

Antonio Attisani

L'arte e il sapere dell'attore

Idee e figure



aAccademia
university
press

Volume stampato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Torino

© 2015 Antonio Attisani

Publicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



seconda edizione riveduta e corretta febbraio 2016
isbn digitale 978-88-99200-61-9
edizione digitale: www.aAccademia.it/attisani

Indice

Io è un teatro. Un manifesto al passato 7

I

Idee. Origini e fini della rivoluzione novecentesca

I. <i>Il lavoro dell'attore</i>	17
II. <i>L'attore sincero nel secolo grottesco</i>	41
III. <i>Attori del divenire. Aristotele e i nuovi profili della mimesi</i>	61
IV. <i>La singolarità francescana</i>	91
V. <i>Altre riletture</i>	133
VI. <i>Guardare anche altrove</i>	167
VII. <i>Aporie della transdisciplinarietà</i>	193
VIII. <i>Grotowski tra povertà e sfondamento</i>	229

II

Figure. Per/formare il Novecento

I. <i>I Salvini: le voci e i fenomeni</i>	271
II. <i>Eleonora Duse. Un secolo di cenere</i>	307
III. <i>Renée Falconetti. Lacrime e fiamme</i>	327
IV. <i>Louis Jouvet. L'arte del comédien</i>	339
V. <i>Michail Čechov ricercatore e maestro</i>	349
VI. <i>Jacek Woszczerowicz. Il comico essenziale</i>	365
VII. <i>Leo de Berardinis. Pronti al silenzio</i>	385
VIII. <i>Carmelo Bene. Discesa dal Monte Carmelo</i>	401
IX. <i>Workcenter. un monastero del futuro</i>	417
<i>Alla fine del mechri. Noi è un teatro</i>	445

*A Carlo Sini,
filosofo luminoso,
e ai colleghi
della Piccola Accademia.*

Io è un teatro

Un manifesto al passato

Una breve premessa è necessaria. Si può partire da un'affermazione di Thomas Richards: «Dunque: cos'è "io"? È sbagliato dire che l'attore diventa "se stesso", l'esperienza dimostra piuttosto che il "se stesso" cambia e diventa un passaggio, io sono un passaggio, ci sono sempre meno proprietà e sempre più flusso. Fino al punto in cui cadono le frontiere» (Richards, intervento al simposio del 1-2 luglio 2011, Fonderie, Le Mans).

Io sono un passaggio, io è un passaggio. La precisione concettuale ha una propria bellezza, oltretutto.

Ridurre al minimo l'io narrante, sia quello esplicito che quello implicito, è dunque cosa giusta per non dare l'impressione che sia un io autonomo, cioè un autore, a parlare e non, come invece è, un coro di voci lontane che attraversano il corpo storico da cui sono evocate. Queste voci attraversano un io diseguale da tutti gli altri, ma che al tempo stesso condivide con molti altri un'antropologia e una storia. Qualche volta "denunciare" questo io è necessario per fare avvertire la coniugazione storica, ossia la singola voce, una voce che circoscrive il senso delle voci lontane, pur non comprendendolo completamente. E questo è il caso, ora, se non sbaglio.

Il teatro è la mia religione, ma ciò non significa che io ami indiscriminatamente i miei correligionari, anzi, per tutta la vita sono stati il mio principale oggetto di polemica. Mi è apparso sempre più chiaro con il passare del tempo che il teatro è creazione interpretante, ricerca, non possesso e trasmissione della verità; ma ciò non significa che ogni interpretazione debba essere considerata buona: legittima sì, in un certo senso, dato che persino il peggior teatro del mondo non fa male a nessuno, salvo che rendere un poco più stupidi coloro che lo fanno e che si sentiranno così confermati nella loro mediocrità. Le interpretazioni contro le quali mi sono sempre battuto sono quelle ottuse e confortevoli, che declinano una concezione consolatoria del teatro, oppure quelle manipolatorie, che vorrebbero imprimere negli spettatori le idee degli autori, o ancora quelle dei mestieranti che si fingono attori invece di esplorare se stessi e il mondo, e spacciano illustrazione e "critica" delle idee altrui, siano essi gli autori o il cosiddetto pubblico. Dunque

non mi riferisco ai contenuti del teatro, al limite nemmeno alle intenzioni, ma agli atteggiamenti e al modo con cui lo si fa, nell'etica e nella tecnica. Tutto ciò, ripeto, non ha a che vedere con le "intenzioni" normalmente utilizzate per classificare gli artisti teatrali. Si può essere saggi oppure stupidi, addirittura malvagi, anche senza saperlo o sapere di saperlo, per difetto di carattere, individuale o collettivo che sia. Ho conosciuto molti attori di questo tipo.

Ogni religione è frequentata con i fini più disparati, quindi è naturale che si configuri anche come un ambiente polemico. Chi crede o vuol far credere nell'esistenza di una comunità omogenea lo fa perché vuole "governare" il settore anziché affrontare l'avventura creativa, quale che sia il suo ruolo. Ciò non significa ovviamente che non possano esistere politici e organizzatori creativi. In realtà una vera e rovente polemica farebbe un gran bene alla cultura teatrale, ma è stata sostituita dall'autopromozione e dal silenzio censorio sulle posizioni egli altri; la polemica appassionata e genuina è sempre soffocata dalle chiese ed è semmai proiettata contro altre chiese, così da rafforzare la propria presunzione di superiorità.

Le "interpretazioni" al fianco delle quali ci si pone e per le quali ci si batte sono come le vere amicizie: non possono che essere poche perché richiedono energie e tempo. Naturalmente queste forme di fratellanza non sono esclusive o rappresentative della totalità, ma caratterizzano i contenuti e segnano i confini di ogni umana biografia.

Seguendo una vocazione precoce e, chi può dirlo?, forse ingannevole, ho ricevuto una formazione da attore dai diciotto ai vent'anni di età (1966-1968) e inizialmente ho lavorato presso la casa madre, il Piccolo Teatro di Milano (1968-1971), con registi come Klaus Michael Grüber, Patrice Chéreau, Marco Bellocchio e Aldo Trionfo tra gli altri, poi sono stato tra i fondatori del Teatro del Sole (con Carlo Formigoni e alcuni giovanissimi compagni): con quel gruppo siamo usciti dal teatro ufficiale alla ricerca di altri spazi e altri pubblici, di un modo diverso di lavorare nell'arte. In seguito, con le stesse motivazioni, sono passato alla cooperativa teatrale Gruppo della Rocca, recitando con colleghi più esperti sotto la guida gioiosa e rigorosa di Egisto Marcucci. Recitare significava per me provare un piacere totale, quasi un'estasi, e al tempo stesso quel tormento che soltanto la scena può dare, oltre alla frustrante sensazione di non riuscire a esprimermi come avrei voluto. Il distacco dalla professione di attore è avvenuto per creare la rivista «Scena» (1975-1981) e intraprendere l'attività pubblicistica, caratterizzata dall'ambizione e da una certa arroganza ecumenica e giudicante, come imponeva la militanza radicale di quegli anni. Poi è venuta la direzione di un festival (Santarcangelo, nel 1981 e nel periodo 1989-1993), con la presunzione, questa volta necessaria, di proporre una panoramica propositiva del teatro contemporaneo. Tutto ciò nell'articolato contesto degli anni Ottanta e svolgendo la professione di critico teatrale *freelance*, a causa della quale molti rapporti professionali si sono definitivamente deteriorati.

Io è un teatro

Infine, dal 1993, è arrivato l'esilio e insieme il premio dell'insegnamento, che mi ha dato finalmente la possibilità di studiare e ragionare in assoluta libertà e che ha dolcemente imposto la concentrazione su alcune scelte – mi sono occupato di due civiltà teatrali pressoché sconosciute come il teatro del Tibet e il teatro yiddish – e amicizie, anzi, fratellanze elettive, come nel caso del Théâtre du Radeau e del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, o per meglio dire con François Tanguy e Laurence Chable, con Thomas Richards e Mario Biagini. Da qualche anno fa parte del mio orizzonte l'amicizia con Florinda Cambria e Carlo Sini, poi il lavoro comune con loro e gli altri più giovani colleghi che fanno capo a quella che chiamiamo scherzosamente "Piccola Accademia" e all'associazione Mechri. Legami che bastano e avanzano per riempire una vita di senso e di affetti.

Tutto ciò, stavo per aggiungere, in anni difficili e interessanti. Ma questa è una frase sciocca, perché tutte le vite si svolgono in anni difficili e interessanti. In ogni caso, ho sempre vissuto, mi pare, con un sentimento d'attore. E questa è un'affermazione forse poco chiara, ma non credo sbagliata: comunque è sincera, anche se merita un approfondimento. Essendo la vita una pluralità di patologie in atto che guariscono soltanto con la morte, ogni professione è o sarebbe auspicabile fosse al tempo stesso il luogo di riconoscimento della propria diagnosi e quello della cura possibile, laddove il «delirio della materia» (Viktor von Weizsäcker) può essere "composto" in una moltitudine di atti che abbiano un senso almeno in parte desiderato.

L'attore dunque, al maschile e al femminile.

Ogni cosa avviene in un tempo e una storia precisi. Se il pan-teismo consiste nel percepire la presenza di Dio in tutte le cose, il pan-teatralismo, uno dei sentimenti caratterizzanti il nostro tempo, consiste nel vedere il teatro dappertutto, magari chiamandolo performance. E tuttavia, se è pur vero che la mimesi non si può distinguere dalla natura umana, ciò non significa che tutto sia teatro, anzi. Il lavoro del professionista dovrebbe consistere nella conquista di questa consapevolezza e nella realizzazione di questo passaggio, vale a dire nel saper praticare ciò che unisce e al tempo stesso separa il teatro dalla vita. Dopo di che si può convenire che ogni creazione interpretante è una definizione del teatro.

Quando il teatro si fa nella scrittura, che si tratti di storia, analisi critica, teoria o persino di poetica, la scrittura non può che essere informale, nel senso proprio dell'informale nelle arti plastiche, vale a dire un assemblaggio di materiali e persino punti di vista diversi, anche se ciò talvolta è occultato dal tono asseverativo. In questa occasione la mia scrittura è rivolta idealmente a un primo destinatario ben identificato, ovvero a interlocutori di una o due generazioni più giovani e non strettamente legati alla professione teatrale, rappresentati simbolicamente dai colleghi

più giovani della Piccola Accademia, con i quali ci si ritrova nella necessità di superare i confini delle singole discipline e persino della scrittura lineare e individuale.¹

Ho imparato dai miei compagni che il contenuto della trasmissione non può essere altro che il proprio *mechri* o punto d'arrivo, il prodotto della propria esperienza di vita, fin dove si è arrivati o forse, più precisamente, dove si è sempre stati, ovvero nella questione delle questioni: la trama e l'ordito che si creano tra le proprie individuali patologie e i più o meno maldestri tentativi di conquistare una *salus*. Con ciò non intendo suggerire di essere arrivati a verità buone per tutti e in ogni tempo, neanche relativamente al solo teatro, cerco soltanto, in questo volume, di mostrare un percorso, il *come* del formarsi di un pensiero e di una postura. La convinzione che il mondo abbia bisogno di attori luminosi rischia di lasciare il tempo che trova se non si mostra anche il travaglio da cui nasce e se non si indicano tutte le fonti che possono aiutare il lettore a tracciare la propria via. Comunque sì, il mondo ha bisogno di attori luminosi e non semplicemente illuminati dalle luci intermittenti della storia o della cronacamondana, di donne e uomini che irradiano il lavoro compiuto su se stessi nella più profonda solitudine e intimità e poi lo mettono in comune attraverso la scena. Gli attori luminosi sono sempre esistiti, come minoranza, ma minoranza senza la quale nemmeno sapremmo cos'è un attore.

La trasmissione, nell'insegnamento orale o scritto, si fa attraverso un commentario continuo dei commentari su cui ci si è formati, secondo un procedimento compositivo musicale, caratterizzato dai propri temi (qui, per esempio, la peculiarità della mimesi teatrale), movimenti, riprese e ripetizioni, variazioni e sviluppi, fino a un "dire il niente" che dovrebbe rendere al tempo stesso esausti e felici. Ogni composizione, intanto, ha un inizio e una fine, nasce da una domanda e ne pone un'altra, possibilmente più precisa e giusta per il presente. Almeno, è ciò che mi piacerebbe accadesse qui.

In ogni "opera" si tratta di realizzare un discorso, una composizione e una performance, e di specificare come ognuno di questi elementi si combini con le differenti azioni che trasportano i dati di una ricerca, un sapere specifico nell'alveo di un sapere comune. «La verità del sapere è libertà auto-rappresentativa, non verità come *adaequatio*», recita uno dei viatici della Piccola Accademia, mentre un altro propone di pensare alle arti dinamiche come azione rituale del sapere, non transito verso la pienezza, ma pienezza del transito.

Resta da comprendere come si possa conquistare una pienezza del transito nel processo di formazione o nell'insegnamento. Forse, se è vero che l'insegnamento è colui che lo profferisce, si potrebbe cominciare con il chiedere e chiedersi quale

¹ Un resoconto dei primi due anni di lavoro è offerto dall'Album intitolato *La vita povera*, Accademia UP, Torino 2015.

sia lo spettacolo teatrale che nella nostra vita ci ha più segnati. Ciò potrebbe aiutare il “lettore” a farsi un’idea dell’insegnante nella sua singolare patologia, e quindi a comprendere che cos’è per lui il teatro, quel teatro che non potrà fare a meno di “insegnare”. Ecco il mio caso.

Lo “spettacolo della vita” (me ne accorgo proprio perché, pur avendolo ben presente in me, non so spiegare perché) non è di Tadeusz Kantor o di Peter Brook, di Robert Wilson o di Jerzy Grotowski, di Giorgio Strehler, di Patrice Chéreau o di Luca Ronconi, ma un *Napoli notte e giorno* del 1967, composto da due atti unici di Raffaele Viviani, *Toledo 'e notte* e *La musica dei ciechi*, con la regia di Giuseppe Patroni Griffi e uno straordinario insieme di attori tra i quali vi erano Franco Sportelli, Angela Luce, Antonio Casagrande, Mariano Rigillo, Marina Pagano e Franco Acampora.² Con il ricorso alla ragione direi che quello spettacolo era l’espressione (forse ultima e irripetibile) di una lingua teatrale ricca, persino fastosa, una lingua locale (un dialetto) e al tempo stesso universale, ovvero comprensibile da chiunque, commovente e divertente. Qui «tutto era musica» (come dice Franz Kafka del vero teatro), e poco contavano i contenuti, o meglio: ogni singolo gesto degli attori, ogni “frase” era un episodio di viaggio e un passaggio dalla quotidianità a una comprensione di ordine superiore; la recitazione poggiava su convenzioni molto sofisticate, proprie di una tradizione e di una civiltà teatrale, come avviene nel Kathakali indiano o nel teatro Nō giapponese, ma era al tempo stesso profondamente organica, con radici in una vita feriale che tutti conosciamo (o almeno possiamo rammemorare). Incantato da quell’insieme di attori davvero luminosi e senza sapere di essere testimone di qualcosa che non sarebbe più stato, assistetti allo spettacolo tutte le sere, non so quante, approfittando del fatto che “gestivo” nel foyer del Teatro Lirico a Milano un banchetto dell’Einaudi.

È molto istruttivo confrontare quello spettacolo, del quale esiste una registrazione televisiva,³ con un recente allestimento della *Musica dei ciechi*, allestito da una compagnia di oggi e presentato in una piazza della provincia di Napoli,⁴ dove

² Ai quali si aggiungevano Alberto Carloni, Umberto Anastasio, Orazio Martucci, Corrado Annicelli e Rosita Pisano. Patroni Griffi aveva proposto a Totò i ruoli del Caffettiere Leopoldo Coletta e del contrabbassista cieco Ferdinando. Penso però che, almeno in questa occasione, nessuno avrebbe potuto fare meglio di Franco Sportelli.

³ La si può vedere nelle Teche Rai e da qualche tempo anche su Youtube. La regia televisiva (1969), dello stesso Patroni Griffi, è a mio parere fortemente riduttiva, sia perché non si ha la percezione del quadro scenico che comprendeva tutti gli elementi dello spettacolo (come non vedere il campo da gioco in una partita di calcio), sia per l’assenza del colore e delle luci originali. Forse il problema della trasposizione televisiva era irrisolvibile, come spesso accade, ma le inquadrature ravvicinate, se hanno il merito di farci vedere alcune fisionomie antiche, che ora non esistono più, annullano la percezione di una spazialità e di una temporalità che erano decisive per il carattere dello spettacolo.

⁴ Il video è visibile su Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=hzcFFu8sbHI>>.

il testo è recitato da attori microfonati, smorti figuranti del realismo televisivo, di fronte a un pubblico televisivo (gente che mentre assiste allo spettacolo fa mille altre cose). Può essere che lo squallore e la tristezza di quella serata siano percepibili soltanto da chi abbia in mente l'altra possibilità, ma il confronto consente di capire che il racconto conta e non conta: nell'allestimento degli anni Sessanta le parole di Viviani sono la trama di un ordito-partitura di immensa ricchezza, nel secondo il testo è riproposto come un penoso bozzetto folkloristico, tradotto oltretutto nelle voci e nei gesti insignificanti di uno sceneggiato televisivo di oggi.

Se è vero che il canto è il senso del mondo, è anche vero che ha bisogno del mondo. Come le due facciate dello stesso foglio, che possono essere identiche o affatto diverse. Nella lingua (teatrale) degradata di oggi, che svaluta il canto e crede di valorizzare il racconto, si è perduto il senso del senso, la capacità di appercezione, soprattutto sembra perduta la volontà, la possibilità e la capacità di cercarlo, e si mira soltanto all'*adattamento* (che è il contrario del divertimento). Insomma, se il processo mimetico è di tutti, non è così per il sapere mimetico e il sapere di sapere: per molti è più comodo o semplicemente più "naturale" abbandonarsi agli automatismi invece che lavorare nel linguaggio, lavorare nell'arte.

Il fine dell'arte è tornare laddove non si è mai stati, cercare, per mezzo dell'opera, una verità assolutamente relativa, inesistente in quanto a consistenza fisica e tuttavia consistente nella propria effettualità (in proposito è di grande aiuto il concetto di vibrazione intesa come coincidenza di suono, movimento e ritmo). Il cercare non è, e non ha, un fine in se stesso, non ci si può mai accomodare nella scoperta della propria verità perché si è, nella migliore delle ipotesi, soltanto *passanti e recitanti*.

L'orologio è una delle invenzioni più cretine della storia umana perché impone di costringere il *bios* in rigide convenzioni universali, eppure se ne facessimo a meno la libertà individuale così conquistata entrerebbe in collisione con quella degli altri, riportandoci a un caos che forse ci paralizzerebbe e la cui sola idea mette paura. Così è il teatro rispetto alla vita: strumento perennemente riaccordato. Il plesso delle arti dinamiche è o potrebbe essere uno dei più importanti laboratori del presente e del futuro, proprio come quei luoghi in cui non siamo mai stati e da cui nonostante tutto abbiamo bisogno di ripassare, impresa che può riuscire a condizione di imparare a *guardare*, senza mai smettere di *fare* e articolare nuovi modi del *dire*.

Nel mio gergo teatrologico, per distinguere il "teatro poetico" dal "teatro di prosa", utilizzavo il concetto di Canto (spezzatura poetica e ricerca nella differenza svolta dal corpo in voce e in azione) contrapponendolo a quello di Discorso (con il suo portato di intenzioni, narrazione e persuasione indotta). Ora è il momento di precisare il tiro e in questo senso è decisivo il confronto con il pensiero di Carlo

Sini, come si vedrà nel corso di questo libro. Il performare è un'espressione, non una cosa, e rimanda certamente a significati da storicizzare, ma si mostra nel corpo vivente, arena della differenza tra ciò che si crede di sapere e ciò che si cerca di capire nell'impegno e al tempo stesso nell'abbandono alla partitura.

«C'est l'exécution du poème qui est le poème», la performance del teatro è il teatro. Paul Valéry rimanda tutto alla performance, forza passeggera e decisiva in quanto espressione che investe biopoieticamente lo spettatore. Se dunque «l'oeuvre de l'esprit n'existe qu'en acte», anche qui – prendiamone atto – non c'è alcun evento. «Un poème est un discours», aggiunge Valéry, un discorso che sviluppa il proprio “oltre” per mezzo della voce, è una composizione «qui exige et qui entraîne une liaison continue entre la voix qui est et la voix qui vient et qui doit venir». La voce, ovvero il performer che si fa cantare dal canto, agire dall'atto, sempre *scegliendo* una delle tante possibilità espressive offerte in potenza dall'enunciato poetico. Ciò con la consapevolezza che comunque l'opera poetica può essere apprezzata soltanto sulla base di convenzioni condivise. Ecco la diversità delle due versioni di Viviani.

Se vogliamo abitare in un consapevole materialismo non intellettuale ma performativo, *bio-poietico*,⁵ è necessario mettere in chiaro il funzionamento della differenza tra *praxis* e *poiesis*, anche rilevandola nei singoli casi. Pensiamo per esempio, nel teatro del Novecento, alla vertenza tra realismi intesi come arte della *praxis* e grotteschi intesi come rivelazione di verità relativamente assolute, espresse senza semplificazioni, oppure al rapporto tra arte e performance, o tra composizione ed esecuzione, e, dimettendo l'illusione dell'evento, procediamo alla scelta espressiva, sempre trattando con accortezza la sostanza autobiografica di ogni discorso, composizione e performance, sempre distinguendo e chiarendo come ogni elemento si coniughi con le azioni corrispondenti. Tornare laddove non si è mai stati è il modo, non l'effetto dell'arte.

L'esperienza artistica è l'ambito nel quale si può ottenere una visione che trattiene in vita pur mostrando il nulla che in molti le chiedono di nascondere. È dunque inevitabile amare l'arte e al tempo stesso disprezzarla perché la sua funzione è duplice e contraddittoria in quanto linguaggio che copre il nulla da scoprire. Però soltanto il lavoro d'arte può istituire opere-soglia che rendono coscienti della vacuità interna ed esterna a ogni frammento del reale. È mistificatoria, l'arte, perché ci si può ridurre, nella funzione assegnatale da committenti ed esecutori, o nella percezione, alla sua funzione celebrativa, decorativa o informativa. Amarla e disprezzarla insieme, restando vigili: riconoscere la potenza della vacuità non

⁵ Cfr. Rossella Fabbrichesi, *La materia della vita. Note per una discussione sulla bio-poietica*, «Nóema», 6, 1 (2015), pp. 78-84.

significa accettare la vittoria di quel nulla coprendo o esaltando il quale si istituiscono e funzionano diverse religioni e gran parte della filosofia.

Nessuno avrà mai il tempo di condurre a termine l'impresa artistica, ma chiunque ha la possibilità di farne parte.

Per finire con le premesse, una breve nota editoriale. Ho raccolto in questo volume diversi scritti sul lavoro della scena apparsi in volumi e riviste nell'arco degli ultimi vent'anni, tutti riveduti e corretti per l'occasione, e non ho potuto fare a meno di aggiungere qualche nuovo capitolo. Come ho detto, questa raccolta è intesa come un resoconto e un deposito di atti, non so quanto fedele, ammesso che si possa essere fedeli a se stessi, del mio *fino a qui*.

I.

Idee

Origini e fini della rivoluzione novecentesca

I.

Il lavoro dell'attore

0.

Le conoscenze sull'arte dell'attore hanno fatto progressi enormi nel ventesimo secolo, soprattutto per merito di artisti-ricercatori come Konstantin Stanislavskij (1863-1938) e Jerzy Grotowski (1933-1999), che hanno saputo coniugare il lavoro sul campo e la riflessione teorica. Non si può dire, però, che si disponga ormai di un impianto scientifico e ancor meno che ci si possa accontentare delle conoscenze acquisite: l'arte dell'attore resterà sempre in parte un mistero impraticabile in termini di sintesi concettuale. Lo studioso o lo studente possono comprendere davvero qualcosa soltanto facendosi praticanti; e ogni attore, anche se può beneficiare di alcune conoscenze che ormai sono patrimonio comune, deve ogni volta ricominciare da zero e radicare l'arte scenica nelle circostanze storiche e culturali in cui si trova a operare.

Con Stanislavskij la questione della recitazione e del lavoro dell'attore si è posta in modo nuovo rispetto al passato. Laddove prima ci si occupava principalmente dei *codici espressivi* dell'attore, della professione e dei suoi segreti (basti pensare alla vasta trattatistica illuminista e posteriore), nel quadro di un teatro basato sul primato dei testi e dei contenuti, Stanislavskij si proponeva di tradurre il segreto dei grandi attori in verità scientifiche, in metodo, ponendo l'accento sui *processi interiori*, psicofisiologici e "spirituali" (mentali). Tutto ciò a partire da motivazioni squisitamente soggettive.

Ecco cosa pensava in proposito Grotowski:

Stanislavskij cercava di creare il personaggio partendo dalla propria vita interiore. In ogni caso si deve essere prudenti con il termine "interiore", questo termine può indicare il complesso dei processi psicologici e mentali propri sia agli arcangeli sia alle vacche. C'è ancora un'altra nozione di "interiore", che riguarda la vita interiore dei grandi mistici. Non è la stessa cosa, è un campo del tutto diverso. Il primo tipo di vita interiore è legato alla psicologia, all'anima, mentre il secondo allo spirito. Non si dovrebbero confondere queste due sfere. Dunque, quando dico che Stanislavskij cercava i suoi personaggi a partire dalla propria struttura interiore – il suo modo di pensare, di reagire agli stimoli ricevuti, di sentire, di reagire agli altri, i suoi ritmi psicologici, il colore

della sua presenza, ecc. – chiaramente aveva deciso di partire non dai tratti esterni del personaggio bensì dal personaggio stesso considerato come struttura interiore. Ma come sapete Stanislavskij non era molto dotato in quanto attore; il suo corpo, quando era giovane, era piuttosto bello ma in qualche modo legnoso. Le cose più semplici, che gli altri attori facevano spontaneamente, per lui significavano un inferno di questioni e abilità tecniche. Davvero non era un attore dotato, o, si potrebbe dire, era dotato a un livello molto primario. È proprio per questo che ha inventato il suo metodo. Tutto il metodo di Stanislavskij, così come tutta la sua ricerca in questo campo, non sono stati altro che una lotta disperata contro la sua mancanza di talento. Niente gli era dato facilmente; niente si risolveva da sé, per ispirazione divina. Doveva capire ogni cosa da sé, doveva risolvere ogni cosa, doveva impiegare un sacco di tempo per avvicinarsi gradualmente all'essenza, e per conquistare infine una chiara comprensione di tutto ciò che faceva.

