'attore, muovendosi, crea una tensione con il centro fisso, sposta i punti di forza e d'attenzione facendoli ribaltare da un lato o da un altro.

La creazione di un'altalena tra centro fisico e centro dinamico, di un alternanza convergenza e divergenza, simmetria e asimmetria, tra relazioni armoniche e disarmoniche, prossimità o di distanza, è uno tra i modi per mettere in moto i sensi dello spettatore e per farlo reagire. Sono conoscenze di base che appartengono al mestiere: come creare e manipolare una drammaticità elementare, delle tensioni, delle relazioni. Lo spettatore riceverà informazioni diverse se l'attore reciterà lo stesso monologo collocandosi nel centro fisico dello spazio teatrale, oppure in avanti, al centro della ribalta, oppure spostandosi su un lato, o indietro, in un angolo estremo del palcoscenico.

Lo spazio scenico è dinamico: deve riposare e deve pulsare, è lo stesso eppure è proteiforme, deve muoversi e deve muovere i sensi dello spettatore. Ma sempre in modo organico. Bisogna guardarsi dall'impulso di essere attivi ad ogni costo, di voler agire in continuazione.

Il movimento dello spazio deve essere come quello della tolda di una nave, che si inclina e beccheggia e si raddrizza su un mare a volte agitato, a volte piatto, a volte disturbato all'improvviso dalla turbolenza di invisibili correnti sottomarine. Per le azioni, le reazioni e gli spostamenti che vi avvengono deve sempre esserci una giustificazione ed una necessità. Altrimenti lo spazio non respira, si fa soffocante, e gli attori daranno l'impressione di essere animali in gabbia, qualunque sia il modo in cui si muovono.

Qui, in questa stanza di lavoro, il caso o il destino, ci hanno dato uno spazio particolare: sul pavimento, al centro del cerchio approssimativo formato dalle vostre sedie, qualcuno ha lasciato una traccia, il disegno di un poligono di sedici lati. Bisogna imparare a collaborare con il caso, con quello che ci offre Dio e con quello che ci offre il suo complemento, Baphomet, il non-Signore.

Baphomet ci ha lasciato un segno. Cosa può essere, quali associazioni, quali indizi possiamo trovare in questa traccia leggera per terra, che sembra quasi un cerchio nel cerchio, ma non lo è? Di cosa è l'annotazione?

All'inizio del secolo Laban inventò un modo per annotare le coreografie, uno spartito anche per la danza. Questo segno sulla terra, proviamo a considerarlo l'annotazione di una danza senza suono. Nascosta in questo poligono c'è un'annotazione segreta di danza. Provate a scoprirla, a rompere la crosta del poligono, a farne zampillare la danza. Provate a danzarmela, senza riflettere, ricordate che ci sono anche momenti in cui le parti razionali del nostro cervello devono riposare.

[...]

La danza del poligono è una prima partitura.

Daniele, la tua danza è molto esuberante. Cerca qual è la persona più vecchia che conosci, un nonno, uno zio, pensa che un giorno camminerai come lui e prova a lavorare così su questa scena. Devi ridisegnare sul pavimento gli stessi punti di riferimento, ma camminando come questo tuo vecchissimo zio. Come la vecchiaia che ti aspetta. Devi giustificare in que-

st'ottica differente i movimenti che avevi creato con la danza, i salti, gli scatti, gli spostamenti veloci. E quando hai finito devi rifarmi la tua danza, ma come la farebbe un ragazzo negro di sedici anni, che vive a New York e balla per le strade di Harlem.

I messaggi degli dèi

Ogni elemento nuovo che entra nello spazio è come se fosse un enigma che le circostanze ti hanno regalato. Un dono nuovo di Baphomet. Uno dei piaceri del lavoro è decifrare questi enigmi. Non ci si può aspettare da loro una risposta esplicita, ti devi accanire a decifrarla. E a teatro gli enigmi non si svelano con le parole, ma attraverso l'azione. E sono enigmi sempre variabili, in continuo cambiamento, come elementi androgini, cambiano sesso continuamente, per un attore hanno un aspetto, per un altro un aspetto opposto.

È importante usare gli oggetti per quello che sono, ma anche come se fossero entità autonome, con una loro volontà e un loro temperamento. Non bisogna, però, dimenticare che sono doni degli dèi, portatori di messaggi oscuri. Solo quando siamo stupidi crediamo che gli oggetti non parlino. Parlano, invece, e noi dobbiamo solo capire, e poi ubbidire ed eseguire quello che ci dicono.

Per esempio in questo nostro lavoro ci è stato mandato un albero, da Beckett o dal caso. Daniele l'ha associato ad un crocifisso. E adesso lavora sulle crocifissioni.

Ma di fronte a lui c'è Marcello con le sue scarpe piene di sassi[1], con i suoi piedi fasciati, con una moneta sotto il calzino, come il caso ed il lavoro svolto finora hanno voluto. Devono mettersi in relazione l'uno con l'altro, entrare in sintonia. Intarsiare i propri movimenti in quelli del compagno, attraverso il ritmo e attraverso cambiamenti nella direzione dei movimenti.

Marcello, per esempio, adesso tira i suoi sassi generica-

[1] Barba sta ovviamente facendo riferimento alle azioni che i due attori, Daniele e Marcello, avevano messo a punto nel corso del lavoro su Beckett. Darne conto, come si è già detto, sarebbe impossibile o inutilmente laborioso. Così anche si sono lasciati privi di spiegazioni il riferimento di poco successivo ai piedi bendati di "Gogo", o quello alle azioni "da delfino", o altri, perché quel che qui ci interessa non sono i risultati concreti del processo di lavoro, ma i procedimenti mentali e verbali del regista.

mente nella direzione di "Vladimiro". È un'azione che è stata creata sulla base di una situazione ben precisa: Daniele guardava "come un marinaio che scruta l'orizzonte", e i sassi lanciati da Marcello erano i pesci e le macchie che solcavano per un attimo la superficie dell'acqua. Ma adesso possiamo trasformare completamente l'azione lasciando intatta la sua superficie: Marcello potrebbe scagliare i suoi sassi *contro* Daniele, e colpirlo. Dal punto di vista della coerenza complessiva della scena è una scelta difendibile, con una sua logica: Vladimiro sta raccontando di Cristo e dei ladroni, e intanto se ne sta lì, appeso all'albero, inerte, indolente, un poco sdraiato e un poco crocifisso, ed Estragone prende a lapidarlo. Quello che ci interessa qui è vedere come un piccolo cambiamento di tensione e di direzione della partitura trasformi tutto l'armeggiare precedente di Gogo[2] col proprio piede bendato, gli dia nuovi sensi e nuove tensioni. Come acquisti nuovi contenuti agli occhi degli spettatori. Quello che prima era il gesto stanco con cui un uomo forse malato scioglieva con precauzione le proprie bende, ora acquista un senso diverso diventa un lavorio nascosto, furtivo, per riuscire a colpire all'improvviso un amico che non se lo aspetta. Appare una violenza imprevista.

Ma ogni cambiamento nella partitura ha conseguenze anche per l'attore, e per il rapporto che si sta creando tra le partiture dei due attori. Tra i due personaggi nasce una tensione nuova. Sorgono nuovi problemi tecnici: per esempio come estrarre i sassi dalle bende con fare indifferente, in modo da non creare allarme. E così via. Come riuscire a colpire Vladimiro con violenza e precisione, senza però far male all'attore.

Quello dell'intarsio tra le linee d'azione dei diversi attori è il lavoro più lungo, il più minuto, il più ripetitivo, e quello più essenziale. È quello per cui le azioni cambiano ad ogni svolta il loro senso originale, e corrono continuamente il rischio di rimanere lì, sopravvissute a loro stesse, insensate ed inutilmente strane. Debbono invece acquisire un significato, anche se enigmatico, per lo spettatore.

È il momento in cui l'attore può perdere le radici della sua improvvisazione, e rimanere senza niente, o può sentir-

[2] "Gogo" è il diminuitivo con cui nel testo di Beckett Vladimiro in genere si rivolge ad Estragone.

sene crescere altre proprio attraverso le interferenze del compagno.

Ora lavoreremo su questo intarsio.

[...]

Nella vita quotidiana, mentre ci muoviamo non sappiamo quale sarà il nostro movimento successivo, e soprattutto non sappiamo quale sarà quello della persona che ci sta di fronte. Ma in teatro sì, l'attore l'ha memorizzato, può mostrare la sequenza infinite volte. Eppure è fondamentale che lotti sempre contro la meccanicità dell'azione, che riesca sempre ad ignorare ciò che in realtà sa: il passo che verrà subito dopo.

Per l'attore un'arma per lottare contro l'automatismo è il training. Il training insegna la molteplicità di fasi e di passaggi che costituiscono un esercizio o un movimento, la ricchezza potenziale di varianti contenuta da ciascuno di essi, la capacità di continuare a reagire di fronte alle azioni pur note del compagno.

Lo sforzo continuo per mettersi in sintonia rispetto alle azioni del compagno, questa danza col proprio compagno, piena di suggestioni e di impulsi, stimola a continue variazioni di ritmo: purché non si trasformi in una sintonia da catena di montaggio, oppure non si plachi in una coreografia.

Perché la danza può essere altra cosa dalla coreografia. Può essere una battaglia, nella quale si deve in ogni istante decidere di nuovo chi sarà ad agire per primo, quale sarà la prossima mossa, e come di volta in volta assecondare, seguire o neutralizzare le azioni dell'altro.

Una scienza acrobatica

Nella mia conferenza[3] ho parlato del senso di difficoltà, quasi di rifiuto che provo quando devo iniziare un nuovo spettacolo. È come se avessi perso il senso che da qualche parte vi è una vetta, un obiettivo, e sento solo l'attrazione per il vuoto, per il grande buco nero.