Quale fu il risultato di quella lotta? Naturalmente il primo risultato fu la creazione del suo sistema, ma il secondo risultato fu che divenne un attore di genio. Secondo i resoconti del tempo era brillante, aveva un che di naturale e al tempo stesso una sorprendente purezza di reazioni e una misteriosa leggerezza. La sua leggerezza è qualcosa di molto importante, dato che fisicamente era abbastanza pesante, il suo corpo era pesante. Quest'uomo è stato capace di superare ogni ostacolo con la sua lotta. Un caso raro nella storia dell'arte, un caso che conferma l'idea di Thomas Mann che un genio spesso supera le proprie malattie o mancanze: Dostoevskij ha vinto la propria epilessia e Stanislavskij la propria mancanza di talento. Ecco la prova del suo genio.¹

Che quella appena delineata fosse la motivazione originaria di Stanislavskij è abbastanza noto; resta il fatto, però, che l'attore-regista russo è conosciuto in tutto il mondo, e persino dalla maggior parte degli addetti ai lavori, in un altro modo.² Il travisamento nasce soprattutto dal volere adattare la sua radicale novità al mercato, a un'arte attorica che accetta tempi e modi di produzione commerciali, nel contesto dei quali è previsto che ogni attore collabori attivamente alla realizzazione di quelle finalità. Per questo, quando Grotowski cita Stanislavskij precisa sempre che bisognerebbe partire da una conoscenza più approfondita del suo magistero, dei suoi passaggi e dei suoi approdi:

¹ Queste affermazioni sono tratte da Anatolij Vasil'ev, *Cronaca del quattordici* (1999), ora in *Opere e sentieri*, III: *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2008. Il testo riproduce una conversazione, avvenuta nel luglio del 1991, tra il regista russo e Grotowski, intervistatore Ferdinando Taviani. Grotowski non ha rivisto il testo delle proprie risposte e si può supporre che le avrebbe ulteriormente precisate. Comunque alcune sue affermazioni sono particolarmente rivelatrici del suo modo di intendere cosa sia e possa essere un "attore".

² Il primo testo che si propone per un incontro con Stanislavskij è: J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij*, in *Opere e sentieri*, II: *Jerzy Grotowski. Scritti 1968-1998*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2006, pp. 45-64; per una introduzione generale a Stanislavskij si può fare riferimento a Sharon M. Carnicke, *Stanislavsky in Focus*, Harwood Academic Publishers, London 1998, e Franco Ruffini, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Laterza, Roma-Bari 2006.

I. L'arte e il lavoro dell'attore

Stanislavskij ha conosciuto diverse fasi di sviluppo: all'inizio sospettava che fosse possibile ricreare un processo, un processo interiore relativo a un personaggio specifico (benché allora si trattasse di un processo proprio a lui stesso e a nessun altro). Cioè: questo sarebbe il mio processo se venissi a trovarmi nelle condizioni di quel personaggio. Ma ciò significa ancora "io", la mia persona, che non diventa un personaggio diverso. Credeva che si potesse arrivare a ciò attraverso la vita emozionale e la cosiddetta memoria emotiva. Da una parte occorre sviluppare la capacità di dirigere e controllare la propria attenzione, e dall'altra il corpo doveva essere sufficientemente allenato per diventare lo schermo di quella proiezione. Il lavoro dunque consisteva nel trovare una significativa memoria emotiva nella propria vita. Questo era il primo stadio indicato nella sua ricerca. Ed è qualcosa che è durato nel tempo per numerosi suoi seguaci in Occidente, e non solo in Occidente. Ma ciò significa soltanto che essi hanno adottato soluzioni che lui stesso più tardi ha abbandonato.

Molto presto Stanislavskij ha notato che qualcosa non andava con la memoria emotiva. Un giorno c'era, e il giorno dopo poteva non arrivare per niente, così che l'attore era costretto a pompare le proprie emozioni, cioè a mentire. Ciò significa che qualcosa non funzionava. Dalla fine degli anni Venti cominciò a lavorare sui "desideri", ma anche così non andava meglio. Un giorno funzionava e un altro niente affatto. Un giorno questi piccoli elementi di volontà funzionano, le emozioni si presentano davanti alla tua porta quando le inviti, e il giorno seguente non succede niente. Poco a poco comprese che le nostre emozioni non dipendono dalla volontà, come d'altra parte ci dimostra l'esperienza quotidiana. Non vorremmo amare qualcuno e lo amiamo; vorremmo amare qualcun altro e non possiamo; non vorremmo arrabbiarci e ci arrabbiamo; vorremmo essere calmi e non possiamo. È sempre qualcosa che viene da sé. Quindi non dobbiamo metterci a cercare le emozioni: le emozioni sono molto importanti, ma non dipendono dalla nostra volontà. Dobbiamo preparare loro il posto e non dobbiamo aver paura e chiudere la porta quando arrivano. Ma non possiamo forzarle. Stanislavskij allora si chiese se le azioni avrebbero potuto aiutarlo in quel processo.

Ecco come si è formato il metodo delle azioni fisiche. Stanislavskij smise di chiedersi: «Cosa devo sentire se mi metto nelle circostanze del mio personaggio?». E si chiese invece: «Cosa farei nelle circostanze del mio personaggio?». Soltanto alla fine della sua vita giunse alla vera scoperta. Fino a quel momento aveva posto le domande giuste, ma soltanto alla fine della sua vita ha cominciato ad avvicinarsi alle risposte giuste.³

³ A. Vasil'ev, *Cronaca del quattordici* cit., pp. 82-83.

1.

Le «risposte giuste» alle quali allude Grotowski stanno nel cosiddetto «metodo delle azioni fisiche», da lui scelto fino dagli anni Cinquanta come punto di partenza della propria investigazione teatrale ed esistenziale. Più avanti si vedrà quale sia lo stato della questione verso la fine della vita di Grotowski e come essa poi si riarticoli nell'attività del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Per ora riprendiamo il nostro filo: cosa significa *recitare*? Si tenga presente che in quasi tutte le altre lingue occidentali, russo compreso, per “recitare” si usa il verbo che significa “giocare”: *igrat, jouer, spielen, to play*. Per molti recitare significa fare finta, fare credere a un personaggio già scritto come se fosse vivo dinanzi a noi, interpretarlo o criticarlo attraverso la recitazione. Anche una preghiera o un canto si recitano, partendo da un “testo” preesistente, ma in questo caso non si deve dare vita a un personaggio, semmai si deve *fare* qualcosa secondo i canoni di una precisione che è al tempo stesso assoluta – prevedendo il rispetto della melodia, del ritmo, del testo – e suscettibile di manifestare le caratteristiche singolari dell'esecutore, la sua eventuale eccezionalità. La dottrina secondo la quale la recitazione teatrale dovrebbe essere al servizio del testo è un'idea tra le tante, anche se resta quella più comune. Allora ci si può chiedere: cosa altrimenti può *fare* la recitazione?⁴ I perché di una recitazione possono essere molti. Per esempio – com'è evidente nel caso della preghiera e del canto – può avere la funzione di chiedere, di invocare, o di creare una comunanza del sentire. Basti pensare ad alcuni grandi uomini di teatro degli ultimi decenni, a Tadeusz Kantor, Peter Brook, Robert Wilson o Carmelo Bene, oltre che a Grotowski, e subito è evidente che un testo si può anche *incontrare*, che un canto lo si può anche *scoprire*, che lo spazio, il tempo e il ritmo dell'azione teatrale non sono necessariamente l'illustrazione di un testo ma possono essere anche le forme di una *incarnazione*. Il testo può senz'altro essere uno degli elementi che concorrono a questo processo.

Per comprendere come questa idea non sia poi così minoritaria e non appartenga a un singolo fronte ideologico si può ricordare come Karol Wojtyła sostenesse che soltanto «donandosi (come attore) l'individuo diventa pienamente se stesso», e aggiungeva: «L'attore è un rapsodo. Ciò significa che non si limita a recitare. Ma d'altra parte non significa nemmeno che “rappresenta” *tout court*. Piuttosto egli è

⁴ Un autore italiano che si occupa rigorosamente di questa problematica è Claudio Vicentini, del quale si veda *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema e televisione*, Marsilio, Venezia 2007, e, per lo sfondo storico, *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, vol. II.

I. L'arte e il lavoro dell'attore

portatore di un problema».⁵ La composizione e l'incarnazione scenica altro non sono che la scelta dei singoli elementi e di conseguenza l'assemblaggio di un insieme vibratorio, essendo la vibrazione in pratica la vita stessa a tutti i suoi livelli di organizzazione, dal DNA all'universo. Il funzionamento di uno strumento vibratorio è dettato da regole e caso, partitura ed emergenza, è insomma un insieme stocastico con una propria specifica finalità. Recitare, si potrebbe infine dire, è il canto di tutto il corpo inteso come supporto visibile della vita e dei corpi invisibili.

Recitare è questo anche per chi non lo sa o non lo crede. È evidente a tutti che una persona impegnata a recitare lascia intravedere qualcosa di più di ciò che vorrebbe mostrare, e che – soprattutto nel corso delle prove – questo svelamento è particolarmente intenso e “crudele”. Di conseguenza si dovrebbe riconoscere che tutte le possibili definizioni della recitazione rimandano agli abiti ideologici dei rispettivi autori e soprattutto alle funzioni che questi attribuiscono al teatro, ma al tempo stesso che anche il più mediocre degli attori in ogni tipo di teatro sa che recitare è qualcosa di molto più (complesso) dell'illustrare o del raccontare. Nella linea Stanislavskij-Grotowski, dunque, non si fonda una concezione esclusiva e inedita del teatro, né si custodiscono strani segreti: vi è soltanto un differenziale di consapevolezza e un rigoroso orientamento etico-culturale relativamente ai compiti e alle potenzialità dell'attore. Soltanto? Si tratta in realtà di elementi decisivi.

Per ripensare radicalmente il concetto di recitazione alla luce delle istanze di Stanislavskij («Non mentite mai quando siete in scena») e di Grotowski (il teatro come liberazione dalla finzione quotidiana) occorre prendere atto della polisemia di alcuni termini e infine stabilire il loro nuovo significato in rapporto alla funzione che assegniamo al teatro. Dobbiamo farlo alla luce di un ragionamento più articolato, che consenta di definire un attore il quale non sia preda della menzogna e al tempo stesso non diventi una vittima della Verità. Il vero attore deve essere capace di fingere, perché la «falsità intrinseca della rappresentazione è, per altro, la nostra più grande difesa organica»,⁶ mentre il cercatore di verità «può manifestarsi solo a patto di indossare le vesti del commediante»,⁷ altrimenti è destinato a precipitare nel «movimento caotico della volontà di verità, che nel suo fondo è volontà suicida»,⁸ oltre che fondamento di tutti gli integralismi. Si tratta di non consegnare la finzione al solo *voler fare credere*, cioè alla manipolazione, e di abbandonare l'idea che la questione della recitazione sia quella del “come dire” e “come illustrare”, insomma di rimuovere la falsità teatrale la dove essa si nega per poi introdurla consapevol-

⁵ Karol Wojtyła, *Sul teatro della parola*, in *Tutte le opere letterarie*, pres. di Giovanni Reale, saggi introduttivi di Boleslaw Taborski, Bompiani, Milano 2001, p. 970.

⁶ Roberto Calasso, *Monologo fatale*, in Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, a cura e con un saggio di R. Calasso, Adelphi, Milano 2013, p. 169

⁷ *Ivi*, p. 170.

⁸ *Ivi*, p. 169.

mente e restituirla appunto al gioco. Fingere, o meglio recitare è in questo senso una *saper fare* e un *sapere di fare*, ovvero l'azione della e nella consapevolezza, e al tempo stesso un *essere capaci* (per esempio di intonare una melodia).

Quando Jerzy Grotowski afferma che *sapere è fare*⁹ salda i due principi e definisce la ricerca della verità. L'uomo di teatro era consapevole, come ha puntualizzato Nietzsche nei *Frammenti postumi*, che ciò che conta davvero è il «processo interiore». Il processo interiore è fondamentale in quanto origine e risultato dell'azione mimetica, ma non è autosufficiente appunto perché la sua dinamica dipende dal passaggio esterno, dall'azione teatrale. Se Nietzsche mette la questione attoriale al centro della filosofia, Grotowski mette il lavoro del conoscere al centro del teatro. Entrambi considerano l'attore il protagonista e l'autore dell'azione. L'uomo dionisiaco lavora su se stesso e fa – o diventa – se stesso. Per *superare* se stessi, però, occorre attivare il principio commediante, vale a dire «incontrare l'altro nel gioco» (o, come ricorda Nietzsche nella *Genealogia della morale*, «scambiarsi con gli altri»). L'incontro, dunque, nasce dalla consapevolezza di una mancanza e si conclude con una comprensione (una catarsi, non un semplice capire).

2.

L'accento posto ora sull'uno ora sull'altro elemento può aiutare a studiare il grande *experimentum mundi* svolto dalle avanguardie teatrali del xx secolo, senza dimenticare che l'obiettivo è l'alto equilibrio tra loro e che gli accenti hanno un significato diverso a seconda di dove sono posti, per esempio sull'individuo (più marcatamente dionisiaco) o sul cittadino (più necessariamente commediante). Ancora, potremmo considerare che la distinzione tra arte come veicolo e arte come presentazione rimanda a sua volta a tale bipolarità. E con queste premesse non ci sarà difficile comprendere che il nostro compito di posteri è quello di riunire i due anelli della catena, guardando a Grotowski, ma anche andando oltre Grotowski (come infatti sta accadendo al Workcenter di oggi).

L'idea di recitazione, allora, può essere ricondotta a un fare come mimesi, vale a dire *conoscenza attraverso l'azione* basata sulla comprensione delle leggi naturali. E l'attuare-giocare può essere reintegrato nella sua complessità, nella onnipotenza bambina, nel canto e nella danza: non farsi scorrere dal tempo, ma *fare tempo*.

Ciò detto, e per tornare alla pratica, non si deve dimenticare, in ogni caso, che quello dell'ultimo Stanislavskij e di Grotowski è soprattutto un punto di vista *sull'attore*, non *dell'attore*. Con loro, la questione di lunga durata giunge a un compimento e a una svolta. Diderot (paradossalmente, ma non tanto, il più citato contraltare di Stanislavskij) frequentava gli attori e parlava a nome loro. Stanislavskij era appro-

⁹ Cfr. J. Grotowski, *Performer*, in *Opere e sentieri*, II cit., pp. 83-88.

I. L'arte e il lavoro dell'attore

dato al teatro come attore e in un certo senso è stato il primo a porre pubblicamente e con tale rilievo la questione del processo interiore, ma al tempo dei suoi scritti ormai si limitava a insegnare e dirigere, mentre interpretava saltuariamente alcuni vecchi ruoli e solo per pochi anni. Grotowski lavorava con gli attori, e sappiamo con quale intensità, ma non era un attore. e il suo scritto su Cieślak¹⁰ fa capire che la loro era una collaborazione tra due artisti complementari, autonomi solo in una certa misura, in realtà dipendenti l'uno dell'altro per realizzare l'opera.¹¹ Non a caso i due utilizzano alcuni termini convenzionali e riduttivi, che gli attori non possono riconoscere in pieno. Il loro linguaggio indica la scelta dell'elemento principale su cui fare leva, il nome attribuito a un procedimento recitativo. L'attore sa che la loro scelta non esclude gli altri elementi, solo li considera in una diversa disposizione, forse li subordina, comunque li utilizza. È una questione su cui si dovrà tornare in termini più analitici e, pur senza accomodarsi nel tepore dello storicismo, con opportuni riferimenti ai singoli contesti. Ciò che conta per ora è rilevare come la linea Stanislavskij-Grotowski costituisca il fondamento, luogo e motore di una nuova tradizione che in anni recenti si è in qualche modo chiusa: con gli attori-autori-poeti come Carmelo Bene, Leo de Berardinis o gli "attuanti" del Workcenter comincia una nuova storia, non solo sulla scena ma nella cultura teatrale nel suo complesso. Con loro è una scena vivente che si racconta, che espone e ragiona sui propri processi e sull'intreccio tra motivazioni esistenziali, fenomenologia neurobiologica e composizione di forme. A questa novità non è stato dato finora il giusto rilievo e la ricerca che oggi comincia a svolgersi rappresenta solo uno dei primi passi, con tutto ciò che comporta in termini di possibile schematismo, parzialità, incertezza, ecc.

Konstantin Stanislavskij e Jerzy Grotowski, dunque, aprono e in un certo senso chiudono una nuova storia dell'attore nel ventesimo secolo. Si comincia ora a comprendere, non solo per merito loro, che il teatro, questa istituzione culturale apparentemente estranea agli sviluppi della civiltà mediatica, e l'attore, considerato un estremo specialista della finzione, significano la sopravvivenza di qualcosa di arcaico, o meglio di essenziale e, ciò che più conta, che le conoscenze relative non devono essere considerate un patrimonio esclusivo degli addetti ai lavori.

¹⁰ J. Grotowski, *Le Prince constant de Ryszard Cieślak*, in *Ryszard Cieślak, acteur-emblème des années soixante*, Actes Sud-Papiers, Arles 1992 .

¹¹ Quando Grotowski cambia la denominazione del suo centro in Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards non fa altro che riconoscere questa realtà nella sua accezione storica, mentre nella pratica, trasmettendo il proprio sapere a due attori come Thomas Richards e Mario Biagini, prefigura il passo successivo.

3.

Con queste pagine e l'indicazione di documenti audiovisivi che consentono un concreto riscontro, ci si propone di orientare l'attenzione del lettore sui due grandi maestri del Novecento ma anche, a monte, su alcuni plessi tematici da rivisitare, e a valle – ma non per questo si deve pensare che siano meno importanti, anzi – su alcune figure rilevanti dell'arte scenica. La proposta è quella di considerare questi esempi di recitazione come momenti di una riarticolazione continua delle due polarità fondamentali entro le quali si esercita l'arte dell'attore, polarità che i maestri hanno definito nel tempo con coppie di sinonimi come «processo» e «composizione», «organicità» e «codici», «spontaneità» e «precisione», «verità» del fare e «artificio» (e finzione). Ecco come si esprime in proposito Grotowski nella *Risposta a Stanislavskij*:

Se qualcuno cominciava a nascondersi nell'automatismo e nel perfezionismo, cercavamo immediatamente il modo in cui mantenere i particolari ma nel contempo superarli, cioè trasformarli in reazioni proprie soltanto a lui. Dunque si trattava sempre di una sorta di intersezione tra ciò che era ancora la precisione del lavoro precedente e ciò che andava già verso la spontaneità. O al contrario: una sorta di intersezione tra ciò che era ancora nel flusso delle reazioni personali e ciò che si indirizzava già verso la precisione. Quando aveva luogo questa intersezione, si manifestava il momento creativo. La contraddizione fra spontaneità e precisione è naturale e organica. [...]

Solo quando esistono insieme, non in quanto unione di due cose, ma come una cosa unica, solo allora siamo interi. Negli istanti di pienezza ciò che in noi è animale non è unicamente animale, ma è tutta la natura. Non la natura umana, ma tutta la natura nell'uomo. Allora diventa attuale, nello stesso tempo, l'eredità sociale, l'uomo in quanto *homo sapiens*. Ma non si tratta di dualismo. È l'unità dell'uomo. E allora non agisce "io", agisce "questo". Non "io" compie l'atto, il "mio uomo" compie l'atto. Io e il *genus humanum* insieme.¹²

Per conseguire l'obiettivo gnosico indicato da Grotowski (l'atto compiuto da un essere umano che agisce nella propria essenziale unità) è necessario procedere al tempo stesso attraverso la pratica e lo studio, cogliendo *come* quella bipolarità si manifesta in ogni singolo contesto storico-culturale preso in considerazione, vale a dire quali siano per ognuno degli attori osservati i materiali che utilizza, ma soprattutto le tecniche cui fa ricorso per realizzare lo scopo del teatro nella propria vita e in quella dei suoi spettatori.

Se non siamo in errore, sarebbe davvero interessante indicare questa prospettiva alle giovani generazioni di attori e di studiosi, perché consentirebbe di mettere a fuoco una serie di questioni fondamentali. Anzitutto ciò conferma che nell'arte

¹² J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij* cit., p. 55-56.

I. L'arte e il lavoro dell'attore

teatrale le conquiste non si danno mai una volta per tutte. C'è indubbiamente un progresso che viene capitalizzato e riguarda tutti: si consideri, giusto per fare un esempio macroscopico, che persino i grandi registi demiurghi dell'inizio secolo non erano in grado di controllare la durata dei propri spettacoli, e questa variava in misura considerevole secondo l'estro giornaliero degli attori principali, mentre oggi il rispetto per la partitura è più o meno un fatto acquisito. Non si può ignorare, però, che ciascun attore e regista ogni volta ricomincia da zero nell'arte del teatro, o meglio da sé, dal proprio talento e dalla propria esistenza e infine, ma non meno importante, che il corpo-mente agisce pur sempre nel linguaggio e nella storia, per quanto desideri uscirne. Dunque ogni processo ha luogo in un qui e ora irripetibile e si misura in base alle sue convenzioni. Ciò significa che gli esempi qui proposti sono sempre inimitabili, mai da istituire a modello normativo; ognuno di questi attori ha risolto la questione del recitare nelle precise circostanze in cui si è trovato a operare: per comprenderne appieno il valore gli addetti ai lavori e gli studiosi dovrebbero imparare a distinguere in un attore e in una recitazione ciò che appartiene al versante del processo e ciò che appartiene al versante della composizione, dovrebbero insomma esercitarsi a leggere le due facce dello stesso foglio su cui scrive l'attore.

Alcuni esempi qui proposti appartengono al versante stanislavskiano, vale a dire a quel lignaggio di attori che nel ventesimo secolo hanno posto l'accento sul processo, sul rifiuto dello stereotipo e la ricerca della verità, ecc., ma vi sono anche attori che, almeno sul piano delle intenzioni, si orientano in base all'idea di artificio, di convenzione e composizione. Lo abbiamo fatto per mostrare che – come ribadisce lo stesso Grotowski – ai vertici dell'arte scenica, quale che sia l'orientamento ideologico o il modo di lavorare, «processo» e «codici», «organicità» e «composizione», «verità» e «artificio» in effetti si intrecciano. Ogni attore sa bene che recitare è un'attività che ricongiunge i due elementi, anche se in un equilibrio precario. Perciò si deve tenere nel debito conto anche la storia, ovvero si deve considerare che la distinzione, l'opposizione ideologica, l'opzione di ciascun attore per l'uno o l'altro polo, riguardano sì in una certa misura approcci diversi, diversi modi di strutturare la recitazione e di prepararsi, ma l'arte dell'attore è tale proprio in quanto armonizza i due aspetti.

Come si vedrà più in dettaglio nel caso del lavoro attoriale al Teatr Laboratorium, per Grotowski tale questione è chiara fin dagli inizi:

Possiamo ora chiederci quale fosse l'approccio al personaggio che [Stanislavskij] stava cercando, si trattava del tipo interiore o di quello esteriore? Nessuno dei due, penso. Quando usiamo le azioni fisiche, posso domandarmi: che cosa sto facendo? *E "fare" è al tempo stesso qualcosa di esterno e di interno.* Se qualcuno dice che sta facendo qualcosa che però resta interiorizzato, e io che lo sto guardando non mi accorgo di niente, ciò significa che è impegnato in qualcosa di puramente soggettivo, e in ogni caso in qualco-

sa che non mi riguarda. Ma se vedo che è impegnato a fare qualcosa e posso credergli, posso constatare che è qualcosa di esteriore e interiore al tempo stesso.¹³

Nelle circostanze in cui Grotowski ha operato sembrava necessario scegliere, ogni uomo di teatro non poteva fare a meno di essere schierato su un fronte o sull'altro e gli attori di composizione erano, tra i professionisti, molto più numerosi degli attori di processo. Di Stanislavskij, inoltre, si era appropriata la cultura di regime e Grotowski infatti precisa che la sua emancipazione sua e quella dei suoi coetanei si basò sulla scoperta faticosa di un *altro* Stanislavskij, che consentiva una strategia alternativa. Le sue parole:

[...] in Polonia l'insegnamento del sistema di Stanislavskij era persino peggiore che in Unione Sovietica [...] Quando ho preso a frequentare la scuola di teatro non ero orientato verso Stanislavskij. Durante il secondo anno, i miei colleghi e io abbiamo organizzato qualcosa come una scuola parallela, in modo da non sprecare il tempo. Devo dire che i miei insegnanti mi comprendevano, nessuno ha cercato di impedire che ciò avvenisse, al contrario, hanno tentato di proteggermi. Studiavamo Stanislavskij non come il metodo ma come uno dei possibili modi di fare nuove scoperte, le nostre scoperte.¹⁴

Prima di venire a questo nodo, però, il regista spiega quali furono le circostanze per cui scelse la professione del teatro:

Quando sono entrato alla scuola di teatro avevo già deciso di diventare regista e sapevo che per diventare un regista teatrale dovevo conoscere il lavoro dell'attore. Quindi sono entrato nella scuola di teatro principalmente per studiare recitazione. Contavo di essere ammesso soltanto perché recitavo bene le poesie, nient'altro. Nessuno spettacolo teatrale mi ha mai interessato. [...] Allora perché sono entrato nella scuola di teatro per diventare regista? Avevo tre possibilità a portata di mano: studiare psichiatria, dedicarmi all'orientalistica, e specialmente all'induismo, e la terza era la scuola di teatro. Le audizioni per essere ammessi alla scuola di teatro si tenevano prima delle altre, sono stato accettato e quindi non ho sostenuto le prove per le altre ammissioni. Possiamo considerare questi tre indirizzi di studio come fortemente affini? Per me almeno, i tre orientamenti sono assolutamente legati l'uno all'altro. Sapevo di dover lavorare sulla vita interiore dell'uomo e, per parlare francamente, di doverlo fare per essere in grado di scoprire la mia vita interiore. Non da un punto di vista psicologico ma piuttosto in senso spirituale. In secondo luogo, sentivo l'urgenza di lavorare con gli altri. Nel caso dell'induismo sarebbe stato possibile attraverso alcune forme di yoga. Infine, a causa delle particolari circostanze storiche cercavo un luogo dove poter lavorare senza le interferenze della censura. E mi sono detto che la censura può controllare il regista appena prima di un debutto, però per diversi mesi sarei potuto essere solo con gli attori, ed è

¹³ A. Vasil'ev, *Cronaca del quattordici* cit., p. 83 (corsivo nostro).

¹⁴ *Ivi*, p. 95.

I. L'arte e il lavoro dell'attore

durante questo tempo che avremmo potuto provare a fare qualcosa. Vale a dire che per me le prove erano sempre legate a qualcosa di autentico.¹⁵

Poi Grotowski parla dell'esperienza all'accademia teatrale di Cracovia, del suo ritrovare un riflesso e una possibilità di sviluppo delle proprie motivazioni più intime in tre precise circostanze:

Il primo interesse quasi puramente teatrale si è risvegliato in me all'inizio degli studi alla scuola di teatro, quando ho scoperto i misteri eleusini. Mi sono detto: ecco! Qualcuno in un lontano passato, a Eleusi, deve aver provato lo stesso bisogno!

La seconda esperienza – che ho avuto ugualmente alla scuola di teatro – è stata Stanislavskij. Non per il modo in cui era insegnato [...] Vasil'ev ha già parlato del concetto di “compito” che era imposto agli attori, ha spiegato come era diventato negativo nei confronti del processo. Ma Stanislavskij stesso era cosciente di questo. Quando leggiamo il libro di Toporkov sulle prove con Stanislavskij [...], possiamo vedere come durante le prove del *Tartufo* Stanislavskij abbia respinto la nozione di compito, e come continuasse a tornare indietro verso qualcosa di opposto: la fonte, il principio. Era quella la chiave, come ha brillantemente spiegato Vasil'ev. [...]

Questa è stata la seconda cosa importante, assieme ai misteri eleusini, che ha suscitato il mio interesse per la professione teatrale. Capivo che anche in quella professione era possibile per qualcuno perseguire la propria ricerca con grande rigore.

La terza cosa – ed è stato qualcosa di veramente profondo – è stata la scoperta dei materiali relativi al gruppo Reduta, il teatro misterico. [...] Tutto ciò accadeva quando ero già studente della scuola di teatro. Prima, niente immagini, niente visioni, niente che ammira. Come se fossi vissuto in una prigione e fossi in cerca di una minuscola fessura per evadere. Immaginavo il teatro come quella fessura; pensavo che l'avrebbe tenuta aperta in modo che io potessi sfuggire alla schiavitù. E non sto parlando della schiavitù politica, sarebbe stato superficiale. Per me tutte le illusioni e i desideri della vita ordinaria non sono altro che una prigione, tutta questa merda con la quale passiamo la vita. Lo stesso tipo di prigione, nient'altro.¹⁶

4.

Il teatro, dunque, era inteso come luogo di ricerca e libertà, individuato seguendo il proprio istinto prima di eventuali motivazioni razionali. Vedremo come e perché

¹⁵ *Ivi*, p. 94. Già durante l'accademia era chiara la natura particolare della sua vocazione. Ricorda Rena Mirecka: «Avevo conosciuto Grotowski al tempo degli studi, quando lui frequentava il quarto anno e io il primo dell'Accademia di Arte Drammatica. Lui era già assistente di un professore che faceva lezioni sulla ricerca nella Scena contemporanea. Grotowski durante le vacanze prendeva sempre studenti delle tre scuole drammatiche della Polonia e una volta mi ha presa per fare un'esperienza di ricerca nella foresta. Questo avveniva nel 1953-1954...» (*La via creativa di Rena Mirecka*, a cura di Nicola Dentamaro, intervista inedita, Verona 2000).

¹⁶ *Ivi*, pp. 95-96.

Grotowski ammirasse Jacek Woszczerowicz, uno degli attori che dopo l'esperienza con Reduta era passato al teatro istituzionale e aveva esercitato in quell'ambito la professione, fino a un finale spiritualmente glorioso e senza mai tradire i principi appresi nella compagnia teatrale più radicale che la Polonia avesse avuto nella prima metà del Novecento. Intanto, però, vale la pena di notare quali fossero i motivi per cui il giovane Grotowski avesse scelto Stanislavskij come proprio padre elettivo.¹⁷

Stanislavskij cercava una logica diversa, gli interessavano meno le circostanze esteriori proprie al personaggio, cercava la trasformazione attraverso la nozione interiore di "persona". Non è necessario che tu ti senta un "altro", devi solo provare a comprendere le circostanze di qualcun altro, la sua situazione, gli elementi della sua vita quotidiana, psicologici, fisici, per così dire sociali e interumani, con tutti i suoi pericoli e i segreti desideri. Tutto ciò può dare vita a un processo, in modo che il personaggio possa emergere dall'interno dell'attore. Dato che Stanislavskij voleva basare questo lavoro su un processo reale, era destinato a confrontarsi nell'arco del suo lavoro con una moltitudine di ipotesi di lavoro, ricerca delle emozioni, memoria emozionale, desideri, azioni fisiche, logica interiore ed effetti di queste azioni fisiche, connessi ai loro specifici tempo-ritmi.¹⁸

Stanislavskij come mito fertile, non come idolo. Lo studio di Stanislavskij, la sperimentazione concreta, in *corpore vili*, delle sue idee, riguardava tutti gli aspetti del lavoro teatrale.

Il lavoro qui intrapreso è concentrato soprattutto sull'attore, anzi su quel risultato finale chiamato forse impropriamente "recitazione", ma è opportuno ricordare che la qualità di quel risultato è possibile, secondo i due maestri, soltanto quando si realizzino una serie di condizioni che riguardano anche l'etica dell'artista e tutti gli altri elementi dell'arte scenica moderna. A questo punto, per schematizzare la linea Stanislavskij-Grotowski-Workcenter e fornire alcune indicazioni bibliografiche che consentano, a chi lo voglia, di effettuare gli approfondimenti e le verifiche del caso, è bene partire dall'inizio, un inizio molto curioso, in genere trascurato dagli studenti e persino da molti storici.

5.

A fine Ottocento in Russia il teatro era un fenomeno relativamente nuovo, importato da poco tempo, esotico, che i professionisti del tempo dovevano in effetti reinventare di sana pianta in tutti i suoi aspetti. Nell'arco del ventennio a cavallo tra il

¹⁷ È lo stesso Grotowski a usare l'espressione «il mio mito di Stanislavskij» in *Risposta a Stanislavskij* cit., p. 47.

¹⁸ A. Vasil'ev, *Cronaca del quattordici* cit., p. 84.

I. L'arte e il lavoro dell'attore

diciannovesimo e il ventesimo secolo si realizzò una straordinaria metamorfosi del teatro russo da fenomeno quasi inconsistente e provinciale, punto di incontro fra la tradizione romantica e melodrammatica dell'Ottocento e la peculiare antropologia prototeatrale russa, con forti innesti di tipo ritualistico, in un teatro considerato un modello in tutto il mondo.¹⁹ È questo il contesto in cui bisogna leggere Stanislavskij e la ulteriore tipicità da lui introdotta nella cultura teatrale. Senza trascurare di ricordare la sua condizione: Stanislavskij era un ragazzo di buona famiglia che si avvicinava al teatro per diletto e per passione e che scoprì immediatamente, lavorando con i dilettanti (i suoi pari, socialmente), di essere un attore forse dotato ma non geniale. Comprese di non essere un genio perché sperimentava cadute continue di ispirazione e rendimento e perché si confrontava inesorabilmente con alcuni tra i maggiori attori dell'epoca, russi e soprattutto italiani. La vera sfida per Stanislavskij si pose nel momento in cui volle passare al professionismo. Il suo progetto e il suo lavoro di portata storica consistettero infatti nella definizione di un professionismo moderno: questa la missione che il giovane si assegnava. Era una missione nella quale si mescolavano motivi diversi, ma è importante notare che Stanislavskij non metteva in discussione la funzione del teatro, che per lui doveva rappresentare il dramma e il cui centro era il personaggio. Ciò lo portò da una parte a porsi alcuni problemi generali, soprattutto di ordine etico, che lo avrebbero assillato sino alla fine (il suo ultimo scritto è dedicato all'etica del professionista teatrale), e alcuni problemi personali, soprattutto uno: come diventare un attore eccellente, anzi un attore di genio. In questo senso si trattava di individuare i modelli ma soprattutto di imparare a tradurli, tradurre il sapere empirico dell'attore di genio in termini scientifici e nella situazione data. Il suo era un progetto assolutamente razionale, il tentativo di definire alcuni codici adottabili dal complesso della professione. La sua storia, all'inizio assolutamente locale, nel giro di poco tempo è diventata un paradigma per il mondo intero, un nuovo ramo della storia del teatro.

Non è facile per noi intendere questa storia e afferrarne la struttura in modo da operare gli opportuni approfondimenti e determinare quali aspetti della vicenda siano ancora attuali. Per tentare di delineare dapprima schematicamente i caratteri della continuità e della discontinuità nella linea che va da Stanislavskij al Workcenter, passando per Grotowski, si possono utilizzare alcuni concetti chiave come «compagnia teatrale», «attore», «psicologia», «yoga» e infine «musica».²⁰ Tutto ciò per chiarire come dal rigore e dalla pragmatica modestia delle premesse di Stanislavskij – che vanno storicamente inquadrare – abbia avuto inizio un lavoro che poi è giunto a sviluppi grandiosi, sia per quanto riguarda gli approdi

¹⁹ È la tesi sostenuta da Massimo Lenzi in *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Testo&Immagine, Torino 2006.

²⁰ Ciascuno dei due libri su Stanislavskij citati, di S. M. Carnicke e F. Ruffini, sviluppa alcuni degli aspetti qui toccati.

dello stesso Stanislavskij sia per quanto riguarda i suoi successori, immediati come Vachtangov e Mejerchol'd, o più tardi come Grotowski.

Fermo restando che il primo strappo decisivo con la tradizione illuminista del "teatro di rappresentazione" si deve fare risalire almeno al Romanticismo, soprattutto a Mickiewicz, per i polacchi, a Kleist²¹ e altri, e che diversi autori all'inizio del Novecento hanno ripreso in vari modi quell'esigenza, si deve comunque convenire che con Stanislavskij le definizioni del teatro e dell'attore cominciano a essere praticamente e teoricamente elaborate con una pregnanza prima sconosciuta. Certo, il regista e attore russo pensava che la funzione del teatro fosse quella di realizzare il testo drammaturgico dando vita ai personaggi, ma ciò che la sua opera mette in gioco è in effetti ben altro. Le testimonianze concernenti gli ultimi anni di magistero, in particolare il «metodo delle azioni fisiche», dimostrano che Stanislavskij concepiva il teatro come un mezzo e non come un fine, e la stessa rappresentazione di testi e personaggi significava (ossia era un modo per "mettere in segni") un cammino di elevazione etica e "spirituale" tanto per gli attori quanto per la comunità.

6.

Attraverso l'idea di compagnia, Stanislavskij definiva un nuovo modello di lavoro comune, una sorta di *demos* o di collegio, un luogo di formazione continua e ricerca. I professionisti si sarebbero aggregati per lavorare insieme per lungo tempo, tendenzialmente per sempre, sia pure reclutando di tanto in tanto nuovi elementi. A tutti sarebbero state concesse le stesse possibilità, anche per quanto riguarda i ruoli da interpretare. L'obiettivo era quello di uno sviluppo al tempo stesso etico e artistico, individuale e collettivo. Si voleva passare da un teatro divistico a un teatro di complesso, ovvero a una definizione del professionismo più adeguata ai tempi del vecchio artigianato.

Stanislavskij si proponeva di trasformare il segreto dei grandi attori in metodo, la loro natura in tecnica accessibile all'intera comunità teatrale. Niente segreti, ma ricerca di un modo. In effetti: per lui metodo e ricerca erano la stessa cosa. Quella di Stanislavskij, e di Mejerchol'd e Vachtangov, è una vita di esperimenti e di tappe, che a volte, ma soltanto a volte, si distinguono vistosamente perché sono matrici di nuovi concetti e creano un proprio gergo. La loro è stata una vita di studio che voleva essere modernamente orientata e guardare alle conquiste della scienza.

²¹ Per Adam Mickiewicz cfr. *Lezione XVI. Dal III Corso di Letteratura Slava al Collège de France*, 4 aprile 1843, trad. di M. Fabbri, «Teatro e Storia», xv, 22, 2000, pp. 35-40; cfr., per Heinrich von Kleist, *Sul teatro di marionette*, in Rilke-Baudelaire-Kleist, *Bambole, giocattoli e marionette*, a cura di Leone Traverso, Passigli, Firenze 1998, pp. 67-93.

I. L'arte e il lavoro dell'attore

La psicologia, o, come allora si diceva, la psicotecnica, era ai primi passi. Inevitabile il riferimento a essa per un teatro il cui centro era il personaggio, una concrezione di affetti (il veicolo degli affetti, potremmo dire), questione che rimanda innanzitutto alla memoria dell'attore. E il cammino dell'attore, essendo pragmatico, è molto veloce e apparentemente contraddittorio, ma – come sempre è accaduto nel corso della storia – può portare a sviluppi sostanziali che precedono la consapevolezza teorica. Anche quando Stanislavskij lavorava nell'errore, ovvero sulla *memoria affettiva*, pensava alla capacità dell'attore di attivare la *memoria concreta*, il corpo degli affetti. L'attore doveva avere confidenza con la psicologia per essere capace di trasferire la vita (dello spirito umano) nel ruolo. L'accento sul sentire dell'attore (sentimenti e sensi) rappresentava la tappa di una evoluzione continua che, tenendo conto della centralità del corpo, arrivò fino al «metodo delle azioni fisiche», basato sulla consapevolezza che gli stati d'animo non si possono decidere, però l'attore può imparare a ricostruire ed eseguire le concrete azioni nell'alveo delle quali i sentimenti sono ri-suscitati e quindi si manifestano in modo esatto, evitando gli stereotipi e la genericità.

Le azioni fisiche sono il blasone di uno Stanislavskij sommo, ma anche sommerso. Oggi eccediamo in disinvoltura, ne parliamo come se questo Stanislavskij lo avessimo sempre capito e privilegiato, ma non è così, sia nelle scuole di teatro che nella vulgata degli storici. In effetti nel senso comune prevale ancora la centralità della memoria affettiva, mentre la bibliografia dedicata al suo grande finale è piuttosto scarsa. Si consideri che il libro di memorie di Vasilij Toporkov è stato pubblicato soltanto negli anni Novanta in Italia,²² e parzialmente in Francia nel 2007, assieme a una scelta di altri scritti sul tema.²³ Dal 1934 al 1938, anno della sua morte, Stanislavskij, confinato nella propria casa, cercava di mettere a punto una nuova tecnica attoriale e registica di composizione dell'opera scenica. Questo lavoro di carattere essenzialmente scientifico, che non ha niente a che vedere con il realismo e men che meno con il realismo socialista, è assai poco conosciuto e studiato. Si è detto della carente bibliografia dedicata al glorioso, benché semiclandestino, finale stanislavskiano, è doveroso aggiungere che esiste in proposito una fonte più esaustiva e corretta negli scritti di Marja Knebel', anch'essa partecipante privilegiata a quel ristretto gruppo di attori.²⁴

²² Cfr. V. O. Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano 1991.

²³ Cfr. Marie-Christine Autant-Mathieu, *La Ligne des actions physiques. Répétitions et exercices de Stanislavski*, L'Entretemps, Montpellier 2007. A questo volume ha fatto seguito un importante convegno su Michail Čechov i cui atti sono pubblicati in *Mikhaïl Tchechov. De Moscou à Hollywood. Du théâtre au cinéma*, a cura di M.-C. Autant-Mathieu L'Entretemps, Montpellier 2009 (recensione di Claudia D'Angelo, «Mimesis Journal», 1, 2012, pp. 93-113).

²⁴ Cfr. Maria Knebel, *L'analyse-action. En deux livres et quelque annexes*, a cura di di Anatoli Vassiliev, Actes Sud, Arles 2006; Maria Knebel', *L'analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione*, a cura di

Stanislavskij definiva il proprio procedimento «metodo delle azioni psicofisiche», poi promosso come «metodo delle azioni fisiche» per conferirgli un accento ineccepibilmente materialista. Nei resoconti più fedeli e nella elaborazione di Marja Knebel' il metodo è definito «analisi attiva» o «analisi azione»: *analisi attraverso l'azione*. Secondo questo metodo per procedere a una messinscena occorre innanzitutto accertare *cosa accade* in un testo, ovvero guardare all'opera drammaturgica come a una «partitura di azioni» la cui esecuzione (performance, nel linguaggio di oggi) dà luogo all'avvenimento espressivo. Una drammaturgia teatrale è il campo nel quale lo scontro tra azioni e controazioni produce l'opera scenica. È necessario perciò comprendere con precisione e concretezza quali siano queste azioni. L'analisi azione è pertanto applicata allo studio del testo per arrivare a descrivere, come nell'analisi vettoriale in fisica, la direzione, la forza e le altre caratteristiche del movimento, vale a dire il tono, lo stile, le qualità e i ritmi che sono prodotti dai conflitti drammatici, ed è successivamente materializzata in scena dal regista e gli attori che procedono alla composizione anche con il ricorso a elementi della tecnica stanislavskiana definiti anni prima, come la ricerca del «seme» del personaggio, le improvvisazioni, gli scambi di ruolo tra gli attori eccetera.

Quello dell'ultimo Stanislavskij è il tentativo di definire con rigore il processo mimetico propriamente teatrale.²⁵ Eppure un altro errore fatale molto comune è quello di confondere l'analisi azione con la poetica di Stanislavskij, senza comprendere che ogni tecnica artistica si manifesta attraverso una poetica, perché fa parte di una storia, in quel caso una storia che metteva al centro il testo drammatico e il rispetto dell'autore. Lo stesso errore di valutazione, che nuoce gravemente a chi lo compie, si è verificato con Jerzy Grotowski e poi con Thomas Richards. L'analisi azione è il punto di partenza dell'attraversamento del teatro operato dal maestro polacco e anche nel suo caso il metodo è contenuto dal compimento poetico (soprattutto nel decennio degli spettacoli). Lo stesso accade oggi per Richards. Chi non distingue tra poetica e metodo, o estetica e tecnica, si priva perciò della possibilità di comprendere come qualsiasi prassi teatrale non possa prescindere da quelle conquiste che costituiscono il primo inaggirabile gradino di qualsiasi strategia di composizione scenica.

Il giovane Grotowski che “scopriva” l'ultimo Stanislavskij compiva un'azione contro-culturale, perché lo Stanislavskij che insegnavano in Polonia e nella stessa Russia era una insipida zuppa di tecniche basata per lo più sul “pompaggio emotivo” nel tentativo di ottenere effetti realistici. Il confronto con la psicologia del tempo, per il maestro russo, era basato anzitutto sul riferimento a William James, e

Alessio Bergamo, Ubulibri, Milano 2009; Claudia D'Angelo, *L'altro Čechov nelle memorie di Marija Knebel'*, «Il Castello di Elsinore», 60, 2009, pp. 79-118.

²⁵ La studiosa che meglio ha compreso e spiegato la questione è Sharon M. Carnicke nell'*Op. cit.*

I. L'arte e il lavoro dell'attore

ciò ne mostra al tempo stesso un tratto geniale e un limite, perché la visione dell'americano, oltre a introdurre alla moderna psicologia comportamentista, contiene una idea del corpo alquanto semplificata, in effetti contraddetta dall'esperienza dell'attore.

In base alle medesime premesse, Stanislavskij si interessò anche dell'Oriente, soprattutto, fino dal 1906, allo Hatha Yoga e al Raja Yoga per come erano esposti in alcuni libri dal maestro Ramacharaka (un avvocato americano di nome William Walker Atkinson), yoga nei quali è centrale la nozione di «seme». Le sue appassionate letture lo portarono a individuare nello yoga una possibilità di rifondare il lavoro del teatro, mentre gli si chiariva che quest'ultimo doveva avere come obiettivo la conquista del proprio Sé, della propria definizione in quanto essere umano unico. Da qui il tentativo di praticare quella disciplina e il ricorso a diversi esperimenti, a volte persino ridicoli o falliti (levitazione, trasmissione del pensiero), e tuttavia mai inutili perché sempre vagliati in vista dello scopo finale. Pur essendo schiettamente laico, Stanislavskij sapeva che è necessario accordare l'anima e il lavoro. Tutto ciò senza mettere mai in discussione il fatto che il teatro debba rappresentare testi e personaggi e dunque sviluppando quei principi nell'ambito di una poetica e di una estetica naturalista che Grotowski riteneva in sé poco interessanti. Ciò non toglie, però, che i posteri abbiano la possibilità, anzi il dovere di rileggere queste vicende e di vagliarle alla luce delle esperienze successive.

Negli anni Venti, Stanislavskij identifica nella *musica* il concetto che gli sembra sintetizzare l'essenza e la funzione del teatro. La scoperta decisiva prende anche forma di parola: «Compresi che attraverso la musica e il canto potevo trovare un'uscita dal vicolo cieco nel quale mi avevano cacciato le mie ricerche».²⁶ La scoperta avvenne nell'incontro con i cantanti d'opera, ma ciò che conta è come Stanislavskij seppe utilizzarla. Si pensi al concetto di tempo-ritmo: «È una scoperta eccezionale! Se è veramente così, significa che, una volta individuato nel modo giusto, il tempo-ritmo di un testo o di una parte può in maniera intuitiva, inconsapevole, e perfino meccanica, raggiungere il sentimento di un attore, facendo nascere la giusta reviviscenza»²⁷ [*ndr*: «reviviscenza» è la traduzione corrente, ma equivoca, del termine russo «pereživanie», che significa letteralmente «esperienza di vita»]. Però, precisava, si tratta di un tempo-ritmo «interno» e, aggiungeva, «spirituale».²⁸ Il movimento della conoscenza procede dunque dall'esterno verso l'interno. In sostanza, come ricordava la sua allieva Marija Knebel': «L'attore deve creare la musica del proprio incontro con il testo».²⁹ Da qui l'idea che recitare bene vuol dire

²⁶ K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, Einaudi, Torino 1963, p. 475.

²⁷ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di G. Guerrieri, pref. di F. Malcovati, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 454.

²⁸ K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte* cit., p. 472.

²⁹ Cfr. Marija Knebel', *L'Analyse-Action*, adaptation d' Anatoli Vassiliev, Actes Sud, Arles 2006.

innanzitutto “non recitare” e poi che il lavoro non riguarda solo la parola, perché «l'azione sulla scena, come la parola, deve essere musicale».³⁰ La scoperta eccezionale, formulata in termini teorici soltanto a posteriori, aiuta a comprendere un dato di esperienza e a rilanciarlo.

7.

Si è detto come Jerzy Grotowski venisse a conoscenza durante il proprio apprendistato di uno Stanislavskij assai diverso da quello promosso nelle scuole teatrali di tutto il mondo e come di questo Stanislavskij facesse un “maestro”, fondando la propria operatività sull'idea che in scena l'azione, come la parola, deve essere musicale.³¹

Dapprima incerto se studiare psichiatria, dedicarsi all'induismo o frequentare una scuola di teatro, Grotowski scelse fortuitamente il teatro e per tutta la vita lo concepì come un'attività affine alle altre due: «Sapevo di dover lavorare sulla vita interiore dell'uomo e, per parlare francamente, di doverlo fare per essere in grado di scoprire la mia vita interiore. Non da un punto di vista psicologico ma piuttosto in senso spirituale. In secondo luogo, sentivo l'urgenza di lavorare con gli altri». Ciò spiega il suo interesse per «alcune forme di yoga», nonché il privilegio accordato alle prove per la libertà di autopenetrazione che consentono («...per me le prove erano sempre legate a qualcosa di autentico»)³².

Compagnia significava per lui anzitutto «lavorare con gli altri», evitare di confinarsi in un lavoro solitario, e farlo con continuità. La necessità di lavorare insieme per diversi anni – anche senza ovviamente prescindere dai ritmi biologici e i vari motivi che periodicamente portano a una dissoluzione degli *ensemble* – è una pre-condizione affinché la piccola comunità professionale possa progredire effettivamente e non soltanto procedere alla *riproduzione* degli stilemi che ne hanno decretato il successo allorché un suo spettacolo è stato recepito come una novità. Ne consegue che la ricerca è da intendersi non come una sorta di adolescenza che precede la maturità e la definizione di una vera forma, ma come la ragione stessa di un fare teatro il cui “prodotto” non è costituito soltanto dagli spettacoli, ma dalla trasformazione di coloro che vi prendono parte:

L'arte come creazione significa sempre scoprire qualcosa di sconosciuto. Ciò che è già accettato, già trovato, non è creatività. Solo il tendere verso l'ignoto rende l'arte crea-

³⁰ K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte* cit., p. 471.