È una sensazione di rifiuto che ho avuto quasi sempre, non mentre preparavo il mio primo spettacolo, ma per tutti gli altri sì. Ho sempre pensato a questo mia tentazione di rifiutare in termini femminili: come se fossi una donna che si

[3] Si tratta della conferenza, qui pubblicata con il titolo *Homo Viator*, del 25 gennaio 1997, che era stata incastonata come un momento pubblico al centro di un seminario a numero chiuso.

oppone all'essere gravida perché sa che questo comporta una deformazione del corpo, una lunga attesa, nausea e vomito, magari l'essere costretta a letto, e la gestazione che sembra interminabile. Anche qui, durante questo seminario, le prime ore sono state terribili, come lo sono sempre gli inizi, i primi giorni, le prime settimane. E succede proprio perché ecco, si parte, c'è la storia e il cervello si riempie di tante bombe elettriche. Eppure il testo non è altro che una serie di segni sulla carta, adesso si tratta di farli diventare carne e sangue, con un sistema nervoso, uno scheletro, un'epidermide e tutto. Un organismo: non necessariamente bello, con tutto ciò che anche di guasto, di fetido può avere un corpo. L'orrore del corpo così come ce lo racconta Artaud.

Penso che sia evidente a tutti voi che avete seguito per cinque giorni questo processo, primi passi di un tentativo di incarnazione: la carne è debole, si sfalda. È come se la legge della natura, in teatro, fosse di segno contrario all'aggregazione delle cellule. Bisogna lottare contro la natura stessa. Non è l'ordine la forza che regge la natura, in teatro, ma il caos.

Quando ho ricevuto l'invito a venire qui, per fare un seminario che fosse anche un processo di lavoro pratico, quasi mi veniva da ridere: ancora una volta dovermi immergere nel caos, ricominciare a soffrire.

Ma sempre, a un certo punto, si ripresenta la stessa illusione: vedere, intravedere qualcosa che nasce da tutto questo sangue, questo sperma, questo sudore. Vedere un essere che comincia a vivere ed ha gambe sue, una sua spina dorsale, polmoni suoi, e comincia ad allontanarsi da te. E allora puoi cominciare ad interrogarlo, questo essere che è parte di te e che allo stesso tempo non ti appartiene più.

Ancora una volta, qui, oggi, ho riprovato la sensazione familiare: forse c'è qualcosa di vivo. Forse mi sbaglio, spesso ci si illude, ma ci può essere come un segno di vita, sento dei calci, qualcosa che si muove. Forse è autosuggestione, perché è una bella mattina, c'è il sole, e allora vorremmo farci qualche illusione. Ma tutte le cellule che abbiamo costruito in questi giorni, che ancora ieri mi sembravano instabili e svolazzanti come falchi impazziti, oggi mi sembra che si avvicinino, che comincino a muoversi in branco, come delfini: esseri capaci sia di autonomia che di un movimento unitario, collettivo.

Se ho scelto Beckett non è perché questo fosse un testo "importante" per me. Per *Aspettando Godot* provo ammirazione, eppure non è un testo che mi appartenga: una persona che si mette là e aspetta. Per me è proprio un altro pianeta. Ma i figli non sempre sono quelli che vorresti che fossero. I figli seguono altre strade, diverse dalle tue, altre direzioni. E questo testo adesso viene, ed è come se mi raccontasse all'orecchio qualcosa. E mi sembra di cominciare a volergli bene, a godermi il suo modo di parlare, le sue battute. Attraverso il nostro lavoro mi si apre tutto un mondo, e il testo comincia a dirmi altre cose. Dalle scene ancora confuse, piene di mancanze e di sbavature, che abbiamo creato insieme, altre immagini cominciano a parlarmi.

Dalla scena dell'albero di Daniele, dal suo lavoro sulle crocifissioni, dal modo in cui Marcello lentamente ha preso a mostrare la moneta che aveva nella scarpa tenendola, per un attimo, come se fosse un'ostia, mi arrivano temi più vicini a me di quello dell'attesa passiva: i ladroni, e poi Giuda, colui senza il quale non si sarebbe potuta compiere la missione del figlio di Dio. Ancora siamo in uno stato troppo embrionale dello spettacolo perché queste immagini si intreccino davvero con i temi di Beckett, con i motivi dell'attesa, ma già cominciano ad esserci, a prender vita, fanno sì che questo testo cominci a parlare con un linguaggio che è il mio.

Ci sono due persone che aspettano. Possono essere i due rappresentanti dell'umanità in attesa della salvezza. Ma possiamo partire da qualcosa di molto più terra terra, di molto più banale: due giovani che aspettano di fare carriera, di veder soddisfatti i propri sogni, che aspettano che la vita sia giusta e propizia nei loro confronti.

Perciò i costumi così "eleganti" che sono venuti fuori qui, i vestiti di due ragazzi che vanno ad un matrimonio, mi sembrano, per ora, quelli che più possono colpire, far male, se messi in relazione al testo: proprio perché la "attesa" di Beckett, questa attesa di tutta l'umanità, diventa solo un aspettare un posto.

Bisogna sempre scegliere quel che fa più male, che ti irride, beffardo. Ma non bisogna pensarlo attraverso le sole idee, bisogna tirarlo fuori dal corpo, dalla pelle, dal sesso, dalle proprie esperienze. Nel nostro caso può essere interessante, per esempio, il fatto che uno dei due attori abbia una

giacca nera un po' da servo. Non è male, perché in qualche modo si sposa con il temperamento dei due giovani attori: ce n'è uno esuberante, ed uno vestito da servo, che ha anche, a prima vista, un carattere sottomesso. Ma piano piano si intravede come sia lui, in realtà, quello che domina e rende succube della sua flemma l'altro, la persona iperattiva, apparentemente piena di iniziative. Il lavoro sul costume potrebbe partire da qui, da questo piccolo paradosso.