³¹ Questi i testi di Grotowski più pertinenti: *Risposta a Stanislavskij, Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo* e *Ciò che ci sarà dopo di me*, ora raccolti in *Opere e sentieri*, II cit., e A. Vasil'ev, *Cronaca del quattordicesimo* cit.

³² A. Vasil'ev, *Cronaca del quattordicesimo* cit., p. 91.

I. L'arte e il lavoro dell'attore

tiva. Se dico che alla fine della propria vita Stanislavskij è diventato un genio, non è soltanto perché ha scoperto un grande metodo ma perché era continuamente impegnato in un processo di ricerca, e la natura premia sempre la ricerca. Ogni attore che intraprende un processo di ricerca comincia a emanare una luce meravigliosa: è la natura stessa che incorona la sua ricerca, il suo coraggio di lasciare il noto per l'ignoto. Così, se definiamo l'arte come scoperta di qualcosa di ignoto, dobbiamo aggiungere che l'arte dell'ignoto diventa impossibile nel teatro degli impresari.³³

Come si vede, l'intreccio fra necessità artistica e tensione etica presenta altre implicazioni fatali, per Grotowski, riguardanti tanto la prospettiva esistenziale del professionista quanto lo sfondo politico. I riferimenti alla «luce», da una parte, e agli «impresari» dall'altra, ripresi da Grotowski in molte delle proprie pagine dagli anni Cinquanta fino alla morte, sono destinati a restare attuali per molto tempo e sono i due aspetti con cui ogni pratica teatrale di valore deve fare i conti.

Sul lavoro stabile dell'*ensemble* inteso come preconditione, Grotowski era molto perentorio con i suoi interlocutori. Accusava la logica commerciale e i tempi imposti dalle istituzioni come fattori che uccidono la *possibilità* del teatro; sosteneva che un teatro così fatto si limita a tagliare alberi, cioè a esaurire le proprie tradizioni residue, è condannato all'entropia, alla perdita di contatto con le proprie radici, a non sapersi rinnovare. L'*ensemble* è il luogo del lavoro che sta al di qua e al di là degli spettacoli. Secondo Grotowski gli attori sono individui che si confrontano con un tema (autore, testo, personaggio), ma il loro scopo è imparare a camminare nel mondo. A proposito della propria esperienza diceva:

Venivano da noi solo avventurieri e anarchici. [...] Tuttavia la struttura etica che abbiamo adottato nel lavoro, che era qualcosa di molto vicino ai testi di Stanislavskij, tutta quella struttura del lavoro, così come il modo di strutturare ogni cosa attraverso il lavoro, ci consentiva di mantenere questo elemento “selvaggio” tra noi in una sorta di equilibrio, in un quadro di comprensione reciproca. [...] Facevamo il nostro lavoro non *per* ma *contro* qualcosa. E non solo in senso politico – che sarebbe stato superficiale – ma nel senso dell'esistenza umana. Cos'è importante nella vita? Cos'è invece solo merda? Cosa significa lavorare e magari morire? Cosa puoi davvero accettare e cosa devi rifiutare? Tutto ciò implicava un prezzo terribile da pagare.³⁴

Un lavoro così orientato («Io preferisco l'espressione “teatro d'*ensemble*” perché mi sembra più larga. Il “teatro di gruppo” è solo uno dei possibili rami del “teatro d'*ensemble*”») richiede un regista che non sia un allestitore, un mediatore o un demiurgo che si avvale di interpreti, ma una guida, un ricercatore-capo («Il regista teatrale come lo concepiamo appare solo nel ventesimo secolo. E questo

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ivi*, pp. 89-90.

grazie all'iniziativa del principe di Meiningen, di Stanislavskij e dei suoi discepoli, Mejerchol'd compreso, e di tutte quelle correnti che alla fine hanno concorso alla creazione del teatro d'*ensemble*)».³⁵

In questo teatro l'attore non recita i personaggi, semmai li incontra, come s'è detto, e quello della fedeltà al testo appare come un falso problema. Qui gli attori hanno un atteggiamento decostruttivo, non nel senso di distruttivo o banalmente critico, bensì da intendere come rapporto amoroso che implica una scomposizione e una ricomposizione. Precisa Grotowski: «Stanislavskij credeva che il teatro fosse la realizzazione del dramma. [...] Non sento che il teatro sia il fine per me. Esiste solo l'Atto. È potuto accadere che questo Atto fosse abbastanza vicino al testo del dramma in quanto base. Ma non posso pormi la domanda: era o non era la realizzazione del testo? Non lo so. Non so se gli era fedele o no. Non mi interessa il teatro di parola, poiché è basato su una visione falsa dell'esistenza umana. Non mi interessa neppure il teatro fisico».³⁶ L'Atto in rapporto con un testo è quanto si può vedere oggi nelle riprese del *Principe costante*, soprattutto nella performance di Ryszard Cieślak. Al Teatr Laboratorium degli inizi si parlava in proposito di «confessione con il corpo».

La rifondazione grotowskiana del lavoro teatrale si è concretizzata in varie fasi. Tra queste lo smettere di fare spettacoli, non per cambiare disciplina, ma al contrario, proprio per un approfondimento basato sul presupposto dichiarato già nel 1969 secondo cui «la tecnica è nel compimento».³⁷ Ciò significa che non esiste un *imparare* separato dal *fare*, in quanto le due cose coincidono. E questo è il principio sviluppato dal Workcenter, dove l'asse della ricerca esistenziale e professionale consiste in una nuova alleanza tra apprendimento e composizione, in una scelta della «musica» come composto-compimento che *include* la tecnica.

La psicologia per Grotowski era uno strumento per raggiungere una consapevolezza del corpo-vita. Fondamentale è la memoria, certo, ma l'attore non deve sfogliare album di foto ingiallite e commuoversi, non del «piccolo passato» si tratta, ma di ricordarsi di avere un corpo, ossia delle proprie possibilità, del diventare capaci di riattivare un «potenziale» totalmente fisico, in partenza, e in questo senso di rendere agibile una «memoria dell'avvenire».³⁸ In questa prospettiva rientra anche lo yoga, o meglio, come diceva lui stesso, ci si può confrontare utilmente con alcune forme di yoga: la *memoria concreta* di Théodule-Armand Ribot e Stanislavskij diventava per Grotowski una danza delle energie eseguita nel quadro di quella strategia di trascendimento consapevole e guidato che lui amava definire «verticalità».

³⁵ *Ivi*, p. 90.

³⁶ J. Grotowski, *Risposta a Stanislavskij* cit., pp. 60-61.

³⁷ Cfr. J. Grotowski, *Esercizi in Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di L. Flaszen e C. Pollastrelli, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001, pp. 184-204.

³⁸ *Grotowski: il corpo sa*, in *L'Ecole des Maîtres. Atti 1990-1994*, a cura di Franco Quadri, Ubulibri, Milano 1997, p. 20.

I. L'arte e il lavoro dell'attore

8.

Musica – come s'è detto – è l'ultimo termine chiave proposto. Di nuovo Grotowski:

Se guardo i documentari degli spettacoli del Teatr Laboratorium, come *Akropolis* [1962] per esempio, mi rendo conto che sono spettacoli cantati. All'epoca non lo sapevo, non ci pensavo. Quello spettacolo è stato filmato e per molto tempo non ho voluto vedere il film. Poi l'ho visto, non è poi così male, e mi sono reso conto che era cantato. Stessa cosa per *Il principe costante*. L'interesse per il canto è germogliato nel mio lavoro. E quando ci ripenso mi ricordo di come facevo in modo di arrivare proprio a una parola cantata. L'ho oggettivato solo molto più tardi. Molti storici parlano di rotture nel mio itinerario, ma io ho più l'impressione di avere seguito un filo, come un filo di Arianna, un solo filo. E oggi mi scopro a ritrovare centri d'interesse che avevo prima di fare teatro, come se tutto dovesse ricongiungersi.³⁹

Il primato del “canto” dall'inizio alla fine della ricerca grotowskiana è il segnale della sperimentazione novecentesca di un “teatro di poesia” che già Umberto Artioli mostrava essere la causa (perduta) di Rilke e di altri grandi del primo Novecento: un teatro basato non sui «contenuti» bensì sul «ritmo e la voce».⁴⁰

Alla fine del film su *Downstairs Action* (1989) compare a sorpresa Grotowski e dice più o meno queste parole: «Nessuno, qui, prima era un cantante [...] Tutto il lavoro sul canto è stato fatto qui. Ebbene, questo lavoro sul canto è una faccenda molto complessa...». Complesso, in questo caso, significa anche difficile da spiegare a parole, ma chi incontra il Workcenter anche una sola volta comprende benissimo in che senso il loro cantare è differente, e può verificare come la «perfezione totale» di melodia e tempo-ritmo serva solo ad «andare oltre» nel senso della verticalità; inoltre ci si rende conto di come l'attuante, captando il «linguaggio vibratorio», consegna il proprio corpo al «flusso delle azioni fisiche organiche».

Le parole di Grotowski andrebbero considerate – quando le si voglia comprendere davvero – sullo sfondo della pratica del Workcenter. Cosa significa dunque la sua espressione «lavorare la voce del corpo come qualcosa di comune»? Forse, anche, che lavorare insieme permette di comprendere che il lavoro su di sé non è la confezione di un abito esteriore o di una proprietà privata, ma qualcosa di più profondo che ci riguarda in quanto appartenenti al *genus humanum*.

³⁹ J. Grotowski, *Ciò che resterà dopo di me* cit.

⁴⁰ Cfr. il cap. VIII di U. Artioli, *Il ritmo e la voce*, Laterza, Roma-Bari 2005, e Rainer Maria Rilke, *Scritti sul teatro*, a cura di U. Artioli e C. Grazioli, Costa & Nolan, Genova 1995.

Allora il canto – oppure, se vogliamo essere più precisi, la *musichè* indicata da Carlo Sini come fondamento delle arti dinamiche⁴¹ – va inteso come paradigma e metafora insieme, vale a dire *non* come una via all'espressione (che può portare alla smorfia e allo stereotipo), ma come uno strumento di «verticalità» rispetto al quale l'espressione e la “presenza” del performer sono soltanto conseguenze.

Grotowski non ha mai fatto mistero che l'ambizione suprema sottesa al lavoro è quella di captare alcuni istanti di “vita eterna” (lui: «afferrare il buco nel tempo»):⁴² una tensione che si potrebbe tradurre, forse, come *essere consapevoli della vita*.⁴³

9.

Dal 1999, data della morte di Grotowski, a oggi sono passati ormai diversi anni. Il Workcenter, con base a Pontedera ma conosciuto ormai in tutto il mondo, ha confermato quanto il maestro aveva anticipato, ovvero che ogni allievo deve andare oltre ciò che ha appreso e la presunta fedeltà a un metodo sarebbe invece un segno di fallimento personale e di opportunismo mercantile. Sotto la guida di Thomas Richards e di Mario Biagini, il Workcenter sviluppa oggi il lavoro sull'arte come veicolo e sull'arte come presentazione, e lo fa soprattutto nella dimensione pratica, performativa, senza però trascurare la dimensione teorica, dello studio e del confronto.⁴⁴

Per quanto riguarda invece le altre categorie – attore, psicologia, yoga e musica – possiamo, oltre che rimandare all'idea che ci si può formare nell'approfondimento di una conoscenza ormai accessibile a tutti, riprendere alcune affermazioni

⁴¹ Cfr. C. Sini, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, Jaca Book, Milano 2004.

⁴² Grotowski ha usato questa espressione («*To catch the hole in the time*»), nei primi anni Novanta, in una conversazione con Lisa Wolford Wylam, riportata integralmente nella dissertazione dottorale della stessa, dal titolo *The Occupation of the Saint*, Northwestern University, 1996.

⁴³ Sia consentito, a questo punto, di ospitare Dio in una nota a piè di pagina: «Dio è una categoria mentale, è un'idea, non ci si può riferire a lui per trovare una relazione con gli uomini. Evitare ogni calcolo mentale a proposito di questo. Io lo chiamo *higher connection*, alta connessione» (appunto da un intervento di Grotowski, probabilmente a Volterra negli anni Ottanta, che non sono in grado di indicare più precisamente). Nel lessico di Grotowski dunque è la *higher connection* l'obiettivo della «verticalità».

⁴⁴ I testi di riferimento del Workcenter sono costituiti dai vari interventi di Richards e Biagini in *Opere e sentieri*, *l. cit.*, Di Richards si veda anche il recente *Heart of Practice*, Routledge, London & New York 2008. Cfr. inoltre «TDR: The Drama Review», 52, 2, Summer 2008 (T198), *Re-Reading Grotowski*. Numero monografico dedicato a Grotowski e al Workcenter. Cfr., eventualmente, anche A. Attisani, *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo*, Edizioni di Pagina, Bari 2009; AA. VV., *I sensi di un teatro. Sette testimonianze sul Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Bonanno, Acireale-Roma 2010; AA. VV., *Jerzy Grotowski. L'eredità vivente*, a cura di A. Attisani, Accademia UP, Torino 2012.

I. L'arte e il lavoro dell'attore

di Richards in *Maestro di nessuna scusa*.⁴⁵ Con parole diverse – dunque a riprova della sua fedeltà sostanziale e non formale – Richards proietta la “nuova tradizione” di cui Stanislavskij e Grotowski si possono considerare i capisaldi nel nostro presente:

Questo è l'aspetto essenziale del nostro lavoro. Ecco di fronte a cosa ci ha messo Grotowski: per evadere dalla prigione, uno dei primi passi è riconoscere che la prigione non è fuori di te, è dentro di te, sei tu. Devi rinunciare a ogni meccanismo di scusa.

[...]

Il lavoro sulle nostre opere performative è una lotta, per sorgere oltre la propria pesantezza, per riconoscere in se stessi, nel momento, i diversi meccanismi che generano questa trappola, la prigione.

[...]

Qualcosa dentro e attraverso di te viene risvegliato, qualcosa che non è soltanto il corpo, non soltanto le emozioni di tutti i giorni, non soltanto il normale casino della tua testa. Interviene un altro tipo di onda di percezione nel quale il senso dell'io è libero, si muove lungo un filo interiore, si arrampica, ascende, torna giù. Ciò che descrivo richiede un lavoro molto disciplinato.

[...]

È ciò che Grotowski cercava di fare lavorando con noi sulle azioni strutturate basate su antichi canti vibratorii. A volte tra noi lo chiamavamo uno yoga.

[...]

Certamente ciò che accade nel nostro lavoro, sebbene sia lontano dal somigliare al lavoro di Stanislavskij, non è qualcosa che sta oltre la realtà. È reale. Ma ciò che è reale per l'essere umano è qualcosa che cambia continuamente.

[...]

Attualmente ci sono due rami di ricerca. L'altro ramo si chiama *The Bridge: Developing Theatre Arts* [si riferisce al triennio 2003-2006, ndr]. In questo ambito creiamo un altro tipo di opere, che mantengono il medesimo nucleo del lavoro essenziale, l'arte come veicolo, ma presentano un'altra possibilità di visione da parte degli spettatori, nel senso che è presente una storia creata deliberatamente avendo in mente lo spettatore: vi sono al contempo due intenzioni, una rivolta verso l'attuante e l'altra verso coloro che guardano.

La citazione conferma come il Workcenter stia operando nel solco tracciato da Stanislavskij e Grotowski, ma al tempo stesso *sviluppi* quelle premesse, per esempio connettendo nuovamente, e in modo inedito, l'aspetto dell'arte come veicolo e quello della compagnia teatrale.

Possiamo quindi concludere con il riferimento essenziale alla *musica*, ovvero con il concetto che sintetizza la logica e il senso di questo fare teatro. Si può affermare che il teatro è musica a condizione di riconoscere che a sua volta la musica è teatro, e che ovviamente i due ambiti restano per molti aspetti nettamente distinti.

⁴⁵ In *Opere e sentieri*, l cit., pp. 109-129.

Evocare lo «spirito della musica» in quanto essenza del teatro, come ha fatto tra i primi Nietzsche, serve a indicare l'atteggiamento e la strada di un agire scenico che non si limita a rappresentare e a svolgere discorsi e che invece convoca il gioco degli elementi di *poiein* di cui si è fin qui parlato. Quello che si sta evocando è un teatro che ritrova la propria ragione di vita e che, nel mondo delle comunicazioni di massa e della globalizzazione, definisce un modo antico e nuovo della conoscenza che può essere realizzato soltanto raggiungendo e poi oltrepassando una impeccabile arte performativa.

II.

L'attore sincero nel secolo grottesco

«...e per quanto mi riguarda
io tratto l'idealismo
come una insincerità divenuta istinto».
*Friedrich Nietzsche*¹

«E questo spirito, che infiammava me e gli altri,
animava realmente la recitazione,
che era vissuta come una prova di grande sincerità».
*Harold Clurman*²

«...si deve essere nella sincerità,
presentare e non rappresentare».
*Carmelo Bene*³

0.

In questo volume si tenta di inquadrare, dopo alcune premesse teoriche, il contesto attraverso il quale gli eventi-performance e i testi a essi correlati prendono vita e di ricostruire così l'orizzonte intellettuale dei loro attori e del loro pubblico. Su questa base il teatro esige di essere preso in considerazione nell'ambito degli studi culturali concentrando un'attenzione interdisciplinare sugli attori e la loro cultura, sia quella professata ideologicamente sia quella effettiva e "segreta"; ciò sempre utilizzando il tridente euristico composto dalla distinzione tra materiali, tecniche e funzioni. In una prospettiva estetologica, interdisciplinare e comparatistica ci si trova dunque a fronteggiare questioni filosofiche, psicobiologiche e politiche, in un intreccio di saperi che mira a una impossibile totalità e che condanna il ricercatore a un perenne diletterantismo per molte delle discipline che deve comunque praticare.

¹ Lettera a Malwida von Meysenbug, 20 ottobre 1888, in *Lettere da Torino*, a cura di Giuliano Campioni, Adelphi, Milano 2008, p. 53.

² H. Clurman, *Svegliati e sogna*, in AA. VV., *Actoris Studium – Album #2. Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, p. 125.

³ Thierry Lounas, «*Che i vivi mi perdonino...*». *Intervista a Carmelo Bene*, (già apparsa sui «Cahiers du cinéma» numero fuori serie «Cinéma 68», 1998), ora in *Carmelo Bene contro il cinema*, a cura di Emiliano Morreale, Minimum Fax, Roma 2011, p. 184.

Sempre sullo sfondo della storia, le vite, le poetiche e le opere delle attrici e degli attori che qui sono scelti come oggetto di riflessione sono prese in considerazione utilizzando il documento audiovisivo, nella convinzione che in questo modo si possano fare scoperte altrimenti impossibili.⁴ Tutto ciò per espugnare con la razionalità di un nuovo approccio alcuni segreti di un'arte prima ritenuti inattigibili dallo studio "teorico" (che dovrebbe creare, almeno a ogni generazione, una geografia e una storia nuove)⁵ e soprattutto promuovere la comprensione di un'arte che contiene in sé una chiave per comprendere meglio anche i comportamenti, i meccanismi più profondi che determinano la vita sociale degli individui, meccanismi dai quali si può essere posseduti oppure che si possono imparare a governare.

Questo *modus operandi*, questa nuova disciplina *discreta*, potrebbe avere un notevole potenziale d'impatto sul complesso degli studi teatrali e culturali, a patto però di non cadere, come avviene negli Stati Uniti e in molti altri paesi, nell'ossessiva quanto banale proiezione e applicazione del paradigma performativo ai comportamenti e alle situazioni di ogni tipo, secondo una semiotica verbosa e alla moda, oppure di barricarsi nelle declinazioni di genere, finendo per provocare una inflazione di inutili neologismi. I casi che vale la pena di studiare sono modelli supremi, apparentemente irraggiungibili, sempre unici, ma con la consapevolezza che si tratta di modelli la cui lettura e decifrazione è propedeutica alla scoperta della propria unicità da parte del "lettore-attore". Certo, per ora si sollevano molti più problemi di quanti se ne risolvano e un vero e proprio metodo sembra non assestarsi mai, deve essere conquistato faticosamente caso per caso. L'unica stella polare è lo scopo, il compimento del processo: soltanto guardando lì invece che al dito di una presunta "serietà accademica" si può trovare la strada.

La responsabilità di rivolgersi innanzitutto agli studenti e ai giovani deve indubbiamente tenere conto delle condizioni, spesso misere in termini di formazione culturale, che attualmente caratterizzano la loro età, ma non per questo si deve perdere di vista lo scopo di fare loro intendere cosa sia – o meglio: cosa e *come* potrebbe essere – il teatro colto nella sua funzione di conoscenza attraverso l'azione e lavoro nella differenza tra ciò che nel testo-mondo è già dato e ciò che si può plasmare attraverso una cognizione creativa. L'asse portante di una formazione così concepita non può essere costituito dai testi della drammaturgia, che sono una parte pur importante dello sfondo storico, o dai testi teorici, da esaminare sempre in una prospettiva comparatista e transdisciplinare, dunque all'incrocio delle discipline proprie del teatro con quelle, umanistiche o scientifiche, che ne costituiscono il nutrimento e che sole gli permettono di conseguire il proprio scopo, sia esso inteso come la «felicità»

⁴ Cfr. eventualmente il mio *Per uno studio dell'attore nell'era della riproducibilità tecnica*, «Acting Archives Review», 1, 2, novembre 2011, pp. 1-12.

⁵ Cfr. anche l'interessante excursus di C. Vicentini, *Le zone oscure della recitazione. Questioni di metodo*, «Acting Archives Review», 1, 1, aprile 2011.

II. L'attore sincero nel secolo grottesco

di cui parla Aristotele, o come «la sostanza di tutte le scienze» del *Nāṭyaśāstra*, la «grazia» di Zeami oppure l'«arte di vivere» invocata da Brecht. Perciò è importante tenere a mente quanto sottolinea Florinda Cambria nelle sue glosse del trattato di arte scenica hindù, vale a dire che il teatro è un'attività esclusiva degli esseri umani, i quali a differenza degli dèi muoiono e a differenza degli animali fanno di morire.⁶ Gli esseri-in-vita-consapevoli-della-mortalità che *fanno* il teatro sono gli attori.

Riflettere in questo modo sulle arti dinamiche e sul teatro in senso stretto, ovvero muoversi all'incontro delle sue molteplici culture, impone di lanciare lo sguardo su un vasto orizzonte: l'indagine sulle tradizioni teatrali passate e presenti si accompagna alla comprensione del nesso tra la pragmatica teatrale e la vita in tutti i suoi aspetti, individuali e collettivi. Non ci si può limitare a illustrare i testi del passato, a raccontare cosa “veramente è accaduto” in altre epoche, quale sia il senso dei classici e via storicizzando. Indubbiamente l'insegnante dovrebbe possedere un solido bagaglio di conoscenze storiche e un'adeguata strumentazione ermeneutica, però dovrebbe utilizzare questo sapere per evidenziare un fenomeno evidente quanto sottovalutato, ovvero che la composizione teatrale (la rappresentazione, se vogliamo) è il lavoro che i “composti”, cioè gli attori, compiono su se stessi in pubblico, sia pure cominciando nelle prove, per indurre una trasformazione analoga, benché diversa per grado di intensità, negli spettatori.

Questo *movimento* (più che insegnamento) può realizzarsi soltanto mobilitando risorse nuove, strumenti efficaci che riorientino la riflessione e la colleghino a prassi artistiche significative. Ecco che allora si pone il problema di identificarle, queste prassi, distinguendole da quelle sterili e da quelle che offrono esempi diseducativi. Non è facile: è come quando qualcuno che sta male ha bisogno di un dottore e deve trovare da sé quello giusto, salvo che nel nostro caso non esiste un albo di soggetti abilitati cui fare riferimento, esistono le storiografie in gran parte “scadute” e dalle quali comunque si devono prendere le mosse, e ci si trova di fronte a una massa di fenomeni artistico-spettacolari il cui valore raramente coincide con il rilievo che assumono nelle cronache, soprattutto oggi, con la decadenza del giornalismo teatrale – la cosiddetta “critica” – e con una saggistica che conosce le sue punte di eccellenza per lo più nel vecchio ambito storicistico. Perciò è giusto che l'attenzione dello studioso si orienti verso le rare esperienze davvero significative che a ognuno è dato incontrare e soprattutto frequentare, poiché soltanto un'assiduità, un'attenzione-amicizia, consente di trasformare gli incontri sul campo in sorgenti e trasmissione del sapere. Per cominciare è necessario da una parte individuare nella foresta del teatro reale alcune esperienze particolarmente significative, osservando le quali si impara a essere potenziali spettatori di qualunque altro spettacolo; e, non

⁶ Cfr. Florinda Cambria, *Il Workcenter e la «Casa del teatro»*, in *I sensi di un teatro*, Bonanno, Acireale-Roma 2010, pp. 63-80.

meno importante, ci si deve confrontare con il carattere “contemporaneo” del nostro habitat, che al tempo stesso tende velocemente a svanire dall'orizzonte dell'esperienza per diventare memoria. In questo senso si è invocato il ricorso al documento audiovisivo, ma occorre partire dalla constatazione che non si tratta di un oggetto ben definito e si devono fare i conti con una realtà dalle mille sfaccettature.

I.

Le questioni metodologiche poste dallo studio della recitazione quando essa diventa “visibile a distanza” sono varie e si è rivelato finora impossibile risolverle *prima* di mettersi al lavoro sui singoli casi; non resta dunque che operare nella singolarità che consiste nel procedere nel merito deducendo al tempo stesso un metodo.

La questione degli *exempla* deve fronteggiare una miriade di problemi che appaiano e talvolta ancora appaiono senza soluzione. Se è vero, infatti, che occuparsi del teatro e degli attori prendendo in considerazione i reperti audiovisivi indubbiamente arricchisce le possibilità euristiche, è anche vero che bisogna chiedersi ogni volta quanto e come le caratteristiche dei media cui si fa ricorso e l'impronta individuale degli autori dei documenti abbiano determinato la loro peculiare qualità, non senza interrogarsi sul contesto storico e tecnologico che li ha prodotti. Ciò significa, per esempio, che un monologo inciso da Tommaso Salvini oltre cento anni fa non pone gli stessi problemi di una registrazione di Leo de Berardinis E quale, poi? Quelle della televisione in bianco e nero di trenta-quarant'anni fa sono tutt'altra cosa rispetto a quelle realizzate dall'artista negli anni Novanta, così come l'unico film di Eleonora Duse è incomparabile con quell'altro, pure muto, di soli dieci anni dopo, in cui appare Renée Falconetti, mentre i film interpretati da Michail Čechov, uno muto d'epoca sovietica e altri del periodo americano, ci parlano di “civiltà” e di istanze creative incommensurabili, eccetera. Questo accade non a causa dei rispettivi contenuti, sono le lingue a essere diverse tra loro, i mondi in cui sono nati gli audiovisivi sono diversi tra loro, mentre noi apparteniamo a un altro mondo ancora, a un'altra antropologia, forse più distante da quella dei primi attori registrati e filmati di quanto non fosse la loro da quella di un uomo del Rinascimento.

In attesa che appaia qualche decisivo studio che proponga un persuasivo metodo generale per valutare la recitazione teatrale riprodotta, non resta che procedere empiricamente a compilare almeno una prima casistica che permetta, a partire dai casi affrontati, di enucleare alcune questioni di merito e di metodo, nella speranza che gli evidenti limiti di quanto si è fatto fino a oggi possano essere superati da altri autori.⁷

⁷ Tra i contributi più recenti e cospicui si segnala Claudio Vicentini, *L'arte di guardare gli attori*, Marsilio, Venezia 2007, un saggio di alta divulgazione privo di spigolosi apparati critici che propone

II. L'attore sincero nel secolo grottesco

Si definisce “modernariato” il reperimento e il commercio di oggetti prodotti in serie dalla civiltà di massa, appartenenti a diverse “generazioni” della tecnica e del gusto e scomparsi dal nostro orizzonte dopo essere stati per qualche tempo alla moda e poi superati da nuovi oggetti. I supporti relativi alla riproduzione dell'arte attoriale appartengono in un certo senso al modernariato, anche se non si può dire che nello studio del teatro esista un antiquariato, perché i pezzi unici di fattura artistica o artigianale del passato sono di fatto scomparsi con i rispettivi attori e li si frequenta solo indirettamente attraverso le testimonianze e la documentazione “laterale”.

2.

Abbiamo dunque a che fare con “oggetti teatrali” appartenenti a due epoche, per quanto creati dalla medesima categoria di produttori. La loro *expertise*, il loro “consumo” o il loro impiego sono molto differenziati a seconda dei casi, praticamente infiniti a causa della varietà che presentano all'interno di ogni tipo, pur definibile, e pongono una miriade di questioni inedite e peculiari non ancora sistematizzate (sempre se non ignoriamo qualche contributo fondamentale in ambito storico-scientifico). In sostanza, sembra di comprendere, siamo soltanto nella preistoria di questa disciplina. Esistono, dai primi anni del ventesimo secolo, molte incisioni audio di attrici e attori, a volte “rubate”, in genere sottovalutate dai loro protagonisti, oppure al contrario concepite come esperimenti di testimonianza o persino come autonomi prodotti commerciali. A questa specie appartengono i tre dischi Zonophone di Tommaso e Gustavo Salvini, rimasti in un cono d'ombra sia per gli stessi attori sia per gli storici del teatro, ma anche, per esempio, i dischi di Alexander Moissi,⁸ al tempo prodotti di successo, e moltissime altre incisioni realizzate in Europa e in America che, per quanto distanti dalle immagini relative alle medesime interpretazioni, hanno il pregio di riproporre brani dei rispettivi repertori teatrali (mentre il cinema, soprattutto con il passaggio al sonoro, a partire dal 1927, inclina sempre più verso la ricerca della propria specificità espressiva). Vi sono poi film muti o sonori

un articolato e convincente protocollo di lettura della recitazione di attrici e attori appartenenti a diversi contesti culturali. La differenza più rilevante tra l'opera di Vicentini e il lavoro cui qui si fa riferimento consiste nell'accento, lì posto sulla “lettura” e qui sulla “composizione”. Ma cfr. anche il sito «Acting Archives» nel suo complesso cit.

⁸ Di Alexander Moissi sono reperibili tre registrazioni: il monologo del *Faust* di Goethe (1911, Berlino, Schallplatte Grammophon), il monologo dell'*Amleto* di Shakespeare (inciso probabilmente nel 1912 a Berlino dalla società Electrola) e il *Prometheus* di Goethe (1912, Berlino, Schallplatte Grammophon). Le tre registrazioni sono ascoltabili su youtube:

<<http://www.youtube.com/watch?v=i66lgFux9jc>>;

<<http://www.youtube.com/watch?v=CnqOMWuc218>>;

<<http://www.youtube.com/watch?v=VFc3cO2oZkQ>>.

che riprendono performance teatrali. Può trattarsi di opere adattate allo schermo o meno, oppure di prove o di frammenti. Le loro caratteristiche variano considerevolmente a seconda del contesto culturale e tecnologico, e degli autori. Questi eventi recitativi possono essere intenzionalmente adattati alla ripresa cinematografica, possono essere o meno ideati e diretti dagli stessi autori degli spettacoli, possono avere uno scopo di documentazione e memoria oppure essere concepiti come opere autonome, prima cinematografiche e poi anche televisive. Un ventaglio ricchissimo di possibilità, come si vede.

Nel caso degli artisti russi di inizio Novecento si incontrano documenti molto dissimili tra loro. Numerose pellicole appartengono alla stagione del muto. Tra queste vi sono, di particolare interesse, due film realizzati dal regista Yakov Protazanov come *L'uomo del ristorante* (*Čelovek iz restorana*, 1927) e *L'aquila bianca* (*Belyj orjol*, 1928).⁹ Il primo registra fortunatamente una performance di Michail Čechov che, sebbene l'attore non sia ripreso in un'opera teatrale, costituisce un interessante contrappunto alle sue partecipazioni, ricondotte a moduli realistici, proprie dei film americani degli anni Quaranta-Cinquanta, nei quali Čechov appare come interprete di prima o di seconda fila in opere altrui. In questi contesti la sua impronta è comunque forte (l'attore interviene persino sul proprio copione), ma, come s'è detto, pur mostrando una propria originalità, non può spingersi fino alla grandiosa polifonia recitativa grottesca che tutti gli riconoscevano. Il secondo contiene un dialogo tra il "convenzionalista" V. E. Mejerchol'd e uno dei principali attori stanislavskiani, il "naturalistico" Vasilij Kačalov. Vi sono poi alcuni frammenti riguardanti gli esercizi di biomeccanica e il *Revisore* (1926) diretto da Mejerchol'd.¹⁰ Tra i reperti dotati di sonoro vi sono due sequenze dell'ineffabile Igor Il'inskij ripreso mentre in camerino "costruisce" uno dei propri più famosi personaggi, e una conversazione dell'anziano Stanislavskij con i protagonisti del suo laboratorio sul *Tartufo* di Molière. Ognuno di questi reperti esige un'analisi particolare, inapplicabile agli altri casi, per esempio a quello assai lontano di un Louis Jouvet protagonista e in effetti coautore di alcuni film che ripropongono i suoi successi teatrali.

Nel secondo dopoguerra entra in gioco la televisione, da intendere nella sua cangiante specificità e non come una derivazione del cinema o un mero strumento per riprodurre o divulgare il teatro. Dagli anni Cinquanta il piccolo schermo ha rimodulato e variato continuamente i modi di approccio all'arte della scena e alla recitazione, coinvolgendo tra l'altro attori e registi nell'inedito processo creativo, con esiti che più distanti tra loro non si potrebbe concepire: basti pensare al "teatro

⁹ *Čelovek iz restorana* (*L'uomo del ristorante*, 1927), regia di Yakov Protazanov, con Michail Čechov, Vera Malinovskaya, Ivan Koval-Samborsky, Mikhail Narokov. *Belyj orjol* (*L'aquila bianca*, 1928), regia di Yakov Protazanov, con Vasilij Kačalov, Anna Sten, Vsevolod Mejerchol'd.

¹⁰ *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik* (*Il teatro di Mejerchol'd e la biomeccanica*), video di Marion Voigt-Schoneck, produzione Mime Centrum Berlin e Gennadi Bogdanov, 1997.

II. L'attore sincero nel secolo grottesco

televisivo” dell’attrice di origine russa Tatiana Pavlova e alle opere, prima in bianco e nero e poi a colori, di Carmelo Bene. Non meno importanti e più numerosi di quanto si pensi sono, sin dall’inizio del secolo, i casi “misti”, non strettamente riconducibili alla tipologia principale. Sarah Bernhardt, per esempio, appare come attrice in film che riprendono le sue apparizioni teatrali,¹¹ adattandole rozzamente alla sintassi del muto, mentre la sua contemporanea Eleonora Duse è un’artista che riflette sulla specificità del cinema e realizza una sola opera, di fatto dirigendola in ogni suo aspetto. Un caso affatto diverso e anomalo sarà quello del *Principe costante* di Jerzy Grotowski, laddove il montaggio di una registrazione audio e una video separate da anni e realizzate clandestinamente permettono di rievocare l’arte suprema di Ryszard Cieślak e uno degli spettacoli chiave del Novecento.

Un principio da applicare a ognuno di essi in effetti esiste, e consiste nella necessità di considerare attentamente il contributo comunque decisivo degli autori della registrazione audiovisiva, il loro orientamento e il loro conferimento di senso. L’autore dell’audiovisivo è il “regista ultimo”, nel senso che è stato lui a decidere, sostituendosi al pubblico del suo tempo, che cosa gli spettatori differiti dovessero vedere e sentire. Da ciò due importanti conseguenze: anzitutto, considerando che noi posteri *non* siamo i destinatari naturali di quelle riprese, dobbiamo in qualche modo tenere conto di questa discontinuità e valutare attentamente come i medesimi supporti assumano un significato diverso a seconda del contesto in cui vengono presi in considerazione: una lezione, poniamo, un passaggio televisivo o cinematografico propongono percezioni decisamente poco paragonabili tra loro; in secondo luogo non bisogna dimenticare che la testimonianza audiovisiva è orfana di un elemento fondamentale, il pubblico. Qualche volta la presenza degli spettatori è avvertibile sul fondo o persino nelle singole inquadrature (si pensi ad *Akropolis* di Grotowski), ma anche in questi rari casi la relazione tra le due metà del teatro è difficilmente percepibile, mentre noi spettatori di oggi non esercitiamo alcuna influenza sulla performance. L’amputazione non riguarda soltanto la documentazione dello spettacolo nel proprio contesto storico-culturale, ma anche, e non in misura secondaria, l’attore e la sua recitazione.

Anche qui occorre distinguere tra casi dissimili. Se i grandi interpreti della tradi-

¹¹ Sarah Bernhardt appare tra l’altro nei seguenti film: *Le duel d’Hamlet (Il duello di Amleto)*, 1900), regia di Clément Maurice, con Pierre Magnier, Suzanne Seylor; *La dame aux camélias (La signora delle camelie)*, 1911), regia di Louis Mercanton; *Les amours de la reine Élisabeth (Gli amori della regina Elisabetta)*, 1912), regia di Henri Desfontaines, Louis Mercanton, con Lou Tellegen, Max Maxudian, Mlle. Romain; *Adrienne Lecouvreur* (1913), regia di Henri Desfontaines, Louis Mercanton, con Max Maxudian; *Jeanne Doré* (1915), regia di René Hervil, Louis Mercanton, con Raymond Bernard, Jeanne Costa, Suzanne Seylor; *Mères françaises (Madri francesi)*, 1917), regia di René Hervil, Louis Mercanton, con Berthe Jalabert, Gabriel Signoret, Jean Signoret, Georges Melchior, Jean Angelo, Louise Lagrange, Georges Deneubourg; *La voyante (La veggente)*, 1923), regia di Leon Abrams, Louis Mercanton, con Georges Melchior, Harry Baur, Mary Marquet, François Fratellini.

zione in un certo senso “portano con sé” la relazione con il pubblico anche nella registrazione audiovisiva, gli spettacoli di teatri tradizionali come, poniamo, la *tazieh* iraniana o il *lhamo* tibetano, siano essi integralmente mostrati (come è rarissimo che accada) oppure oggetto di riprese documentaristiche, perdono qualcosa di sostanziale, proprio come diversamente accade quando vengono adattati alle scene dei teatri e alle abitudini degli spettatori europei e americani. Ovviamente, di nuovo, tale mancanza non riguarda soltanto l'evento culturale complessivamente inteso, ma anche la recitazione, a sua volta “sostenuta”, ovvero *qualificata* in modo decisivo dalle reazioni degli spettatori.¹²

3.

Per procedere senza ignorare questi problemi si cercherà qui di delineare schematicamente la questione tecnica e culturale posta dagli esempi presi in considerazione e di evidenziare i risultati critici che ci sembra di aver realizzato, senza trascurare alcuni accenni al modo empirico e sperimentale con cui è stata impostata e condotta l'indagine.

Il primo caso preso in considerazione sarà quello di Tommaso Salvini. Una prima verifica consente di dimostrare l'infondatezza del pregiudizio storico che lo riguarda.¹³ L'acquisizione della più antica voce teatrale oggi ascoltabile aiuterà anche a comprendere il film muto *Cenere*, il solo di Eleonora Duse, e più in generale a riscontrare le testimonianze sulla gestualità e la vocalità dei due grandi interpreti. Chi scrive aveva visto per la prima volta un frammento di *Cenere* nel 1967. Lee Strasberg teneva allora a Parigi un lungo seminario per attori e lo mostrò verso la fine, dopo avere ripetutamente annunciato una eccezionale sorpresa. Allestita

¹² Del *lhamo* chi scrive si è occupato a più riprese, anche organizzando alcune tournée italiane del Tibetan Institute of Performing Arts e dell'Opera di Lhasa, ma l'unica fruizione sensata di quegli eventi è possibile soltanto recandosi a Dharamsala (India) per assistere al tradizionale festival annuale. Una “esportazione” più accorta della *tazieh*, invece, è stata quella promossa dal regista Abbas Kiarostami (*Ta' Ziyé*, al Teatro India, Roma, 18 luglio 2003), che prevedeva il pubblico raccolto attorno alla scena mentre otto grandi schermi alle sue spalle mostravano le immagini del pubblico che Kiarostami stesso aveva ripreso in un villaggio, creando in questo modo un efficace anello di congiunzione, emotivo e informativo, tra lo spettacolo e i suoi testimoni estemporanei. Cfr. N. Savarese, *Il vero volto della tazieh nella versione di Kiarostami*, «Primafila», 99, ottobre 2003, pp. 49-50.

¹³ Cfr. anche il recente *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, a cura di Eugenio Buonaccorsi, Edizioni di Pagina, Bari 2011. Il volume, edito in occasione del centocinquantesimo dell'Unità d'Italia e di una mostra commemorativa dedicata al grande attore, il cui fondo documentale è custodito presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, offre un notevole contributo allo svecchiamento delle tematiche relative. In particolare il saggio d'impianto storico-letterario di Buonaccorsi, *Tommaso Salvini e il Risorgimento*, ribadisce l'anticonformismo ideologico dell'attore, seppure leggendolo in forma di parabola e stigmatizzando il suo approdo “conservatore”. Come si vedrà, la “ontogenesi” documentata dalla sua impronta vocale suggerisce una diversa conclusione.

II. L'attore sincero nel secolo grottesco

finalmente la proiezione, l'attore-regista americano inventore del famoso quanto famigerato «Metodo», fece partire la breve sequenza in cui la protagonista si abbeverava a un ruscello, affermando poi solennemente che eravamo stati testimoni di un'arte somma e, al tempo stesso, di una lezione sulla semplicità e l'intensità che dovrebbero costituire la regola aurea del lavoro teatrale. Naturalmente, non tutti erano dello stesso parere e ciò perché – si può presumere con il senno di poi – il confronto con questo tipo di documenti avviene attraverso mille filtri e se pur non si può escludere che li si comprenda o ci si emozioni spontaneamente e immediatamente, la loro ricezione, specie da parte dei professionisti della scena, passa comunque attraverso l'allestimento di un paradigma euristico basato su un accurato riscontro storiografico. Che quel documento possa essere o meno la prova di ciò che affermava Strasberg dipende da un somma di fattori non controllabili da colui che lo proponeva. Oggi, con i supporti riproduttivi a disposizione di chiunque, è possibile riascoltare e rivedere gli audiovisivi a piacere, e con l'aiuto della storiografia più recente, è possibile riabilitare questi documenti, *farli diventare* oltremodo significativi e cogliere qualcosa che non era alla portata delle quattro o cinque generazioni che ci separano da loro.

Nell'ambito dell'insegnamento universitario, applicarsi a Salvini e Duse in tal modo, e al tempo stesso rileggendo testimonianze come quelle di G.B. Shaw, di V.E. Mejerchol'd o di Martin Buber, consente di mettere a fuoco alcuni momenti assai significativi della negletta “storia della mimesi” e cogliere qualcosa in più, rispetto alla storiografia attardata, circa i rapporti tra la creatività e le istanze esistenziali di quegli esseri umani e storici che sono gli attori e le attrici. Persino i testi che si utilizzavano precedentemente possono essere letti con maggiore perspicacia. Per esempio il confronto tra Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse proposto da George Bernard Shaw, alla luce degli audiovisivi, permette ai ricercatori e gli studenti di vagliare la qualità delle diverse motivazioni con le quali si realizza il gioco chiamato teatro, e così emerge in tutta evidenza, per esempio, che la *seduzione* cercata da Bernhardt appartiene a tutt'altro orizzonte etico ed estetico rispetto alla *compassione* sacrale e laica incarnata dalla Duse. Da ciò sembra di poter dedurre che il segreto dei grandi attori non consista nei “trucchi del mestiere”, che bisogna pur conoscere, ma nel loro “entusiasmo” e nella costruzione culturale con la quale l'attore creativo al tempo stesso si manifesta come malato e si cura, in pubblico, autorizzato in ciò dal non esibire un caso privato ma un atto riconoscibile del *genus humanum*. Lo straziante sentimento di mutilazione che trasmettono i documenti dei grandi attori – con tutti i loro limiti tecnici ma soprattutto per la contraddizione tra l'intima vicinanza all'animo dello spettatore del tempo evocata dai documenti e la siderale distanza dai codici espressivi di oggi – si confonde perciò con l'esultanza per una nuova possibilità di comprensione, anche quando, e forse proprio perché, ciò che emerge dai contenuti è l'automartirio provocato dall'ignoranza che caratterizza lo sciagurato Otello salviano o la consapevolezza che «Tutto è cenere» da parte di un'attrice che “vede”,

all'altezza del primo conflitto mondiale, il secolo di sangue e distruzione appena iniziato. Non siamo, dunque, posti di fronte a modelli d'attore per il presente, bensì a esempi di individui che lavorano al "divenire se stessi", anche nell'ambito di un teatro non di rado inteso, nel senso comune, come un più o meno superficiale intrattenimento. Non siamo convocati a idolatrare esoteriche verità, ma a confrontarci con alcune coscienze creativamente impegnate nella trasformazione di sé e del mondo.

4.

A fronte di questa immensa e decisiva possibilità ermeneutica sarebbe però sbagliato sottrarsi al confronto con la problematica relativa alla "perdita dell'aura" del documento riprodotto. In proposito bisognerà certamente ripartire dalle fondamentali osservazioni di Walter Benjamin, allo stesso tempo tenendo conto degli enormi cambiamenti successivamente intervenuti a determinare un'antropologia e una fenomenologia dell'evento artistico che erano inimmaginabili fino a pochi decenni fa. Per definire i tratti distintivi della teatralità e della performance qualcuno ha proposto il termine *liveness*,¹⁴ un neologismo intraducibile in italiano derivato da *live*, che indica la percezione dell'opera eseguita dal suo autore, insomma un evento *dal vivo* e *del vivo*. In questa prospettiva lo studio degli attori attraverso il medium audiovisivo, documentario o di *fiction* che sia, prefigurerebbe una dolorosa e inaggirabile aporia. Ma altri autori, come lo sferzante Herbert Blau, hanno fatto notare come la *liveness*, o persino qualcosa di più "intenso", non sia il tratto distintivo del teatro in quanto tale e anzi sia qualcosa che si trova ormai raramente nell'evento scenico e spesso invece nell'audiovisivo. Blau arriva fino a sostenere, e persuasivamente, che il *bit* elettronico e persino il *bot* (il "baco") possiedono una «natura umana».¹⁵ Prescindendo dunque per ora dalle possibili declinazioni idealistiche e asseverative di un termine utilizzato persino per negare la "vita" nell'esperienza di altre forme artistiche, occorre ripartire dalla constatazione che i modi e il senso della compresenza e dell'interazione tra attori e spettatori subiscono un mutamento continuo. Nel nostro tempo, per esempio, l'incontro tra persone nel contesto sociale e comunitario è sottoposto a finalità essenzialmente *communicative* profondamente condizionate da istanze ideologiche ed economiche, mentre l'arte in generale e il teatro con la sua fisica concretezza mettono in discussione quelle istanze o ne prescindono. Questa effrazione, e il relativo riconoscimento di un *fare teatro che è al tempo stesso fare altro* è il passaggio necessario per dare all'incontro

¹⁴ Cfr. Philip Auslander, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, Routledge, London & New York 1999.

¹⁵ Cfr. Herbert Blau, *The Human Nature of the Bot: a response to Philip Auslander*, «PAJ: A Journal of Performance and Art», 70 (xxiv, 1), January 2002, pp. 22-24.

II. L'attore sincero nel secolo grottesco

con le varie classi di documenti un senso non banale. Una “scena contemporanea” non può che essere molto diversa da quelle del passato anche recente.

L'operatore teatrale che sia consapevole di questa situazione parte dalla presa d'atto di uno stato di crisi e disorientamento e deve accettare, almeno in un primo tempo di durata ignota, di non essere in grado di sapere esattamente cosa fare e dove guardare, ovvero deve rinunciare al “progetto della forma” per privilegiare il *modus operandi*, man mano misurandosi con le scoperte fatte e rielaborandole criticamente; dunque il mettersi in viaggio, tanto da parte del ricercatore quanto per l'attore, significa sapere cosa *non* si vuole (definizione del punto di partenza), quindi rifiutare i compromessi “produttivi” (adattarsi a ciò che esiste) e infine ricercare con onestà (avendo appreso e praticando l'arte della decostruzione), superando tramite l'invenzione anche umile ma costante l'inevitabile sospetto della propria inadeguatezza. Ciò vale nel presente di ogni epoca, ma soprattutto nella nostra, che costruisce in misura rilevante la propria azione sui dati accessibili del passato. In questa prospettiva si possono indagare tanto gli attori di ieri quanto quelli di oggi, considerando i documenti come tracce memoriali del loro divenire e intrecciando i dati biografici con le verità (ma sarebbe più esatto parlare di coscienza e fenomeni) delle loro opere-performance, anche per comprendere infine *come* (essendo questo lo scopo che distingue lo studioso dal semplice fruitore) ogni opera costituisca il frammento di un nuovo edificio collettivo mai completato e ogni organismo teatrale sia una micromoltitudine di individui impegnati a vincere l'isolamento *reinventando* il teatro, naturalmente senza alcuna garanzia di riuscita. Nel quadro di una medesima impresa artistica vittorie e sconfitte sono anche individuali, qualcuno ce la fa e qualcun altro no (si pensi per esempio all'esperienza comune e alla difformità dei “risultati” di Renée Falconetti e Antonin Artaud nella *Passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer). Con ciò non si vuole affermare – meglio insistere – che l'audiovisivo sia la fonte da privilegiare su tutte, ma soltanto che si tratta, alla luce delle recentissime evoluzioni tecnologiche, di qualcosa che modifica l'intero quadro preesistente dello studiabile e che, come dimostra tra l'altro il citato saggio di Claudio Vicentini, rende possibili *diverse* nuove prospettive euristiche, ancora in larga misura da definire. In questo senso, si sarà compreso, la questione dell'aura e della sua scomparsa si sfuoca a favore di un'altra questione, più complessa e sollecitante: la “natura umana” del documento audiovisivo non è solo un dato in esso intrinseco, ma qualcosa che nasce dal “restauro” di quel quadro, un restauro che gli conferisce vita e che, a differenza del restauro materiale, non lo modifica e lo consegna a ulteriori indagini.

5.