Quello che dovremmo fare adesso, e che il tempo invece non ci permette, è prendere ogni dettaglio di questi costumi e cominciare a provare per vedere se, variandoli, cambia qualcosa nella nostra percezione, nella mia percezione di regista. È come se adesso ci fosse l'embrione di uno spettacolo, appena percepibile, seppellito sotto una massa di incoerenze. Alcune di esse, però, possono essere estremamente feconde, stanno tentando di dirci qualcosa, potrebbero farlo. Per ora è meglio lasciarle lì, fino a che non si riesca a capire, a trovare cosa vogliono dire. Soltanto allora potranno essere messe in relazione al resto, in modo da farle diventare credibili, e quindi suggestive, per lo spettatore.

Il teatro è una scienza: però una scienza acrobatica. Un po' come quelle corse al circo dell'antica Roma, nelle quali il cavaliere correva con due cavalli, e doveva saltare dall'uno all'altro. Così è nel teatro: c'è il lavoro sulle cellule, sulle singole azioni, sulla qualità della presenza, del dinamismo, del ritmo, ed è necessario che lo governi solo la coerenza *interna*. E c'è il momento del mettere in relazione, del montaggio, nel quale si lavora a tutt'altro livello, quello dei significati e dei cambiamenti di significato. Bisogna continuamente saltare dall'uno all'altro. Non è che il teatro non sia una scienza esatta. Solo che contiene più d'una esattezza: e bisogna saltare dall'una all'altra.

Posso anche partire da una idea, da qualcosa che ho letto, L'idea di *tregua*, per esempio. Posso partire da Primo Levi e dall'attesa del ritorno. Poi però devo fare un salto. Per esempio: chi sono esattamente questi due?

Devo infilare un bruco nella mela che porgo allo spettatore. Gli do qualcosa, ma come un serpente che offre un pomo. E per di più dentro ci infilo pure un bruco. Non devo offrigli semplicemente qualcosa che sia piacevole, anche se magari pericolosa, devo creare un sovrappiù beffardo.

Se riflettiamo sui costumi, e su come per esempio si po-

trebbe sviluppare il lavoro iniziato qui sui vestiti degli attori, potremmo immaginare che uno dei due rimanga così, con questi abiti "buoni", potremmo anzi farli diventare ancora più eleganti, più corretti, da banchiere. E l'altro, accanto a lui? L'altro potremmo vestirlo da militare israeliano. Quando sono andato a Gerusalemme mi ha colpito vedere a fianco a fianco gli ebrei ortodossi che pregavano accanto al muro, e mettevano bigliettini nelle fessure, e i soldati, ritti in piedi, stracarichi di armi. Soldati tutti diversi da quelli italiani, con le loro divise ordinate, che magari danno l'impressione di non saperne molto, sulle armi. Invece quelli israeliani sono sempre un po' sbracati, travestiti da guerriglieri, ma con un'aria molto competente.

Immaginiamo allora che stiamo facendo questo spettacolo in Israele, e dobbiamo presentare al pubblico le nostre due persone "che stanno aspettando Godot": una è in ginocchio, proprio nella posizione iniziale che è venuta fuori da questi giorni di lavoro, l'altra è ancora in piedi. Uno potremmo vestirlo da banchiere. Un banchiere in ginocchio, che prega, con addosso il *tallit*, lo scialle da preghiera. L'altro potrebbe essere un militare, in piedi, con le armi e le bombe a mano che gli pendono apparentemente a casaccio di dosso.

Cosa penserebbe *quel* pubblico, come reagirebbe? Perché anche il contesto è parte integrante dello spettacolo.

Oppure immaginiamo uno spettacolo fatto in Cile, o in uno qualsiasi dei paesi che hanno subito una dittatura: cosa penserebbero, cosa soffrirebbero gli spettatori vedendo questi due giovani che aspettano, aspettano Godot che deve arrivare, che deve tornare da loro, se avessimo vestito gli attori da ufficiali, inguainati in una bella divisa?

Ricordo un *Aspettando Godot* in Bolivia, fatto da un teatro universitario. Fu proibito, e gli studenti messi in prigione: era il 1967, l'anno in cui era stato ucciso Che Guevara, e l'associazione che questo testo così rarefatto dava con l'attesa della rivoluzione era tanto evidente, inequivocabile, che subito la polizia reagì. *Aspettando Godot* diventava un grande messaggio di speranza.

Ma tutte queste, che possono sembrare idee "brillanti" da regista, non servono a niente, la carne continuerà a sfaldarsi, se le idee non entrano in sintonia con qualcosa che è seppellito in profondità dentro gli attori, la carne e il sangue dello spettacolo.