L'inquadramento storico e l'analisi dei singoli casi con le modalità cui si è fatto cenno hanno portato infine a contraddire radicalmente le premesse, ovvero se ne è

compresa la funzione nei rispettivi contesti storici e i fecondi differenziali di senso che creavano, e al tempo stesso si è gettata una nuova luce sul presente, scoprendo, per così dire, che finalmente processo e composizione non devono più essere concepiti come due fronti opposti ma come aspetti complementari del lavoro attoriale. In questo senso la ricezione dei grandi creatori e teorici del passato attraverso i quali è stato definito il punto di partenza dell'indagine impone di dribblare una tradizione critica consolidata, o per meglio dire consente di definire le ragioni e la durata delle verità caratterizzanti un *momentum* che, pur restando contemporaneo, non è più il nostro. La concentrazione sugli "attori del secolo grottesco" vuole dimostrare che la contrapposizione tra realismi e grotteschi, storicamente giustificata e significativa, è al tempo stesso intimamente contraddetta da tutti i grandi attori del secolo, mentre oggi un "grottesco" continuamente rimodulato si presenta come un carattere essenziale del teatro, anche se – è bene sottolinearlo – nessuna strategia d'attore può prescindere dalle scoperte dei grandi maestri del passato, persino quelli della linea *apparentemente* antitetica e "naturalistica" che va da Stanislavskij a Grotowski. Questo è, tra l'altro, quanto dimostrano in modo inconfutabile le recenti opere performative del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

La riflessione su Eleonora Duse, per esempio, può essere continuamente rimodulata. Lo scritto di un medico curante dell'attrice aiuta a comprenderne il quadro clinico e terapeutico nel quale il lavoro teatrale costituisce un fattore centrale, mentre quello di uno spettatore del tempo propone un'appassionata quanto "impossibile" analisi della voce dusiana; oppure si possono leggere i documenti sulla sensibile ricezione dell'attrice in area tedesca, che dimostrano a quali livelli poteva giungere la critica drammatica del tempo non solo nella descrizione dell'arte scenica ma nella comprensione che la somma attrice non costituiva un modello da imitare, bensì indicava «la via agli attori, cioè il principio secondo cui ogni interprete deve cercare in se stesso la propria "naturalzza"».¹⁶ Di Michail Čechov si potrebbero prendere in considerazione diversi film tra cui il citato *L'uomo del ristorante* del 1927, *Song of Russia* del 1944 e l'ultimo, *Rhapsody*, 1954, di Charles Vidor. Sono tre documenti di grande interesse che si situano in momenti chiave del suo percorso artistico e costituiscono la prova della coerenza e dello sviluppo da parte dell'attore di una poetica grottesca, nonché la sua ricerca conflittuale all'interno del medium cinematografico.¹⁷ Qualcosa di notevole potrà avvenire a breve anche con la riproposta e

¹⁶ Cristina Grazioli, "Kunst und Natur": *Eleonora Duse a Berlino nel 1892*, di prossima pubblicazione in «Acting Archives»: <<http://www.actingarchives.unior.it/Rivista/Indice.aspx>>.

¹⁷ In *Rhapsody* è richiesto a Michael Čechov di essere soltanto ciò che sembra, un vecchietto strambo e bonario ma in realtà molto intelligente. Nel quadro di questo personaggio realistico, tutto "detto", Čechov è ancora portatore della sua "fiaba" e del suo stile, operando con discrezione ma differenziandosi dagli altri interpreti come Vittorio Gassman e Elisabeth Taylor. Sono solo ombre, tracce del vero Čechov, ma pur sempre significative. Inoltre in *Rhapsody* l'anziano Čechov, un insegnante di pianofor-

II. L'attore sincero nel secolo grottesco

una nuova analisi del completo repertorio audiovisivo riguardante Antonin Artaud,¹⁸ soltanto oggi praticamente disponibile, e, in termini assai diversi, con quello relativo a Leo de Berardinis.

Tra gli attori qui presi in considerazione vi sono Louis Jouvet e Jacek Woszczerowicz, considerati campioni della “composizione”, il primo noto ai più, il secondo spesso citato da Grotowski ma pressoché sconosciuto al di fuori della Polonia. Nel loro caso i documenti audiovisivi richiamano la nostra attenzione su due aspetti importanti e sino a oggi forse non valutati come meriterebbero, vale a dire anzitutto sul fatto che la qualità della loro composizione non ha nulla a che vedere con una presunta esteriorità antiemozionalista di stampo diderotiano e anzi affonda le proprie radici in un “processo” intessuto di ricerca esistenziale, mentre l'apparente istanza realistica è soltanto lo schermo convenzionale dietro il quale si esercita un vigoroso temperamento grottesco e allegorico, tale da consentire loro un impatto comunicativo popolare e insieme l'esercizio di una “crudeltà” che ripropone e sfida i più drammatici temi del loro tempo.

In uno degli *Album* che precedono questo volume un ampio spazio era dedicato a Harold Clurman e a Stella Adler, ciò perché i due, assieme a Čechov e altre figure rievocate, hanno svolto un ruolo di primo piano nella ripresa dell'insegnamento di Stanislavskij in America, innestandolo oltretutto sulle proprie personali iniziazioni ricevute dalla gloriosa stagione del teatro yiddish.¹⁹ Altri capitoli riguardavano tre attrici di importanza capitale nei rispettivi contesti come Tatiana Pavlova, Ida Kaminska e Margarida Xirgu; un altro ancora Judith Malina, la fondatrice del Living Theatre, che rivendicava una singolare filiazione nientemeno che da Alexander Moissi; e si concludeva con uno dei migliori frutti dell'avanguardia “post-moderna” italiana, l'attore-autore Sandro Lombardi.

L'eterogeneità dei soggetti che si possono prendere in considerazione dipende dal fatto che la contemporaneità dell'arte attorica è sempre un fatto inedito e singolare, che diventa collettivo soltanto in quanto riferibile ad attrici e attori che incarnano l'idea già espressa dal dedicatario ideale dell'intero progetto, Carmelo Bene, il quale sosteneva essere il vero attore prima di tutto un poeta, mai un funzionario dell'interpretazione. Questo tipo di attore, che i russi definiscono *intelligent*, ovvero

te, parla della musica e dei musicisti come parlerebbe del teatro e dell'attore. Ciò che si vede in *L'uomo del ristorante* è invece qualcosa di diverso: qui un Čechov ancora giovane interpreta il personaggio di un anziano cameriere ed è capace, sebbene in un contesto realistico, di fornire un esempio della sua raffinata recitazione grottesca.

¹⁸ Cfr. Marcella Scopelliti, *L'oeuvre Artaud: Antonin Artaud attore di se stesso. La traversata dello schermo tra volto e voce*, tesi del triennio dottorale 2011-2013, Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici.

¹⁹ Il teatro yiddish è oggetto di una serie di volumi in corso di pubblicazione presso questo editore.

qualcosa di più e di diverso da un intellettuale, non è ostaggio del tempo, del luogo e della storia in cui vive, è lui stesso il centro di uno spazio e di un tempo *aion* (non *kronos*) e scrive la storia sempre nuova di quel tentativo sistematico e disperante di consegnarsi alla libertà (non di possederla). Allo stesso modo, chi studia l'attore e la recitazione nell'epoca della sua riproducibilità tecnica non si affanna nell'incerta – e, diciamolo, vana – impresa di stabilire “come è andata” ma semmai cerca di comprendere “come va”. La vita e l'arte dei migliori attori contemporanei suggeriscono che se non si è “inventori di storie” non si può nemmeno essere veri storici. Il metodo, allora? Non resta che ripetere con Jerzy Grotowski che il metodo è iscritto nei risultati, o per meglio dire «la tecnica emerge dal compimento».²⁰ Di conseguenza, par di comprendere, il metodo e la tecnica possono essere identificati, anche se non dominati, più dal destinatario dell'opera che dall'autore stesso.

6.

La questione della eredità di Stanislavskij nel secolo grottesco è da riproporre per liberarsi della vulgata che vede la recitazione del Novecento dominata dal naturalismo e dal realismo.

Una prima cosa da notare è che questa prospettiva critica è assai recente, avendo preso forma soltanto da pochi anni, dopo la morte dei suoi ispiratori e dei suoi oppositori. Il lettore avrà già compreso che qui stiamo dalla parte di Michail Čechov e George Shdanoff, mentre fino a oggi Lee Strasberg e la sua scuola, con la loro lettura distorta di Stanislavskij, avevano dominato il campo fino a divenire senso comune. Con l'*Album* citato si intendeva contribuire a riabilitare un'altra storia, sincrona a quella che risulta vincente a causa della semplificazione di cui è portatrice, nonché per l'abilità promozionale dei suoi rappresentanti. È un'altra storia dei russi in America, della loro differente lettura di Stanislavskij²¹ e dello sviluppo di una sensibilità e di un complesso di tecniche che, in parte adattate all'imperativo commerciale che dominava nel teatro e nel cinema statunitensi ma mai piegandosi del tutto, ha prodotto quanto di meglio noi conosciamo, sia in funzione di quel sistema, sia con altre logiche.

Si diceva di un ritardo nella riflessione storica e teorica. Dobbiamo infatti arrivare al 2002, quando Gregory Peck,²² riferendosi ai “cechoviani”, si domanda «Perché

²⁰ Jerzy Grotowski, “Esercizi”, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di L. Flaszen, C. Pollastrelli e R. Molinari, La Casa Usher, Firenze 2007, pp. 148-163:163.

²¹ Così George Shdanoff: «Quando Čechov è arrivato a Berlino, gli ho telefonato e gli ho chiesto un incontro. L'ho visto di persona per la prima volta. La mia prima domanda fu: “Signor Čechov, che cosa pensa degli insegnamenti di Stanislavskij sulla memoria emotiva?”. Lui disse: “Io non la uso. Non mi è mai piaciuta”. Ero incantato».

²² Gregory Peck (1916) è morto a Los Angeles il 12 giugno 2003, dunque poco dopo questa sua testi-

II. L'attore sincero nel secolo grottesco

Michael Čechov e George Shdanoff hanno dedicato le loro vite alla conoscenza e al dominio dell'essenza del talento artistico? Da quale sorgente interiore proveniva la passione per la trasmissione di tali segreti? E perché il loro lavoro è di fatto sconosciuto rispetto a quello di Stanislavskij, Stella Adler e Lee Strasberg?». È come se soltanto dopo la scomparsa di tutti i protagonisti della vicenda fosse possibile un risarcimento storico, il cui merito va soprattutto agli attori, che finalmente prendono la parola. Nel mondo anglosassone e ora anche in Italia circolano moltissimi libri di *teacher*, *trainer* e *coach* che propongono agli aspiranti attori (e ai professionisti sbandati) i metodi applicati nelle rispettive scuole. Quasi tutti sanno e dicono che il mestiere dell'attore non si impara certo leggendo, eppure ciò non li trattiene dal pubblicare libri che vendono bene e alimentano pericolosi equivoci, cosa che i veri grandi maestri, anche se talvolta hanno ceduto alla tentazione divulgativa, hanno sconfessato. Però si può dire qualcosa degli "attori-maestri", del loro lavoro, senza ridurli a prontuari di formule e raccontando come nella loro vita e nel loro contesto storico si siano posti la questione della composizione scenica dalla parte dei suoi protagonisti, gli attori, la cui arte, pur essendo in primo piano, è ancora la meno conosciuta. Dopo la domanda di Peck il documentario citato nell'Album svolge una interrogazione collettiva sull'arte e il mestiere dell'attore, sul talento e lo studio, su ciò che resta imponderabile e ciò che è razionalizzabile. Parlano, gli attori e i loro insegnanti, di una scuola nata da due attori come Čechov e Shdanoff che avevano dovuto rinunciare a fare teatro, che conoscevano poco il cinema, che dissentivano profondamente con il mondo hollywoodiano e che, tra molte crisi, fecero di necessità virtù, formando attori per quel cinema e rendendolo migliore, lasciandosene in un certo senso inglobare, ma con la convinzione, da innocenti e pragmatici utopisti quali erano entrambi, che l'umanità viene prima dell'industria dello spettacolo. Shdanoff un giorno chiese a Čechov: «Misha, ma che cosa stiamo facendo qui a Hollywood? Noi non ci siamo dedicati alla professione teatrale per formare attori migliori al servizio dei produttori di Hollywood». La risposta di Čechov fu breve ma puntuale: «Noi non stiamo formando attori migliori per quei produttori, stiamo aiutando alcune persone, alcuni esseri umani a crescere spiritualmente, a diventare esseri umani migliori». Ecco perché la battuta finale del documentario sulla discendenza di Clint Eastwood e dell'ispettore Callaghan dal Teatro d'Arte di Mosca non è uno scherzo. Del "metodo Čechov", dei molti esercizi da lui inventati, si dice che chiunque potrebbe praticarli con beneficio. Ciò costituisce una riprova che le scoperte di Stanislavskij hanno un valore scientifico, in quanto rappresentano una tappa nella conoscenza dell'umano, ma significa anche che gli uomini di teatro

monianza estrema e "sincera". Ha ricevuto il premio Premio Oscar per la sua interpretazione dell'avvocato Atticus Finch nel film *Il buio oltre la siepe* (1962). Peck aveva sostenuto un provino con Čechov per entrare nella sua compagnia teatrale, ma non lo aveva superato. Poi, negli anni, i due si sono conosciuti e frequentati. Li si vede insieme nel film *Spellbound*.

hanno il dovere di sviluppare e declinare quel sapere in tempi, luoghi e modi di produzione diversi. Čechov, con Vachtangov e Mejerchol'd è tra i primi ad andare avanti rispetto a Stanislavskij, per esempio in direzione del grottesco (che Čechov delinea come “fiabesco”),²³ tanto è vero che fin dal primo incontro il lavoro comune tra Čechov e Shdanoff si svolge all'insegna del “superamento” liberatorio di un certo Stanislavskij, quello della memoria emotiva, che invece è alla base dell'impresa strasberghiana.

7.

Il superamento di Stanislavskij ha diversi significati, che potremmo riassumere schematicamente nell'obiettivo di concepire il lavoro dell'attore come una liberazione dal narcisismo egotico e una definizione del “lavoro su di sé” condiviso con la comunità o gli spettatori. Con le parole di Mark Sheppard: «il gradino successivo del metodo consiste nel liberarsi di se stessi» anche se, nella cultura dell'attore ciò avviene per «permettere al personaggio di vivere».²⁴ Il personaggio, l'altro da sé, è comunque una persona (un volto sociale) che va compresa e presentata, e per procedere alla sua composizione non si esclude il ricorso alla psicologia e persino ai suoi trucchi per provocare le azioni sceniche richieste: si tratta di allenare e sviluppare, oltre all'arte dell'osservazione di brechtiana memoria, l'*immaginazione* e in questo senso Michael Čechov è impareggiabile, come quando trova la chiave per sbloccare un'attrice dicendole «Pensa sempre che ti scappi la pipì». Gli attori ai quali ci stiamo riferendo si esprimono spesso con un linguaggio impreciso, che deve essere contestualizzato e tradotto. Per esempio quando accusano Strasberg di essere un manipolatore psichico (e quindi un distruttore della personalità dell'attore) parlano di una dipendenza dell'attore da quel tipo di regista, mentre per Čechov l'ego è un'altra cosa, è l'oggetto della decostruzione. Dunque immaginazione, fantasia, improvvisazione e gioco sono aspetti di un sistema evoluto delle azioni fisiche; e quello che nel gergo cechoviano è definito «gesto psicologico» è in realtà un evento fisico astratto generato dall'impulso interiore (illuminante in proposito è l'esempio dei gesti di Amleto). L'azione-divenire, infatti, origina secondo Gregory Peck dal «desiderio di

²³ Le fiabe sono giustamente intese da Čechov come storie interiori, itinerari di conoscenza, anche se non necessariamente basate su un paradigma iniziatico o sapienziale. Fiaba per Čechov è il vero nascosto dall'apparenza, un nucleo poetico che di volta in volta trova lo stile teatrale in cui esprimersi, dalla farsa al vaudeville alla tragedia, passando per tutti gli altri. Ogni opera avrà quindi uno stile principale, ma al suo interno vi potranno essere diverse variazioni formali, dettate soprattutto dal particolare tempo-ritmo dettato dalla sensibilità grottesca.

²⁴ Questa la citazione letterale: «Stanislavskij sosteneva che Čechov rappresentasse *l'evoluzione* del metodo. Era davvero il gradino successivo nel metodo, che consiste nel liberarsi di se stessi. Dopo aver guardato in se stessi, abbandonare se stessi e permettere al personaggio di vivere».

II. L'attore sincero nel secolo grottesco

trasformazione» e il personaggio è soltanto una convenzione, non certo il vero scopo della recitazione.

Perché una recitazione diventi intuitiva e spontanea l'attore deve imparare a studiare. Shdanoff: «Perché studiamo? Perché non possiamo svegliarci un mattino e recitare come bambini, con la spontaneità del bambino, con la fiducia in ciò che ci circonda? Perché queste sono cose che abbiamo perduto crescendo». Può sembrare strano che i grandi maestri di questa disciplina siano stati guardati con sospetto, tanto in Russia quanto negli Stati Uniti, ma non lo è. Čechov e Shdanoff «hanno ispirato decine di attori e registi in più di cento film nominati o vincitori degli Oscar, appartenenti a ogni stile e genere del cinema americano nella seconda metà del secolo» (Peck), ma non si è consentito loro di esercitare la loro arte, sono stati sfruttati e persino sospettati, loro che erano fuggiti dal regime staliniano, di essere simpatizzanti comunisti.²⁵ Esiste un documentario degli anni Cinquanta intitolato *The Red Method*,²⁶ protagonista il fascistoide John Wayne, che indica i seguaci di Stanislavskij come subdoli agenti rivoluzionari pericolosi per la democrazia americana, e ciò non per le loro posizioni ideologiche ma proprio perché il lavoro “psicologico” conferiva loro un grande potere, che emancipava gli attori dall'obbedienza e li metteva in grado – così è detto – di *ipnotizzare il pubblico*, ciò che era «politicamente inaccettabile» (John Berry). Inoltre le esperienze innovative di teatro e un nuovo modo di essere attori creavano comunità di persone libere e aperte, di persone che cercavano di elevarsi a un livello di coscienza più alto e rappresentavano un pericolo di contagio sociale. La capacità di trasformazione di Čechov aveva del prodigioso. Sia nella vita che sulla scena era capace di tramutarsi istantaneamente in un gigante o in un piccoletto, di ingrassare, di invecchiare, di ringiovanire. Dice

²⁵ Anatolij Smeljanskij, direttore letterario del Teatro d'Arte di Mosca, intervistato da Mala Powers: «Era stato condannato a morte. Sì, era condannato. *Le tecniche dell'attore*, il libro di Čechov, era comparso in forma stampata. Per noi rappresentava la rivelazione dello spirito del teatro russo. Stanislavskij era un insegnante ufficiale, trattava di una sorta di nucleo segreto, ma Michael (Michail) Čechov, allievo di Stanislavskij, era l'artista russo che conosceva il vero segreto della recitazione».

²⁶ *The Red Method* è un documentario di otto minuti visibile su Youtube:

(<<http://www.youtube.com/watch?v=8nWPv9xkvZ0>>) nel quale due professori di psicologia e John Wayne inneggiano al paese della libertà, gli Stati Uniti, e indicano un nuovo pericolo da fermare subito, che ha già invaso l'Europa. Per impedire la distruzione causata dal “metodo rosso” di recitazione – invenzione sovietica di Stalin e Stanislavskij – occorre innanzitutto riconoscerla, e non è facile perché è incarnata in attori famosi come Marlon Brando e James Dean. John Wayne li accusa, con l'Actor's Studio, di essere i portatori di questa arma letale. Ma per una dimostrazione convincente si mobilita un esperto che mostra “il topo che ha paura del formaggio” (perché subisce una scossa elettrica ogni volta che tenta di avvicinarsi). Così funziona il *method acting* e così – dice lo scienziato mostrando il Talamo in un plastico del cervello – «si diventa comunisti». Dunque per proteggere il *wonderful capitalism* basato sull'invenzione e non sul condizionamento bisogna impedire l'affermazione del Metodo. Tutto ciò appare oggi semplicemente ridicolo, ma allora incuteva paura perché era solo un aspetto della campagna anticomunista maccartista, che rovinò la vita di moltissime persone.

Phil Brown: «Čechov lavorava molto dall'esterno, cercando lo sguardo, la camminata. Aveva però anche un approccio interiore, li mescolava», dunque ricorreva in sincrono al processo e alla composizione. In effetti Brown parla di due approcci e di mescolanza perché tale è il senso comune teatrale del xx secolo (il punto di partenza, lo si è visto, anche per Grotowski), ma Čechov dimostra come si trattasse invece di un approccio unitario e integrato, e che il personaggio, o meglio quella cosa che i russi chiamano la parte (*obraz*), è un'occasione di crescita personale.

I "capitoli" della tecnica cechoviana sono poi dettagliati: i centri, il gesto psicologico, l'atmosfera, l'irradiazione. Ma non bisogna mai dimenticare che ogni metodica teatrale ha sempre un carattere storico, circostanziale e non va misurata in base all'obiettivo commerciale e irrealizzabile di produrre il talento bensì per permettergli di esprimersi. L'insegnamento giusto è quello che rende possibile alla vocazione o alla genialità di fare il suo dovere, potremmo dire. Dunque le indicazioni tecniche devono essere prese in considerazione con beneficio d'inventario: che un determinato metodo sia un disastro o un esercizio sia utile dipende dalla persona e dalle circostanze. Il bravo maestro è capace di tradurre precisamente un sapere nel qui e ora del lavoro. Dunque confrontarsi con i metodi non vuol dire dubitare di tutto, né scegliere una dottrina e ridicolizzare le altre, ma semmai mettersi alla prova finché si trova il metodo giusto per se stessi. Si conferma così la validità del contraddetto di Carmelo Bene, quando affermava che per *fare* gli attori occorre *essere* bravi attori, e insieme essere belli, sani e ricchi, perché una scuola può solo consentire a un bravo attore di riconoscersi come tale, perché per bellezza s'intende non lo stereotipo ma una luce individuale che è un dono naturale, perché non si può fare l'attore se si è soggiogati dalla malattia e bisogna semmai essere capaci di utilizzarla, e infine perché la ricchezza è quell'atteggiamento per cui mai si invocano le difficoltà materiali per non fare ciò che si deve. Una scuola o un insegnante servono a un "pre-attore" di questo tipo (e in subordine per permettergli di capire se quella è davvero la sua strada). E invece cosa succede oggi? Tutto il contrario: nove scuole teatrali su dieci promettono a chiunque, in cambio del pagamento, di conferire le abilità creative e professionali (mentre una scuola seria, oltre a selezionare i propri allievi, dovrebbe pagarli). Il carisma, ciò che gli attori cechoviani materialisticamente definiscono *irradiazione*, è qualcosa che «viene da non si sa dove, non lo si può spiegare» (così Craig Sheffer a proposito di Clint Eastwood), ma è normalmente impossibile riconoscerlo e farne uno strumento espressivo se non si incontra un vero maestro. E questo è il compenso dell'insegnamento: «Non si insegna a qualcuno per ottenere riconoscimenti. Si insegna perché si riconosce realmente il potenziale ed è un onore liberarlo, accenderlo o svilupparlo» (Kate MacGregor-Stewart). Anche restando nel solo ambito americano si potrebbero fare mille esempi, per esempio quello clamoroso di Marilyn Monroe, che i più credono sia stata formata da Lee Strasberg e signora, ma il cui talento fu invece liberato da Čechov. Dobbiamo dedurre che chi sopravvive più a lungo e comanda fa la verità? In parte è così, indubbia-

II. L'attore sincero nel secolo grottesco

mente. Soltanto alcuni anni dopo la morte di Strasberg si è cominciato a fare un bilancio più obiettivo della questione e a conoscere i veri protagonisti, ma siamo ancora lontani da un quadro esaustivo.²⁷

Dobbiamo comunque prendere atto di una “reazione della memoria” da parte di molti attori contro Strasberg, spesso accompagnata da giudizi negativi e pesanti, che in linea di massima il sottoscritto condivide. Tuttavia bisogna fare attenzione a non cadere in uno schematismo opposto. Che dire, infatti, dei grandi o bravi attori (meno di quanti si creda) che dichiarano di essere stati formati da Strasberg (l'Actor's Studio è in effetti un'altra cosa: lì nel corso del tempo molti attori hanno avuto come principali insegnanti figure come Stella Adler, o Lloyd Richards, il padre di Thomas...)? Bisogna prendere atto che per loro è andata bene così. Ripetiamolo: in arte, in teatro, la valutazione del metodo è possibile soltanto a partire dal risultato. Per la verifica della vocazione e l'educazione del talento la sola strada possibile è il lavoro. E ognuno è condannato prima di tutto a *trovare la propria scuola*. I documenti e le riflessioni che si offrono in queste pagine hanno un'altra funzione, assai più modesta, vogliono soltanto aiutare a comprendere come si ponga la questione dell'attore oggi e accennare alle sue principali implicazioni: perché se l'attore è anche un cittadino, un cittadino è anche un attore, a meno che non si accontenti vivere come un succube.²⁸ Dice ancora il saggio Gregory Peck: «Michael Čechov credeva con tutto se stesso che ogni attore di talento è posseduto da un desiderio di trasformazione radicato in profondità. La ricerca della trasformazione, dell'apice della performance, non soltanto per gli attori, ma per gli atleti, gli scienziati e altri ancora è una delle eterne ricerche nell'esperienza umana». Attraverso le pagine di un libro come questo, che rievoca tanti episodi istruttivi e poco conosciuti, non si vorrebbe trasmettere nient'altro che un motivato interesse per gli attori del teatro e del cinema e per le questioni più generali che fanno da sfondo al loro lavoro.

E alla fine si potrà anche rispondere alla domanda su perché “il loro lavoro è di fatto sconosciuto”: nel sociale vince sempre il peggio e i vincitori raccontano la storia a modo loro, ma non è detto che chi è sconfitto o sottovalutato sia perduto, soprattutto laddove vi è una questione di tecnica e di creatività, come nel nostro caso. Qui si verifica il paradosso di un “meglio” apparentemente sconfitto, una tradizione che più di qualsiasi altra è stata “applicata” e persino sviluppata soprattutto nel contesto dell'industria dello spettacolo e mai riconoscendole i suoi meriti. Quando

²⁷ Cfr. Mel Gordon, *Stanislavsky in America. An Actor's Workbook*, Routledge, London & New York 2010. Il volume è una sintetica, accurata e aggiornata mappa sull'argomento, che cede però alla moda editoriale di fornire liste di “esercizi” degli insegnanti citati. Un altro capitolo sull'incontro tra le culture teatrali europee e quelle del nuovo mondo sarà da scrivere a margine della vicenda del teatro yiddish, che dall'Europa dell'est si stabilizzerà infine negli Stati Uniti.

²⁸ Paul Rogers: «Con le lacrime agli occhi [Čechov] ci diceva: “Bambini, là fuori c'è un mondo... Se non sarete bravi attori, vi uccideranno”».

si studiano con cura queste vicende viene da chiedersi chi siano dunque i veri vincitori, cosa ne resta oggi e come nella nostra esperienza esse si ripetano in altro modo. Certo è che comprendere quella nuova tradizione novecentesca (la stessa di cui fa parte, sia pure in un contesto diversissimo, Jerzy Grotowski) è un atto con chiare implicazioni politiche perché significa mettere in discussione un'idea di sviluppo e un modo di produzione, una comunicazione tutta votata alla massimizzazione del profitto e del consenso, per non parlare del tempo e dei modi della ricerca: l'industria dello spettacolo non si può permettere ciò che invece è fondamentale. Dice, verso la fine del documentario, Mala Powers: «Lavorare con la tecnica di Čechov non è soltanto qualcosa che si impara in quanto attori, la si impara come esseri umani. C'è qualcosa che nobilita nel lavoro. Non so che persona sarei se non avessi incontrato Michael Čechov. Guarderei al mondo in modo completamente diverso. Sono stata molto fortunata a incontrarlo quando avevo sedici anni». Perciò noi possiamo dire che “stiamo con Čechov”, ma non dobbiamo utilizzare il suo nome, o altri, come un alibi per non cercare la nostra strada.

8.

La sincerità non è la verità. È piuttosto, come ha ben detto Nietzsche, il contrario dell'idealismo. E la sincerità dell'attore-autore invocata negli esergo a questa premessa non ha alcunché di moralistico, al contrario è una istanza etica di crudeltà. I nostri lo sanno e lo dicono: si tratta di realizzare sulla scena ciò che Antonin Artaud ha realizzato nella scrittura, ovvero un “lavoro su se stessi di interesse pubblico”, che avviene soprattutto ma non solo nel confronto con i materiali e le tradizioni del teatro. Nel nostro tempo l'esperienza e l'espressione della sincerità non può che darsi nel grottesco e, sia pure in un permanente confronto con l'altro (colui che nella tradizione moderna è chiamato “personaggio”), il primo oggetto della decostruzione teatrale è l'io. Per questo il lavoro del teatro è rischioso, può facilmente tramutarsi nella più pura autodistruzione oppure ripiegare nel narcisismo consolatorio del successo “spettacolare”. Come spesso accade, è Kafka a descrivere questo processo nel modo migliore: «Conosci te stesso non significa: Osservati. Osservati è la parola del serpente. Significa: Fatti padrone delle tue azioni. Ma tu lo sei già, sei padrone delle tue azioni. Questa frase, pertanto, significa: Ignorati! Distruggiti! Dunque una cosa cattiva. E solo chi si china profondamente ne ode anche il messaggio buono, che dice: “Per fare di te stesso quello che sei”». ²⁹

²⁹ *Gli otto quaderni in ottavo*, in Franz Kafka, *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, Mondadori 1976, p. 713.

III.

Attori del divenire

Aristotele e i nuovi profili della mimesi

«Quello che so
è che ogni pratica mette in gioco se stessa nel mondo
e il mondo in se stessa».
Carlo Sini¹

«Cosicché, interrogandoci sul portato di verità
delle figure dei nostri saperi, facciamo esperienza
sia della transitorietà delle figure della verità [...]
sia della verità stessa in quanto transito».
Florinda Cambria²

0.

Come nella tradizione indiana, questo scritto dedicato alla *Poetica* di Aristotele appartiene alla specie del commento. Ciò nella convinzione che la verità del testo d'origine sia destinata a rimanere ineffabile e che a esso non valga destinare una esercitazione scolastica o una «critica». Ne consegue che l'etimologia, qui, pur dichiarando il proprio debito nei confronti di un altro autore, sia in larga misura immaginaria. La ricerca non si basa sulla scientificità filologica ma sul disporre qui e ora le potenzialità della parola aristotelica, estraendone una molteplicità di significati e lasciandone echeggiare il senso. Questo tentativo e bisogno di *riconfigurare* avviene gettando l'oggetto di studio nella fornace della propria coscienza, tra l'altro osservando, per quanto possibile, *come* ciò accade.

Il confronto con il senso della mimesi è da rifare in ogni tempo e in ogni mondo. Oggi la questione si ripropone come particolarmente urgente per almeno tre motivi: prima di tutto perché ormai è chiaro che la tradizione di pensiero iniziata con i Greci si è depositata in una storia nella quale è stata fraintesa e semplificata per renderla funzionale ai modelli di sviluppo culturale che si sono succeduti da allora a oggi; in secondo luogo perché nella tarda modernità il catalogo degli strumen-

¹ C. Sini, Introduzione, in Id., *Transito Verità. Figure dell'enciclopedia filosofica*, in *Opere*, vol. v, a cura di F. Cambria, Jaca Book, Milano 2012, p. 7.

² F. Cambria, Postfazione, in C. Sini, *Transito Verità* cit., p. 991.

ti e dei linguaggi della mimesi, e degli incroci tra loro, si è talmente arricchito da prefigurare un ambito generativo inedito. Un terzo e non minore motivo di urgenza è costituito dalla necessità, nel momento in cui l'Occidente neo, tardo e post-capitalista include tutto il mondo, di impegnarsi a incontrare e comprendere altre tradizioni d'arte e di pensiero, nonché alcune civiltà arcaiche, «sconfitte» o marginalizzate, sia geograficamente lontane sia immerse nella nostra stessa storia. I protocolli educativi e artistici derivanti dall'unificazione antropologica del mondo hanno comportato molti svantaggi, tra questi una concezione riduttiva dell'umano che finalmente appare suscettibile di riscatto soprattutto attraverso l'affermazione di nuove pratiche creative che consentano di riportare la totalità dell'individuo al centro del divenire e dare un nuovo impulso a tutte le *praxis*.³

Il teatro è soltanto una delle manifestazioni mimetiche, anche se delle più compiute, e andrebbe preso in considerazione in tale prospettiva. Ne consegue che fatalmente qualsiasi riflessione di questo inizio millennio non potrà che essere oscillante e relativamente sfuocata, vuoi a causa del rimbalzo di responsabilità fra tanti e così diversi saperi che nessuno può pretendere di padroneggiare *in toto*, vuoi per il fatale disequilibrio ermeneutico tra le molteplici urgenze del presente, radicate nelle rispettive pratiche e pertanto con esse «compromesse», vuoi infine per la conseguente impossibilità di una erudizione esaustiva, realizzabile soltanto attraverso la finzione che separa un passato conoscibile da un presente fatale o troppo complesso. Nonostante tali difficoltà, per ora insuperabili, un minimo di buon senso consiglia di mettersi comunque al lavoro, singolarmente e collettivamente.

Le due più corpose e influenti teorie artistiche dell'Occidente, quella platonica e quella hegeliana, hanno sviluppato la propria potenza soprattutto a causa dell'interpretazione riduttiva di cui sono state oggetto: la prima appiattita sull'idea della mimesi come imitazione e dunque come altro dalla verità, la seconda intesa come proclamazione della morte dell'arte. Sarebbe assai superficiale, però, liquidare il senso e la storia di queste interpretazioni come un errore, poiché si tratta del loro divenire nei mondi successivi, in positivo e in negativo, basti pensare all'antiplatonismo o alla questione della morte dell'arte che nel Novecento hanno alimentato le avanguardie di tutte le discipline. Dunque la sfida non è quella di decretare quale sia l'Autentico di ieri e di oggi, ma di procedere, sulla base dell'accertamento di «altre verità» già operanti nel passato, alla definizione di nuovi protocolli e di nuovi modi di pensare riguardanti la composizione e la ricezione, di ripartire da una convergenza tra percezione e consapevolezza (la prima già operante, la seconda da maturare) del nostro presente, ossia da una nuova *praxis* conoscitiva che aiuti a decidere il divenire anziché subire il destino tracciato dal pregiudizio.

³ Per un proposta educativa articolata in base all'opzione creativa cfr. K. Robinson, A. Lou, *The Element. Trova il tuo elemento cambia la tua vita*, Mondadori, Milano 2012.

III. Attori del divenire

Nel caso dell'arte, alcune "nuove verità del passato" sono appunto quelle che riguardano i grandi lasciti teorici dei greci e di Hegel, laddove la mimesi è intesa come *composizione della conoscenza essenziale* e l'opera d'arte come *necessità e rivelazione dell'essenziale*. A partire da qui è possibile comprendere quanto accade nell'arte contemporanea, quale sia il senso della trasformazione delle idee di bellezza e di sublime, nonché della operatività che si manifesta nel sentimento della morte dell'arte; ma soprattutto, senza attardarci a compilare un catalogo di torti e ragioni, faremmo meglio a concentrarci sul presente come tratto della storia, ovvero sul rapporto tra l'arte e la morte – dove quest'ultima è da intendersi come contrario e non come confine della vita: *vita eterna vs morte eterna* – e per esempio sul *grottesco* come istanza che supera la ingannevole dialettica tra bello e brutto, sublime e infimo, «alto» e «basso» ecc. Tenendo seriamente conto del fatto che se il pensiero fa avanzare la prassi, la prassi e fa avanzare il pensiero, bisogna riconoscere che l'istanza grottesca, affacciata decisamente sin dal romanticismo (in tutta evidenza con Hoffmann) e variamente sviluppata dall'arte contemporanea costituisce un decisivo passo in avanti rispetto al tema del comico con il quale l'*Estetica* hegeliana si conclude. Il filosofo tedesco tratta la materia con inarrivabile finezza. Partendo da una definizione della rappresentazione come parvenza necessaria all'essenza, sviluppa una critica all'*ironia* per prospettare invece una centralità del *riflettere ridendo*, in un movimento ascetico anziché estatico fondato sulla povertà, ovvero sulla *essenzialità* dei mezzi e dei fini. Si delinea così un altro modo del rappresentare quell'«eterno passato» che costituisce il vero oggetto del *poiein*.

Se il luogo, il tempo e l'oggetto di ogni ricerca sono in effetti *qui e ora*, ciò non significa che si debba ignorare la storia. Gli eventi e i pensieri del passato, benché inconoscibili per definizione in quanto «noi» e «loro» siamo reciprocamente assenti, possono e devono essere interpretati. Nell'esercizio di una loro comprensione e nella prospettiva di una «invenzione delle origini» possiamo allenarci a considerare il presente come una possibilità realizzata tra le tante possibili e dunque a desiderare e a immetterci nel movimento di un divenire almeno tendenzialmente scelto.

Con queste premesse è innegabile che uno dei primi capitoli di una riflessione sul divenire dell'arte teatrale debba riguardare la *Poetica* di Aristotele, l'inizio per definizione, un inizio che alla luce di una nuova illuminante edizione critica si ripropone attuale come non mai.

1.

La *Poetica*, primo capitolo nell'enciclopedia dei saperi dedicato al teatro, è una teoria formulata in un'epoca di irreversibile decadenza del teatro nello spettacolare. I grandi classici del teatro ateniese erano ormai eseguiti a brani, come parti di recital virtuosistici; soltanto alcuni anni dopo la stesura della *Poetica* un decreto ordinò

la conservazione dei testi integrali di Eschilo, Sofocle ed Euripide; era l'epoca nella quale la filosofia si avviava a diventare una scrittura disincarnata delle idee, una teoria della prassi. L'integrazione fra testo drammaturgico e scena era entrata in crisi da circa un secolo, dapprima con Euripide, il quale utilizzava la parola da logico e dialettico, e aveva sciolto l'alleanza tra musica, coro e parola tragica, come ha denunciato per primo con forza Friedrich Nietzsche contro tutti i filologi del proprio tempo. Intitolando l'opera *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, Nietzsche metteva in primo piano una nuova interpretazione delle origini e della successiva decadenza inaugurata dal «dramma moderno» euripideo. È vero comunque che per Aristotele la scrittura drammatica deve procedere per ipotassi, vale a dire essere subordinata all'unità di azione, ed è portatrice della dominante concettuale caratterizzante «l'uomo come mente». Ciò deriva dalla sua visione del destino storico della filosofia e della scrittura, ma non significa che egli non sapesse che l'opera scenica agisce invece per paratassi e subordinate, come l'epica, poiché il suo agente è il corpo vivente che *significa* sulla scena.⁴

Concentrandosi sul caso della tragedia, Aristotele delineava un concetto di mimesi valido per tutte le arti. Da allora a oggi il suo dettato è stato sostanzialmente frainteso, soprattutto nella vulgata, e il fraintendimento si è infine sovrapposto al concetto stesso di dramma moderno, così che gran parte del teatro contemporaneo ha preso le distanze da quella tradizione, dichiarandosi «antiaristotelico» e spesso facendo leva sull'istanza grottesca felicemente attualizzata da Michail Bachtin.⁵ Nella teatrologia degli ultimi anni regna in proposito un'allegria confusione. Il tedesco Hans-Thies Lehmann ha descritto il teatro politico oggi necessario per mezzo di

⁴ Alla questione dell'epica e poi dell'opzione brechtiana in favore del teatro epico si dedicano qui soltanto pochi cenni; il tema è sviluppato in un capitolo successivo. Aristotele richiama l'appartenenza dell'epica all'ambito della comunicazione orale, non scritturale, dunque la sua ridondanza è basata sulla paratassi (giustapposizione e montaggio di segmenti chiusi gli uni rispetto agli altri) e la sua efficacia dovuta al fatto che il parlato agisce sull'emozionalità, sugli affetti, sui sensi, toccando l'intera partitura dell'umano. In pratica Aristotele sa che lo spettacolo è una sorta di sviluppo epico del testo drammaturgico, tuttavia stima superiore il teatro tragico nella sua forma scritta in quanto al suo tempo l'epico-spettacolare aveva travalicato i propri limiti di coerenza drammaturgica per scendere nella esibizione di virtuosismi a effetto e nella conseguente banalizzazione concettuale.

⁵ Naturalmente sull'argomento si dispone di una vasta bibliografia, che però non fa riferimento, per quanto riguarda la *Poetica* di Aristotele, allo studio innovatore di Pierluigi Donini (cfr. nota 9). In italiano si vedano almeno: M. De Marinis, *Aristotele teorico dello spettacolo*, in AA. VV., *Teoria e storia della messinscena nel teatro antico*, Costa & Nolan, Genova 1991; Id., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma 2008; K. Elam, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna 1987; infine lo studio di Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012, e i recentissimi Edoardo Giovanni Carlotti, *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale". L'arte performativa tra natura e culture*, Accademia UP, Torino 2014; Franco Perrelli, *Poetiche e teorie del teatro*, Carocci, Roma 2015.

III. Attori del divenire

una variante del postmoderno definita «postdrammatico»,⁶ nell'ambito della quale è sancita la fine della narrazione e dei personaggi tradizionalmente intesi e più in generale di un paradigma teatrale asseverativo (modello unico). Il postdrammatico si è rivelato una formula di successo in tutto il mondo forse perché, al di là dell'errore concettuale, è comunque assai diffusa l'esigenza di una definizione inedita e adeguata della peculiarità del teatro che ci è dato esperire da autori e spettatori. In realtà il panorama evocato da Lehmann è decisamente neoaristotelico e neodrammatico perché le avanguardie hanno ripreso l'idea fondamentale di Aristotele circa il teatro inteso come estrazione e presentazione delle *azioni essenziali*, anche a scapito delle tradizionali nozioni di conflitto e di personaggio. Ciò perché – come già avveniva per Aristotele – si avverte che il compito del teatro (e dell'arte in generale) è quello di entrare in contatto con la verità celata dalle apparenze e questo impegno estremo si realizza sempre sullo sfondo dell'aspirazione più diffusa tra gli esseri umani, quella alla «felicità».

2.

Per riproporre tale questione storico-teorica, ineludibile in qualsiasi dibattito sul teatro contemporaneo, è dunque utile rivisitare l'opera che ha accompagnato tutta la storia dell'arte scenica dell'Occidente e liberarsi dai fatali pregiudizi in base ai quali, nel corso della modernità, essa è stata tradotta e interpretata.

I concetti e i protocolli proposti nella *Poetica* erano ritornati in auge a partire dall'Umanesimo e dal Rinascimento. Il problematico testo aristotelico ha esercitato la propria influenza attraverso le differenti traduzioni e interpretazioni che ne sono state date nel tempo e poi, soprattutto nel Novecento, sulla base di un suo sostanziale fraintendimento e rifiuto (basti pensare in questo senso a Bertolt Brecht).⁷ L'antiaristotelismo del secolo delle avanguardie ha di fatto costituito un equivoco molto produttivo, mentre il neoaristotelismo di Jerzy Grotowski e diversamente quello di Carmelo Bene, per citare due vertici del teatro finora considerati come

⁶ Cfr. H.-T. Lehmann, *Postdramatische Theater*, Frankfurt am Main 1999; Id., *Postdramatic Theatre*, introduzione e traduzione a cura di K. Juers-Munby, Routledge, London & New York 2006; in italiano, Id., *Segni teatrali del teatro post-drammatico*, «Biblioteca teatrale», 74-76, aprile-dicembre 2005 e *Dramma vs postdrammatico: polarità a confronto*, a cura di G. Guccini, «Prove di drammaturgia», 1, 2010, pp. 12-50. L'autore introduce la tematica a partire dal cambiamento di prospettiva proposto a suo tempo da Peter Szondi e propone diversi esempi in campo drammaturgico, da Heiner Müller e Peter Handke a Sarah Kane, per poi segnalare alcune esperienze di creazione scenica ritenute esemplari di questa tendenza, dagli ormai classici Tadeusz Kantor e Robert Wilson a Heiner Goebbels e Robert Lepage, senza trascurare realtà italiane come quella di Giorgio Barberio Corsetti, i Magazzini e la Societas Raffaello Sanzio.

⁷ In proposito cfr. soprattutto B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale* (1948), in Id., *Scritti teatrali*, II, Einaudi, Torino 1975, pp. 155-191, e le osservazioni che dedicheremo all'argomento più avanti.

opposti inconciliabili, ha cominciato a tracciare una strada nuova, che pone al centro dell'arte un attore consapevole, o un «poeta integrale» per dirla con Antonin Artaud.⁸

Comunque sia, un motivo cogente per riprendere in mano la *Poetica* è costituito dal fatto che il testo è stato oggetto, a partire dagli anni Ottanta del xx secolo, di nuove analisi critico-filologiche che ne hanno restaurato un significato sensibilmente diverso da quello che gli era comunemente attribuito. L'edizione (traduzione, note e ampio commento) curata da uno storico della filosofia come Pierluigi Donini⁹ si presenta oggi come la più convincente e argomentata. Essa smentisce la miriade di false opinioni (per esempio sull'idea di «imitazione») e fumisterie (per esempio riguardo alla «catarsi») diffuse nel nome di Aristotele e rivela la sorprendente attualità dell'opera, nonostante alcune conclamate contraddizioni e passaggi ancora oscuri. Questa edizione costituisce il nostro punto di partenza,¹⁰ tuttavia ciò non significa che, nella interpretazione del testo e soprattutto nel trarre le conclusioni circa la sua attualità o meno, la posizione del sottoscritto si possa considerare come del tutto coincidente con quella dello studioso. Nella riflessione qui proposta ciò che conta non è decretare quale sia la verità definitiva della *Poetica*, ma connettere l'indagine filologica a temi attuali e scottanti. L'interpretazione di Donini, tanto sorprendente quanto convincente nei suoi snodi fondamentali, costituisce un

⁸ «Se sono poeta o attore non è per scrivere o declamare poesie ma per viverle. Quando recito una poesia [...] si tratta della materializzazione corporea e reale di un essere integrale di poesia» (dai *Quaderni di Rodez*, Lettera del 6 ottobre 1945, ora in A. Artaud, *Œuvres complètes*, vol. ix, Gallimard, Paris 1979, pp. 173-178:173). Come si vede, per Artaud, come per Aristotele, l'espressione drammatica è il vertice della poesia.

⁹ L'edizione di riferimento, quella che segna – secondo chi scrive – la svolta decisiva è: Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Einaudi, Torino 2008. L'Introduzione del curatore-traduttore va da p. vii a p. CLXXXII. L'indice dei paragrafi secondo i quali Donini ha ordinato la propria esposizione dà un'idea dell'impegno di chiarezza a tutto campo: 1. *Dalla poesia alla tragedia*; 2. *L'imitazione poetica e le sue leggi*; 3. *La mimesis, l'universale, la necessità, la verisimiglianza*; 4. *La preminenza del racconto e la funzione cognitiva della mimesis*; 5. *Il senso tragico della vita nei capitoli centrali della «Poetica»*; 6. *La conoscenza e le emozioni: il problema della catarsi*; 7. *Intermezzo filologico: la catarsi, stato della questione*; 8. *La tragedia rappresentata e la tragedia letta*; 9. *Piacere, «piaceri» ed emozioni*; 10. *Le altre parti della tragedia e del poema epico*; 11. *L'epica*; 12. *La composizione della «Poetica»*. Da qui in avanti le citazioni dell'Introduzione saranno contrassegnate dal solo numero di pagina. Donini si confronta con la critica aristotelica di tutti i tempi e perviene a un risultato originale e persuasivo, come cercheremo qui di argomentare, beninteso limitandoci agli argomenti più rilevanti per la teatrologia contemporanea e senza rendere conto compiutamente del dibattito che coinvolge l'élite degli aristotelisti.

¹⁰ Un lettore poco navigato in storia della filosofia può non sapere che Donini prende le distanze dalle note e per molti versi apprezzate letture della *Poetica* ancor oggi molto popolari, tra tutte quella di Stephen Halliwell (del quale cfr. *Aristotle's Poetics*, Duckworth, London 1986), per non parlare di quelle dei grecisti italiani.

III. Attori del divenire

presupposto indispensabile per comprendere da dove veniamo, non soltanto in riferimento al teatro, e soprattutto *verso dove* probabilmente stiamo andando.

Nel mondo globale anche la posizione del teatro si sta modificando. Il modello che si supposeva aristotelico è tuttora quello dominante, ovvero il più diffuso e consistente nel senso comune; tuttavia è sotto gli occhi di tutti che le esperienze più rilevanti del teatro contemporaneo si proiettano in altre direzioni, sia rivolgendosi verso tradizioni minoritarie o «sconfitte» della storia dello stesso Occidente, sia confrontandosi senza complessi, né di superiorità né di inferiorità, con le tradizioni rappresentative di altre civiltà. La degenerazione, o se vogliamo quella particolare declinazione dell'aristotelismo che coincide con l'apogeo del teatro moderno (quello che si definiva sbrigativamente «teatro borghese»), è ormai affiancata da strategie neodrammatiche che prendono le mosse da un ripensamento delle origini e danno luogo a un fertile campo di lavoro. Tale lavoro è indubbiamente autonomo rispetto all'indagine teorica, ma da quest'ultima potrebbe di certo essere rafforzato poiché la consapevolezza della logica (intesa come movimento e *logos*, discorso) concorre ai processi di trasformazione, sia pure in una misura e secondo modalità scarsamente prevedibili.¹¹

In sostanza la tesi che qui si propone è che le avanguardie del Novecento e le esperienze cui si farà riferimento ripropongano, al di là di tutte le apparenze e della loro stessa pronuncia ideologica, una tensione neodrammatica. Nell'ambito della neodrammatica, però, mentre si riscopre l'attualità di alcuni capisaldi della *Poetica* «rivisitata», si prefigurano inedite direzioni di sviluppo che impongono infine di congedarsi da Aristotele per delineare una filosofia fisica (una *filofisica*, potremmo dire, che unifichi il movimento della *praxis* e del pensiero in senso non teleologico) dell'arte scenica, di cui oggi si avverte così fortemente il bisogno.

Per rilanciare la riflessione su Aristotele e farla risuonare sulla *scena occidentale*¹² si può prendere spunto da un filosofo come Carlo Sini, che ha riflettuto e osservato il teatro nel quadro più generale delle «arti dinamiche».¹³ Prima di procedere, tuttavia, è bene ricordare quanto sottolinea lo stesso Donini, quando afferma che gli studiosi della filosofia antica che si sono soffermati sulla *Poetica* hanno avuto in

¹¹ Afferma in proposito Walter Benjamin nella sinossi del proprio saggio sul dramma barocco: «Per “origine” non si intende il divenire di ciò che scaturisce, bensì al contrario ciò che scaturisce dal divenire e dal trapassare» (W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, nuova edizione, trad. it. di F. Cuninberto, Introduzione di G. Schiavoni, *Fuori dal coro*, Einaudi, Torino 1999, p. xvii).

¹² *Occidente* nel senso di *al tramonto o del tramonto*. Cfr. eventualmente A. Attisani, *Oltre la scena occidentale*, Cafoscarina, Venezia 1999.

¹³ Sul concetto di «arti dinamiche» si veda: C. Sini, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, ora in *Opere*, vol. v, *Transito Verità. Figure dell'enciclopedia filosofica* cit., pp. 773-949. La lettura siniana dell'attività svolta dal Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards è sintetizzata in: Id., *Poema*, in *Opere e sentieri*, III: *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2008, pp. 199-202.

genere una reazione «di fascino e di sconcerto» (p. vii) e che neppure i più raffinati esegeti sono mai venuti davvero a capo della questione relativa alla catarsi tragica, come sa bene chiunque abbia studiato il teatro. In questo senso si può affermare tranquillamente che la lettura di questo storico della filosofia antica, segna un'autentica *rivoluzione*, ovvero ci consente di completare un periplo critico che ci conduce rinnovati al luogo da cui proveniamo.¹⁴

3.