L'ombra

Le linee e le azioni che l'attore ha fissato con le sue improvvisazioni sono le cellule, e sulle cellule si deve lavorare sulla base della coerenza interna. Perciò all'inizio del lavoro di montaggio naturalmente sembra che non abbiano nulla a che fare le une con le altre. L'unica cosa evidente è l'arbitrarietà. Tutto il lavoro che abbiamo fatto in questi giorni si riduce a questo: far sì che le brevi azioni trovate dai due attori comincino ad avere una qualche relazione col testo, a creargli zone di luce, di oscurità, di ombra. Un percorso tortuoso che nasce dal solo bisogno di evitare la china dell'illustrazione e della tautologia.

Dobbiamo arrivare a deragliare: perché l'illustrazione è la tendenza naturale del nostro lavoro.

Abbiamo messo insieme una struttura embrionale, primitiva e imprecisa, piena di errori. Adesso analizzeremo – non tutti gli errori, naturalmente – ma le possibilità che l'apparente casualità del lavoro finora ci permetterebbe di sfruttare, se avessimo il tempo di continuare.

Partiamo quindi dall'inizio, dalla prima scena.

Entra lo spettatore e cosa vede? Il lavoro di questi giorni ci ha portato un albero, e la sua ombra. Ci ha portato dei sassi. Cominciamo: gli spettatori sono entrati, dobbiamo decidere se gli attori sono già lì, o come entreranno. E naturalmente tutte le altre piccole cose: i colori del palcoscenico, il tipo di associazioni che possono essere date attraverso le luci e attraverso le ombre. Per esempio: finora la luce faceva proiettare all'albero due ombre. Oggi Giancarlo Gentilucci silenziosamente mi propone un altro tipo di illuminazione, e le ombre sono diventate tre.

Devo decidere quale sarà la prima immagine che lo spettatore vedrà. Forse sceglierò di fargli vedere due attori che aspettano, in piedi, immobili, e tre ombre d'albero sulla parete di fondo: come fosse un Golgota che aspetta Godot. Oppure per la prima immagine userò i sassi che si sono accumulati durante le prove, e originariamente dovevano stare nelle scarpe di uno dei due attori. Potrei lavorare su questo: un mucchio di sassi come quelli che stanno sulle tombe, quelle piccole montagne di ciottoli che segnano il luogo di un morto e di un seppellimento, come un appunto per ricordare.

Questo per la prima immagine. E poi comincia lo spettacolo, la prima battuta, si sente per la prima volta la voce dei uno degli attori. È Gogo che dice: *Niente da fare.*

I due sono immobili. "Vladimiro" è sdraiato e "Gogo", è in ginocchio. Queste sono due azioni, due cellule. Ora devo decidere come metterle in relazione tra loro e al resto. Quanto tempo devo fare restare in silenzio Gogo, prima che cominci a parlare? Per quanti secondi lo spettatore può sopportare il silenzio? E per di più da parte di un attore che non sta facendo niente.

Cosa sia quello che adesso non funziona è fin troppo evidente: la tautologia rispetto al testo. Su questo dovrebbe intervenire il regista, creare situazioni per l'attore che spiazzino lo spettatore. Per esempio: "Gogo", in ginocchio, si sta guardando un piede che sembra malato, completamente bendato. Il regista potrebbe far sì che si occupi piuttosto dell'altro, come se il fatto di avere un piede malato e bendato sia la normalità, e la stranezza sia invece l'esser sani.

Il modo in cui è detta la prima battuta di Vladimiro (*Comincio a crederlo anch'io. Ho resistito a lungo a questo pensiero; mi dicevo: Vladimiro, sii ragionevole, non hai ancora tentato tutto. E riprendevo la lotta*) non funziona per niente, e il motivo è evidente: non ci dà nessuna informazione in più rispetto a quelle già contenute in Beckett.

Il problema, in questo caso, non è quello di un attore "banale" ma di un attore che non adempie al suo compito. La questione non è quella dell'energia dell'attore, della sua vitalità. Potete vedere tutti quanto sia vitale "Vladimiro". Il problema, invece, è quello delle *energie dello spettatore* che l'attore riesce o non riesce ad attivare, che sa o non sa destare. A questo servono le sorprese, le variazioni di ritmo, l'imprevisto. La cosa più impressionante del teatro è la possibilità che ha di mettere uno spettatore in una situazione veramente di grande tensione, anche se sta solo seduto a guardare. Allora lo spettacolo diventa come una montagna di granito, e lo spettatore, in questo granito, si apre un varco.

Ma per giungere a questo, bisogna passare attraverso le sensazioni fisiche dello spettatore, solo attraverso di esse si può forse riuscire a fargli raggiungere gli altri due livelli drammaturgici, quello narrativo e quello dei mutamenti di stato. Quando succede, allora il teatro può dare allo spettatore la sensazione simultanea di tutti e tre i livelli, la percezione della complessità del sentire, dell'esperire, la coscienza di mondi separati eppure contigui.

Il fabbro di Abunaga

Il senso dell'attesa, in Beckett, comincia a costruirsi attraverso un tormentone, una ripetizione. Non attraverso l'enunciazione dell'evento, ma attraverso il nasconderlo, mascherarlo e lasciarlo intuire tramite la ripetizione. Così lo spettatore comincia a sovrapporre i suoi pensieri a quel che sta guardando, a vedere l'attesa laddove è mascherata, non raccontata, a sentirsi intelligente.

Questo è fondamentale anche per noi, per il nostro lavoro: cosa dobbiamo fare affinché lo spettatore cominci a sentirsi intelligente, perspicace?

Proviamo a lavorare semplicemente per rendere efficace il modo in cui "Gogo" pronuncia una battuta, quella sulla scuola "laica o non laica". Vladimiro gli ha chiesto *Hai letto la Bibbia?*

Estragone: *La Bibbia?... Mi par bene di averci dato un'occhiata.*

Vladimiro: *Alla scuola laica?*

Estragone: *Che ne so se era laica o non laica.*

Vladimiro: *Stai confondendo col Riformatorio.*

Estragone: *Può darsi. Mi ricordo le carte geografiche della Terra Santa.* Etc[4].

Partiamo dall'ipotesi più semplice, da quel che fa venire in mente l'intonazione che ha adesso l'attore quando dice "*che ne so se era laica o non laica*", l'intonazione che è venuta fuori dalle sue prime improvvisazioni, dall'embrione, dalla cellula che ci si è formata in mano. Uno di voi ha detto che fa pensare al belato di una pecora. Io direi piuttosto al verso di un asino. Ecco qua: come regista ho avuto questa brillantissima associazione: scuola e asino! Non importa se non è un'associazione intelligente, se è banale. Per cominciare a lavorare quello che è importante è che acquisti per me, come regista, una certa coerenza, si leghi a qualcos'altro, in modo che io possa cominciare a seguire un mio filo nel labirinto di segni fisici e vocali creato dall'attore.

[4] A causa dei numerosi interventi dell'autore in occasione delle diverse edizioni, il testo di *Aspettando Godot* presenta frequenti varianti. Nella traduzione italiana pubblicata da Einaudi-La Pléiade del 1994 (basata sulla prima edizione, quella, francese, del '52) mancano ad esempio le battuta sulla scuola laica e sul Riformatorio, che compaiono invece nella prima traduzione Einaudi, del '61 (anch'essa, come quella del '94, di Carlo Fruttero), basata su una edizione successiva.

Quando l'attore perde la capacità di ricostruire il labirinto, di mantenere viva la complessità, mi ritrovo senza niente in mano. Possiamo vedere come in questi pochi giorni uno dei due attori abbia perso tutte le sue prime associazioni, che pure erano semplici: il freddo, l'avere freddo. Adesso non vediamo più una persona che ha freddo, ma solo un ragazzo che saltella. Questo succede, naturalmente, perché è ancora inesperto e perde facilmente la precisione, il filo della sua stessa associazione. Allora bisogna tentare di farla rivivere, dobbiamo reinventarci dei motivi per lui. Perché dovrebbe aver freddo improvvisamente? Dobbiamo tornare a lavorare al livello della cellula, della qualità di vita dell'azione, mentre già eravamo protesi verso il montaggio, la creazione di associazioni per lo spettatore.

La scena finale di *Underground*, il film di Emir Kusturica, è uno degli esempi più chiari della capacità di far danzare insieme regista, attore e spettatore. In questa scena ci sono almeno cinque immagini che non hanno niente a che fare l'una con l'altra, eppure la sapienza del regista fa sì che si leghino assieme agli occhi di chi guarda.

Uno dei personaggi è un padre che ha perso suo figlio, annegato. Noi l'avevamo visto annegare nel fiume, e, dopo morto, l'abbiamo visto incontrare tra le onde la sua fidanzata in abito da sposa, che nel frattempo era anche lei morta nell'acqua. Adesso, sul finire del film, vediamo il padre durante la guerra civile, vicino Sarajevo, che continua la guerra, continua ad ammazzare solo per cercare il figlio. Distrugge e uccide chiedendo: avete visto mio figlio? Non crede che sia morto. Ritorna nel grande sotterraneo dove era rimasto nascosto insieme a lui per anni e anni. Lì c'è un pozzo. Si affaccia al pozzo e vede, sul fondo, il figlio che nuota felice. E lo chiama: sei lì.

E a questo punto il regista cambia improvvisamente immagine, si vede il fiume in cui è annegato il ragazzo solcato da teste di mucche. Una immagine che rimane surrealista finché le mucche non escono dall'acqua, poi quella che sembrava una visione assurda diventa l'indicazione dell'esistenza di un guado.

Siamo in un bellissimo paesaggio, da pittura fiamminga. Il fiume scorre, le mucche nuotano, e, nell'angolo estremo di questo paesaggio c'è una grande tavolata, con intorno tutte le persone che avevamo visto morire, annegate, uccise, trucidate nel corso del film. Vediamo il personaggio che si è impiccato perché non riusciva a sopportare il dolore d'esser stato tradito dal proprio fratello, che ora sta lì a tavola, seduto assieme al fratello traditore.

Stanno tutti lì, seduti insieme, vecchi e giovani, traditori e traditi, e bevono insieme, pieni di vita, di gioia. C'è un'orchestra che suona una musica che trascina, vitale, allegra. E il lembo di terra con la tavolata si stacca dal resto del meraviglioso paesaggio fiammingo, diventa una specie di iceberg che si allontana. E a lungo sentiamo l'ombra delle voci, l'affievolirsi dei suoni gioiosi dell'orchestra.

Questa è veramente l'arte del montaggio, non solo cinematografico, di qualsiasi spettacolo: l'arte di mostrarci una verità che ci fa male, eppure è stupefacentemente bella. Una bellezza che chi l'ha vista una volta la cercherà poi per sempre.

Così anche nel nostro caso dovremmo squarciare il senso claustrofobico dell'attesa, fenderlo con immagini contrastanti, con visioni improvvise di una distesa di libertà. Quando uno dei due attori, prima, faceva la sua azione "da delfino" pensavo proprio a questo: come dar l'impressione di un'attesa lunga, infinita, eppure squarciata da momenti di gioia, di gioco, come delfini che saltano e giocano?

Non importa se, a raccontarla, è solo un'immagine che sconcerta. L'importante è che per me abbia una coerenza, che io la sappia giustificare, per ora solo a me stesso. Posso montare insieme fotogrammi che apparentemente non hanno alcun senso in comune, se per me lo hanno, se sento che tra loro c'è un legame forte, anche se ancora non sono riuscito a scoprire del tutto quale sia.

L'immagine del gioco dei delfini in mezzo al deserto dell'attesa ha, ora, un senso forte, per me, anche se ancora non so bene cosa significhi. Anche se non posso ancora giustificarla per lo spettatore. Ma so che la relazione esiste, e allora devo essere paziente, aspettare che lentamente mi si sveli. Se potessi continuare il lavoro, un giorno certamente lo scoprirei. Per ora non posso ancora scoprirla, allora è meglio che lasci intatta la sua forza, il suo segreto.

Per passare il tempo, Vladimiro sta raccontando a Gogo la storia dei ladroni (dice: *Uno dei ladroni si salvò...è una percentuale onesta*. E, un poco dopo: *Due ladroni furono crocifissi insieme al Salvatore. Dice che uno dei due fu salvato e l'altro...*).

Qual è la tecnica della crocifissione? Qual è il lavoro per crocifiggere un condannato, un criminale? Mentre un attore racconta dei ladroni, l'altro, nel nostro lavoro, sta togliendosi una benda dal piede, e agita la gamba per liberare la scarpa dai sassi. Ma potrei *anche* far sì che il suo sfasciarsi sia un modo di illustrare il testo di Vladimiro. Lo sbendarsi, allora, dovrebbe somigliare all'operazione di crocifiggere, oppure anzi, meglio: ad uno svelamento. Potrei cominciare a pensare a come la crocifissione sembri essere un processo che conduce ad una morte, e invece sia una preparazione alla trasfigurazione ed alla resurrezione. Questo potrebbe influenzare e cambiare tutto il ritmo dell'azione. Oppure potrei lavorare per comunicare allo spettatore tutt'altre associazioni, immagini di piacere. Potrei cercare di suscitare sensazioni di piacere tattile, attraverso il modo in cui "Gogo" tocca le scarpe, i propri indumenti, le bende, i pantaloni. In questo caso il suo vestito potrebbe essere di un altro genere di tessuto, che dia immediatamente impressioni di un piacere tattile, potrebbe essere seta, per esempio, di cui lui sentirebbe e farebbe sentire la morbidezza sotto le dita, perfino con associazioni vagamente erotiche, in modo da trasmettere la sensazione del piacere nel toccare un tessuto. E tutto questo può *anche* non essere in alternativa con le associazioni sulla resurrezione, ma parallelo ad esse, immesso in esse.

Raccontando la storia del ladrone, "Vladimiro" si appoggia all'albero. Ovviamente questo ci fa venire in mente immagini di crocifissione, ma se fosse tutto qui sarebbe una banalità. Deve esserci qualcosa d'altro. Per ora, potrebbe almeno diventare un'immagine bella, armoniosa, sensuale. Qualcuno che è crocifisso, e allo stesso tempo qualcuno che si rilassa, si adagia, diventa parte di un albero.

Vladimiro ed Estragone continuano. Vladimiro: *Come si spiega che dei quattro Evangelisti uno solo racconti il fatto in questo modo? Eppure erano là tutti e quattro, o almeno da quelle parti.* Vladimiro è ancora sull'albero, sdraiato o crocifisso, mentre passa a parlare delle diverse versioni della storia date dai quattro evangelisti. Estragone si è sbendato il piede.

Vladimiro: *Uno su quattro. Quanto agli altri tre, due non ne parlano affatto, e il terzo dice che l'hanno insolentito tutti e due.*

Gogo: *Chi?*

Vladimiro: *Come?*

Gogo: *Non ci capisco niente...insolentito chi?*

Vladimiro: *Il Salvatore*

Gogo: *Perché?*

Vladimiro: *Perché non ha voluto salvarli*

Gogo: *Dall'inferno?*

Vladimiro: *Ma no, stupido, dalla morte.*

Gogo ha estratto le pietre dalla scarpa e comincia a scagliarle su Vladimiro. Lancia in maniera inerte, esitante, mentre la scena quando era nata aveva un altro sapore, che col tempo potremmo ritrovare e precisare: lanciava come se volesse o dovesse spezzare le ossa, con questo piccolo sasso, al suo compagno in croce. Ora, invece, la difficoltà tecnica, il dover evitare che il compagno venga colpito davvero e si faccia male, rallenta il ritmo e cancella la precisione della scena. Col lavoro dovrebbe diventare evidente la voglia di colpire, che in questi giorni è stata solo accennata. E si dovrebbero anche risolvere tutti i piccoli problemi concreti, le dimensioni del sasso, la precisione dei tiri, la sicurezza di non far male al compagno e la sicurezza di far cadere i sassi proprio là dove devono cadere. Etc.

L'altro giorno, poi, c'era stata una piccola scena casuale che col tempo bisognerebbe fissare: Gogo ha rovesciato la sua scarpa dopo averne tolto i sassi, e per un attimo la scarpa è sembrata vuota, perché la moneta che vi era nascosta dentro si era attaccata, ed è caduta solo dopo un po'.

Quando Gogo prende la moneta, per un attimo la tiene come un'ostia. Ma un'immagine che indica verso una sola direzione è poco, è troppo semplice. Allora quello di Gogo deve essere il gesto con cui un prete alza un'ostia, e insieme il gesto di un bancario che contempla il denaro e si accerta se è buono.

Mentre Vladimiro termina il racconto dei ladroni e si poggia all'albero, Gogo si mette a piegare la giacca. È fondamentale lavorare sempre sulla relazione tra le due persone in scena. Forse potremmo spostare qui, invece, l'azione con cui "Gogo" rende quello che non c'era nel racconto sui ladroni di Vladimiro: il sapore della violenza della crocifissione. Gogo potrebbe piegare il suo vestito, le braccia della giacca, come se stesse spezzandole. Come se il vestito fosse un uomo crocefisso a cui spezzano le braccia, le gambe. L'importante è il ritmo, l'interagire continuo tra loro due, seguendo più logiche o linee normative/associative parallele. Queste logiche – la sottopartitura – non devono essere illustrate, palesi, il loro

agire rimane occulto, non dà vita alla precisione dell'azione e acutizza i sensi dello spettatore.

L'ultima crocifissione di Daniele gli fa concludere l'azione a testa in giù. Intanto Marcello ha nascosto la moneta sotto il mucchio di sassi che Baphomet ci aveva lasciati su di un lato dello spazio scenico. Sono le ultime immagini del nostro embrione di spettacolo e ancora non sono ben legate al testo (Gogo dice: andiamocene. Vladimiro: *non si può. Perché?. Stiamo aspettando Godot*). Eppure è importante: è la prima volta che viene nominato Godot. Dobbiamo decidere se farle scorrere parallelamente alle azioni dei due attori, o se farle finire con l'ultima crocifissione di Daniele, per lasciare che l'azione rallentata di Marcello-Gogo rimanga da sola nel silenzio.

Ho cercato di farvi capire come per trasformare in un primo embrione di spettacolo questo frammento messo insieme in questi giorni, pochi minuti di azioni, ci sarebbe bisogno di settimane di lavoro. In modo da precisare, da risolvere, da ricreare tutti i nodi che vi ho accennati.

Invece adesso il nostro lavoro finisce.

Se il regista dovesse fare i suoi commenti agli attori cosa direbbe? Potrebbe dir loro: il vostro compito è quello di tendere trabocchetti, come il fabbro di Abunaga.

Nel Cinquecento, in Giappone, visse un generale, che si chiamava Abunaga. Scoppiò la guerra civile. Abunaga doveva dare battaglia contro i suoi nemici, in una situazione difficile. Allora portò il suo esercito davanti a un grande santuario e disse: "Oggi andrò a pregare gli dei. E quando uscirò dal santuario butterò in aria una moneta, per vedere quale sia il loro volere. Se uscirà testa daremo battaglia, e vinceremo. Se uscirà croce ci divideremo qui".

Entrò nel tempio e vi rimase a lungo. Poi uscì, aveva in mano una moneta, la buttò in aria, molto in alto. E quando la riprese la mostrò: testa.

Dopo la battaglia, che si risolse in una vittoria, uno dei suoi generali andò da Abunaga e gli chiese: "ma davvero avresti rinunciato a combattere se il caso ti fosse stato avverso, e gli dei avessero indicato di non essere dalla tua parte? È così importante il fato, la fortuna, per essere un buon generale?".

E Abunaga gli mostrò la moneta che aveva lanciato: c'era una testa incisa su ambedue i lati. Rispose: "Per essere un buon generale è importante avere un buon fabbro".

Anche per un regista è importante avere un buon fabbro, un attore che sia l'artefice della vittoria. Non si tratta, per l'attore, di barare, ma di accanirsi per circuire l'essenziale, di non arrendersi alla normalità. Ed è molto importante, per il regista e per l'attore, imparare a collaborare col caso. Cioè a plasmarlo.

Tutti voi siete stati compagni di lavoro eccezionali, siete rimasti pazientemente seduti a seguire i primi passi lentissimi, noiosi, a volte orribili. Ci avete offerto protezione, come una muraglia cinese di concentrazione e di energia, con grande generosità nei confronti dei compagni che lavoravano. Avete istintivamente capito quando potevate rilassarvi, e quando dovevate essere accanto agli attori.

Il nostro viaggio è terminato.