Con la *Poetica* Aristotele compie due operazioni parallele: da una parte tratta della poesia, concentrandosi però sulla tragedia e concludendo con brevi cenni all'epica omerica; dall'altra, in perfetta coerenza con il proprio impianto teorico generale, propone una definizione dell'arte, di tutte le arti e persino dell'artigianato, ponendo comunque la tragedia al vertice. La tragedia è per il filosofo greco il compimento supremo della poesia e da questo compimento si può dedurre il senso della mimesi, vale a dire del processo, del *modo di fare* la poesia stessa.

Benché la consolidata traduzione del termine greco *mimesis* con «imitazione» sia stata fonte di equivoci e insipienti generalizzazioni, Donini non la rigetta, preferendo attribuirle un significato sensibilmente diverso da quello depositatosi nel senso comune, e lo fa nel quadro della visione aristotelica del mondo e delle possibilità dell'agire umano di cui evidenzia la significativa diversità da quella di Platone. Un accordo tra i due filosofi greci persisteva nell'idea che le arti (*technai*), ovvero tutte le attività che producono cose esterne al proprio processo, *imitano* la natura, ciascuna nel modo che le è peculiare. La natura «tende sempre nei suoi processi alla realizzazione della forma» (p. ix) e lo sviluppo delle forme artistiche, come quello delle forme naturali, passa «attraverso stadi sempre meno imperfetti» (*ibid.*). Aristotele applicava questo schema evolutivo alle forme poetiche che gli erano note e giungeva alla determinazione che la forma drammatica fosse quella perfetta, il culmine dell'evoluzione. Da qui la centralità del teatro, ovvero anzitutto della tragedia e poi della commedia (che doveva essere oggetto di un altro trattato), comunque del teatro scritto, secondo lui pienamente fruibile anche prescindendo dalla rappresentazione.

¹⁴ Naturalmente tra gli specialisti non sono mancate le manifestazioni di dissenso da Donini. In Italia si segnala Aristotele, *Poetica*, a cura e con Introduzione di D. Guastini, Carocci, Roma 2010, edizione alla quale lo stesso Donini ha reagito con una recensione aggressiva che ha provocato una piccata replica da parte di Guastini (cfr. «Lo Sguardo - Rivista di filosofia», II, 10, 2012, pp. 251-269). Tralasciamo naturalmente il dettaglio della polemica, limitandoci a segnalare il dato più rilevante rispetto al discorso che qui si sta conducendo, ossia il diverso punto di vista sulla catarsi, che secondo Guastini consiste nella «trasformazione di passioni da dolorose, quali si presentano nella realtà, in piacevoli, [...] grazie all'azione della *mimesis*» (cfr. pp. 160-175), in sostanza in una apocatastasi.

III. Attori del divenire

Su questo ultimo punto sarà il caso di tornare; per ora, di maggiore interesse per noi è il fatto che in diversi passaggi della *Poetica* sia posta in rilievo l'importanza della *pratica delle arti nel processo educativo*, tant'è che persino alla creazione e alla capacità di ricezione del teatro si giunge attraverso alcune imprescindibili fasi di apprendimento – «osservazione», «improvvisazione», «imitazione» – e ancor prima, a partire dall'infanzia, con l'esercizio della musica, della danza e del canto. Osservazione, improvvisazione e imitazione costituiscono, non soltanto per Aristotele, le pratiche e gli esercizi per mettere a punto un modo di comprendere la realtà che non sia esclusivamente intellettuale e di avviare l'apprendimento alla composizione d'attore; sono anche, nel Novecento, il tema che caratterizza tutta la ricerca di Stanislavskij fino all'ultimo approdo delle *azioni fisiche*. Grotowski parte da lì e attraverso la seconda metà del secolo sviluppa un proprio protocollo di lavoro in un cantiere artistico che a sua volta stabilisce nuovi fertili legami con la condizione contemporanea. Con lui e con altri grandi innovatori del Novecento, schierati su differenti posizioni ideologiche e poetiche, si delinea un paradosso, ovvero un modo di concepire il teatro che, pur restando nell'ambito di un'alta professionalità scenico-poetica, prefigura un grandioso progetto educativo, com'era del resto nelle intenzioni del filosofo antico. Da ciò si potrebbero trarre interessanti deduzioni sia per la moltitudine dei teatri di ricerca oggi esistenti, sia per un contributo critico all'idea di una educazione e di una cittadinanza basate sulla creatività. Così Donini: «Aristotele aveva impostato la trattazione della poesia ancora come un problema educativo e in sostanza politico, proprio come il suo maestro» (*ivi*, p. cx) e, a differenza di Platone, difendeva la poesia per inserirla in un programma di educazione *superiore* dei cittadini adulti, oltretutto avanzando la propria proposta in un contesto storico che vedeva il decadimento della filosofia, avviata a diventare «scrittura e commento scritto di testi» (p. cxxxii), vale a dire prescrittiva, e quindi a distanziarsi sempre di più dalle arti dinamiche.

Il fatto che l'Aristotele della *Poetica* ritenga le altre specie poetiche altrettanti stadi inferiori della tragedia, oppure non le consideri affatto (come nel caso dei poeti lirici), nulla toglie alla validità di molte sue considerazioni sul teatro. E se la sua teleologia culturale¹⁵ è per noi complessivamente inaccettabile – come si chiarirà meglio più avanti per delineare il passaggio dal drammatico al neodrammatico, nonché per comprenderne istanze e modalità di funzionamento – la sua riflessione sull'evento teatrale costituisce ancora oggi una solida «invenzione dell'origine» con cui ci si deve confrontare.

¹⁵ Per Aristotele i processi naturali e le attività umane non sono diretti da *poteri* divini o fisici, cionondimeno la sua è una «teleologia culturale» in quanto gerarchia delle forme che pone al vertice un modello ideale. Con questo orientamento Donini si discosta nettamente da Halliwell (cfr. *Op. cit.*, p. xii).

La tragedia è composta di parti, tra le quali figura la realizzazione spettacolare, affidata ai «tecnici di Dioniso». Tra le parti, Aristotele considera di capitale importanza il *mythos*, il racconto (oggi si direbbe il *plot*, la trama, ma con questo termine si rischia di eludere la consistenza mitologica anziché storica del racconto). Avremo modo di soffermarci su come il *mythos* sia un composto di azioni e su cosa ciò significhi; per ora limitiamoci a osservare (cosa per niente scontata) che il fatto di porre in secondo piano lo spettacolo e l'attore – fatto normalmente interpretato come una sottovalutazione e una relativa mancanza di padronanza del lavoro scenico, anche alla luce di ciò che esso era diventato dopo la stagione dei tre grandi tragici – significa invece la consapevolezza dello scopo del teatro che in fondo è l'esercizio della logica, ovvero il discernimento dei valori e dei limiti di cui il *logos* è portatore, in vista di quella comprensione razionale che costituisce eventualmente il compenso dello spettatore, evento noto come *catarsi*.

Secondo Aristotele l'arte funzionerebbe come la scienza, per cui quando si identifica una soluzione adeguata tutti i poeti non possono che farla propria. Non era in discussione – secondo lui – la libertà di praticare gli altri generi poetici, ma ciò non gli impediva, in perfetta coerenza con la sua concezione «finalistica (ma non deterministica)» (p. XIV),¹⁶ di confermare una rigida gerarchia di valori. Nella sua giustapposizione di arte e natura, la prima costituirebbe il tratto caratteristico del poeta e la seconda l'orizzonte.¹⁷ È poi da notare che Aristotele rifletteva sulle opere poetiche e non sui poeti (p. XIX), ciò perché – secondo Donini – nel quadro della sua filosofia questi non erano molto importanti, o meglio, essendo la forma drammatica un vertice naturale, qualcosa che si manifesta o appare senza essere propriamente una creazione del poeta, i poeti dovrebbero soltanto «aprirsi» alla mimesi. Essi, in quanto *interpretanti-interpretati*, non dovrebbero né eleggersi a creatori né limitarsi a essere esecutori, vale a dire «il buon poeta» (p. XX) sarebbe colui che *ricosce* e di conseguenza «dice» non ciò che vuole, ma ciò che esige il racconto. Quello che più conta ai fini del nostro discorso è l'idea che i poeti *ricoscono le potenzialità della natura e le portano alla luce*, per cui le opere sono più apparizioni e manifestazioni che invenzioni e creazioni.¹⁸

¹⁶ L'idea di Aristotele è contraddetta, secondo Donini, dagli stessi esempi da lui portati (p. XV). Per non parlare del caso della commedia, che costituisce un aspetto della medesima arte, anche se Aristotele enfatizza la differenza qualitativa tra serio e giocoso, che contraddistinguerebbero dunque due linee divergenti fin dall'inizio (cfr. p. XVI), sebbene in entrambe le forme si dia una centralità del *mythos*-racconto. Aristotele suggerisce che la differenza tra le due avrebbe origine dai diversi caratteri degli «imitatori», dunque dalla rispettiva educazione.

¹⁷ Questa è una delle tante questioni che, afferma Donini, Aristotele evidentemente riteneva di non dovere o potere approfondire.

¹⁸ L'attore-creatore delle avanguardie opposto all'attore-interprete della tradizione moderna non si pone, come vedremo, in contraddizione con questa figura di interpretante-interpretato, o meglio, se lo è nel lessico non lo è nella sostanza, proprio come accade per l'antiaristotelismo novecentesco.

III. Attori del divenire

4.

Dunque la *mimesis*, la questione primaria. La traduzione del termine con «imitazione» è oggi per lo più contestata, risultando inaccettabile il senso di copia e riproduzione degradata di cui il termine è portatore sulla scorta del platonismo, nell'ambito del quale appunto si condannava la poesia come copia.¹⁹ Aristotele non considerava il reale come un mondo diverso da quello che si esperisce e diversamente dal suo maestro Platone concepiva la *mimesis* come «operazione di selezione e di ricomposizione interpretativa di aspetti in qualche senso privilegiati del reale, si da restituire, di questo, il senso più vero, precisamente quello che sfugge alla percezione diretta della totalità di ciò che c'è o accade» (p. xxii). Il termine si dovrebbe forse tradurre diversamente, ma ciò che conta è mettersi d'accordo su cosa indica. Anzitutto occorre evitare la sopravvalutazione che porta a intendere la *mimesis* come fantasia creatrice e pura immaginazione, ovvero la «poesia come "fiction"» (p. xxiii).²⁰ La tradizione critica a noi più familiare avrebbe commesso l'«errore, ingenuamente romantico» (*ibid.*) di concepire la poesia come «l'apertura più liberale alla fantasia creativa dei poeti» (*ibid.*). Donini dimostra che queste concezioni si basano su gravi fraintendimenti, consolidati dalla loro ripetizione acritica nel corso dei secoli: così facendo ci mette in condizione, per cominciare, di intendere meglio il filosofo greco.

Aristotele definisce gli artisti come «coloro che imitano persone che agiscono» (*Poet.*, II, 1448a). A proposito di questo passaggio, gli studiosi partono dal presupposto che il filosofo greco pensasse agli scrittori di tragedie e commedie, non agli attori e nemmeno alla qualità del testo e dell'esecuzione, che invece noi sappiamo essere elementi decisivi nel determinare il senso dell'opera. È vero che nei testi a noi pervenuti Aristotele non si sofferma sullo spettacolo e gli attori, ma ciò non autorizza a dedurre che ne ignori l'importanza; infatti li include tra le sei parti di cui la tragedia si compone e «grazie alle quali risulta di una certa qualità», ovvero «il racconto, i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo e il canto», e di seguito precisa: «Infatti i mezzi con cui imitano sono due [linguaggio e canto], il modo è uno [lo spettacolo]» (*Poet.*, VI, 1450a). Dunque nulla osta a pensare che l'«imitazione di azioni e di vita» trovi nella creazione scenica una compiutezza che non contraddice l'istanza di autonomia del testo drammaturgico. Occorre inoltre ricordare che l'azione, per Aristotele, è un comportamento deliberato, razionale e

¹⁹ Fino all'edizione della *Poetica* qui presa in considerazione, una serena revisione moderna dei luoghi comuni fino ad allora e anche successivamente persistenti, era quella dello studioso polacco Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980), *Storia dell'estetica*, ed. orig. 1970, ed. italiana a cura di G. Cavaglià, Einaudi, Torino 1979. *L'estetica antica* è l'oggetto del vol. I.

²⁰ Siamo qui a un altro aspetto peculiare della critica di Donini, che anche in questo senso contraddice gran parte della letteratura dedicata.

finalizzato a uno scopo, una «operazione selettiva e interpretativa della vita e delle azioni umane [che] tende a ricomporre e segnalare il vero senso della vita» (p. xxv). Nessuna confusione è causata dal riconoscere che il termine *mimesis* ricorre nella *Poetica* in diverse accezioni e usi, perché è altrettanto chiaro che in generale si riferisce all'espressione artistica e alla forma drammatica, dove due o più azioni sono poste in relazione tra loro.

Aristotele afferma che la questione teatrale riguarda innanzitutto il testo poetico, che in sé non ha bisogno di recitazione. Un testo è drammatico non in quanto è recitato, ma in quanto presenta due o più azioni. Se non si comprende correttamente questo passaggio, si tende fatalmente a sottovalutare – come accade nella vulgata teatologica – il fatto che l'autonomia della lettura rispetto alla rappresentazione *non* comporta una svalutazione di quest'ultima, bensì ribadisce che l'opera scritta era disponibile anche dopo la fine della grande stagione tragica ateniese, dunque in una *polis* che era profondamente cambiata, e conservava un suo perdurante valore in quanto riproposizione critica del *mythos*. Nella prospettiva aristotelica il poeta è superiore allo storico perché questi è legato al particolare, mentre il poeta accede a suo modo all'universale (*Poet.*, VII, 1451a e IX, 1451b): certo, l'arte non coglie la verità come la scienza (in questo senso Aristotele è d'accordo con Platone: l'arte è situata a un livello inferiore rispetto alla filosofia), tuttavia le compete un tipo di universalità potenziale e possibile che la riabilita agli occhi del filosofo e la rende importante per la comunità: l'arte non è affatto copia di una copia, come sosteneva Platone. E poi, il testo è sempre disponibile nello spazio e nel tempo, ma soltanto per coloro che sono in grado di procurarselo e sono capaci di leggere, dunque per una ristretta *élite* rispetto alla massa della popolazione ateniese che affollava le Grandi Dionisie.

A partire da queste premesse, per Aristotele la *mimesis*-imitazione non deve in alcun modo essere intesa come una ripetizione pedissequa del reale in ogni suo particolare, ossia come una sorta di «naturalismo»,²¹ bensì come «l'essenza e la verità strutturale» (p. xxxii). Questo è il punto di leva della lettura di Donini. Si può anche paragonarla a uno specchio, se si vuole, sapendo però che il suo scopo intenzionale è quello di rendere visibile l'invisibile, o, meglio, di percepire e cono-

²¹ Di ciò rende giustizia già W. Tatarkiewicz nell'*Op. cit.*, pp. 172-173. Altra cosa rispetto al naturalismo è la *naturalità* (*organicità*, come avremo modo di precisare più avanti) che dev'essere alla base di qualunque stile teatrale. In proposito ci viene in soccorso Peter Brook: «Quello che vediamo deve apparirci naturale adesso, oggi. "Apparire naturale" vuol dire che non dobbiamo mettere in discussione quello che vediamo. Se una sola volta vi chiedete "Questo è naturale o artificiale?", siete *kaputt*. Un attore parla e prende un bicchiere d'acqua, è naturale, e a un tratto questa persona si lancia nella poesia, in un discorso molto complesso – anche questo deve sembrare naturale – e se fa un movimento strano, anche questo deve essere naturale. In altri termini il problema è adattare questa materia al momento presente, in cui le persone sono sedute nel pubblico, qui, oggi» (P. Brook, *Dimenticare Shakespeare?*, Prefazione di G. Banu, Guida, Napoli 2005, pp. 43-44).

III. Attori del divenire

scere il vero occultato dall'immediatamente visibile.²² Donini ha una posizione sicuramente eccentrica rispetto al complesso della critica aristotelica, eppure la sua spiegazione consente di comprendere, per esempio, perché i soggetti delle tragedie si ripetessero continuamente: non si trattava di raccontare storie, che in quanto tali sarebbero dovute essere sempre nuove, ma di svelare il senso più riposto di vicende apparentemente note.

La mimesi, dunque, «innata operazione cognitiva dell'uomo» (p. xxix) è un processo che si realizza attraverso le azioni che «abitano» le figure del dramma, o gli attori, in caso di rappresentazione. Queste figure o questi attori (in ogni caso *agenti*)²³ mostrano fatti e imitano persone che agiscono; come abbiamo visto, l'imitazione di azioni (cioè di «comportamenti deliberati, razionali», p. xxiv) è una operazione selettiva che si propone di cogliere il vero senso delle vicende umane. Aristotele ripete più volte che *cogliere l'essenza* (dell'oggetto, dell'opera e dell'azione) è lo scopo tanto della drammatica quanto di tutte le arti e fa intendere che il sostantivo *mimesis* è da porre in relazione con il verbo *mimeisthai* da cui proviene, il quale a sua volta localizza il processo nel «fare artistico», l'azione e il suo effetto-significato nell'opera. Le figure poste in relazione tra loro che compongono un racconto veritiero e coerente sono dunque figure di un *fare nell'essere*, laddove l'essere si presenta come la localizzazione «anagrafica» o spazio-temporale del fare. A proposito di questo e diversi altri concetti aristotelici, ribadiamo per l'ultima volta che Donini rileva puntualmente gli errori di interpretazione sedimentati nella storia critica, fino a quelli di alcuni grandi studiosi contemporanei dei quali pure riconosce i relativi meriti.

Un aspetto da sottolineare, data la sua scottante attualità, sta nel fatto che Aristotele oppone la poesia alla storia, attribuendole la facoltà di dire e comprendere le cose come sono, ossia considerandola «universale» (p. xxxv), termine da intendere come persistente, attuale, e non in funzione di una «morale didatticamente trasmissibile» (*ibid.*).²⁴

²² Ancora Brook puntualizza: «Quando Shakespeare scrive: "Noi porgiamo uno specchio alla natura", questo implica il riflettere esseri umani nella vita vera. Ma ciò non implica il rifletterli in modo naturalistico, come nella vita, né in modo artificiale [...]. E il teatro non riflette solo la superficie, ma anche ciò che è nascosto dietro la superficie nella complessità delle relazioni sociali e, dietro questa, il senso ultimo, esistenziale, di quell'attività che chiamiamo vita [...]. In ogni istante noi abbiamo una materia di tale densità da richiedere tutte le risorse di una lingua. Ovvero la poesia» (*ivi*, pp. 42-43). Una perfetta parafrasi della *Poetica*!

²³ Il termine «agente» è utilizzato in grammatica per designare il ruolo semantico di una parola o un sintagma che nella frase indica chi o che cosa compie un'azione (dal latino *agens, agentis*, dunque chi fa o agisce).

²⁴ Donini torna più volte sul fraintendimento clamoroso di Aristotele da parte di Brecht, basato tra l'altro sul rifiuto di un presunto accento moralistico del filosofo (cfr. pp. l.xiv e xcvi).

5.

Un tale risalto accentua la responsabilità dei poeti drammatici, ma nello stesso tempo li mette sotto la protezione di un modo di composizione oggettivo, tendenzialmente scientifico. In questo senso, per tornare alla centralità del racconto, è bene ribadire che esso è composto di *azioni* e i personaggi non agiscono per imitare i caratteri bensì «ricevono questi dalle azioni» (p. CXLVI e *Poet.*, VI, 1450a15-20). Nell'esame dei rapporti tra drammaturgia e recitazione, Aristotele dimostra di sapere della natura specifica dell'evento scenico e certamente non è un caso che lo stesso tema e un identico atteggiamento caratterizzino alcuni grandi innovatori della scena novecentesca, per esempio nella linea che va da Stanislavskij a Grotowski e oltre. Ai non addetti ai lavori spesso appaiono enigmatici alcuni passaggi aristotelici che sono invece ben chiari nella cultura materiale del teatro,²⁵ dove è noto a tutti che anche gli spettatori "ricevono" i personaggi allo stesso modo, al di là di ciò che essi stessi credono, vale a dire che sono essi stessi a crearli "montando" le azioni percepite.

6.

Un importante passaggio, poi, è delineato da Donini quando pone il problema di definire l'essenza della filosofia stessa secondo Aristotele e precisa che «ogni azione umana è finalizzata in ultima analisi alla conquista, o alla difesa, della felicità» (p. XXXIX).²⁶ In ogni azione umana, dunque anche nella *mimesis*, il «motivo unificante di ogni e di qualsiasi racconto poetico» (*ibid.*) è la lotta, non necessariamente coronata dal successo, per conquistare la felicità. Se lo scopo della medicina è la salute, lo scopo del teatro è la felicità e «proprio come la medicina [...] la poetica è a sua volta una *techne*, un'arte» (p. XLVI). Questo conflitto e i suoi esiti devono essere messi in evidenza secondo una logica rigorosa: «la sequenza delle azioni che dovrebbero condurre il personaggio alla felicità (abbiano poi successo o no è un'altra questione) deve essere governata dalla necessità condizionata dalla posizione di quel certo fine» (p. XLIV). Le sequenze di azioni e fatti, insiste Aristotele, devono avere carattere di verosimiglianza e necessità (consequenzialità). Da ciò si deduce il significato autentico dell'*imitazione*: essa è, come si è detto, comprensione delle leggi naturali (imitazione della natura specificamente umana, declinata

²⁵ Per esempio lo stesso Donini mostra una certa difficoltà a comprendere come si configuri concretamente «il rapporto tra caratteri e azioni» (p. CXLIX).

²⁶ A proposito di cosa intenda esattamente Aristotele per felicità Donini risponde che essa è la «naturale e generalmente accessibile conclusione della vita umana» (p. LXXXIX), anche se si tratta di una speranza spesso delusa. Donini spiega l'apparente contraddizione di Aristotele, in questo caso, affermando che in lui operano insieme un ottimismo della volontà e un pessimismo della ragione (cfr. p. xc).

III. Attori del divenire

nei singoli individui) in base alle quali il poeta attua una «deliberazione» (p. XLIII) circa la sequenza delle azioni stesse (punto di partenza, tappe intermedie e punto d'arrivo, ma anche sintassi e metrica, in una parola: *composizione*) che dovrebbe guidare lo svolgimento drammatico verso la felicità e al tempo stesso realizzare l'obiettivo della conoscenza per gli spettatori. Tra i fondamenti del teatro vi sarebbe insomma un programmatico ottimismo, la possibilità di lottare per la felicità; pertanto, sembra di poter dedurre, oltre che sulla fisica il teatro deve essere basato su una peculiare meta-fisica, da intendersi qui non come dottrina che rimanda alla idee prime, bensì, per dirla in estrema sintesi, alla “concretezza dell'invisibile”: «La poesia imiterà dunque la natura specificamente umana in quel che essa ha di naturalmente dato, l'aspirazione alla felicità e il comportamento razionalmente finalizzato a conseguirla» (p. XLVII). Ciò dovrebbe valere anche per lo spettatore: in caso di efficacia dell'opera teatrale, questi sarebbe “condannato” a desiderare a sua volta la felicità e spinto a lottare per conquistarla.

A questo punto il programma esplicitato da Grotowski fino dagli anni Settanta, imperniato sul concetto chiave di «verticalità» e sull'idea di un successivo «ritorno» sul piano della vita quotidiana,²⁷ non sembra poi così eccentrico, né in se stesso né in rapporto alla tradizione teatrale, ché anzi, mentre Grotowski ammette che esistono molte e diverse attività per conseguire la verticalità, per Aristotele soltanto l'arte della *mimesis* poetica è in grado di ottenere il risultato di un'alta conoscenza (di grado comunque inferiore a quella filosofica).

7.

Il punto di partenza di questo teatro è pur sempre un «mito», o meglio la rielaborazione poetica di un mito, che deve essere comprensibile e capace di suscitare reazioni emotive relative alla scoperta della concatenazione causale nella ricerca della felicità. Pur riconoscendo una priorità al racconto inteso come *composizione dei fatti*, occorre tenere presente quanto Aristotele afferma a proposito dei caratteri *inclusi* nelle azioni (*Poet.*, VI, 1450a15-23) e della felicità stessa, che non è uno stato bensì un'attività. Ogni azione compiuta, o intera, è al tempo stesso «un principio, un mezzo e una fine» che serve alla «intelligibilità complessiva del *mythos* stesso» (p. LXI).

Per l'apprendimento della *mimesis*, secondo Aristotele, occorre attivarsi fin dall'infanzia, dapprima facendo ricorso alla musica, al canto e alla danza.²⁸

²⁷ In proposito cfr. Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo* (1993), in *Opere e sentieri*, II: *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2007, pp. 89-113.

²⁸ L'avvicinamento alla musica, alla danza e al canto è fondamentalmente intuitivo e perciò confacente ai bambini. Con la pratica, poi, si sviluppano capacità sempre più sofisticate che riguardano la parola e infine il teatro, dove sono soprattutto musica e canto (argomenti poco sviluppati da Aristotele nella

L'imitazione è una tendenza innata che si manifesta innanzitutto nel gioco e produce conoscenze fondamentali (e anche nel gioco, come nella poesia, «non c'è nessuna "morale" che debba o possa essere esplicitamente proclamata», p. LXIV). Dedurre una morale dal teatro è una facoltà del destinatario, un aspetto della conoscenza-piacere che ciascuno saprà trarre dalla propria esperienza di spettatore; la conoscenza autentica però, secondo Aristotele, scaturisce soltanto da una «conoscenza precedente» dello spettatore, basata sull'esperienza di vita, ed è un evento per nulla assimilabile alla memorizzazione di una lezione, anche perché il racconto poetico elimina «tutto ciò che nell'esistenza è accidentale» (p. LXVII) e il *theoros* (colui che vede) comprende che le cose sono andate in quel modo per un accordo con le leggi che governano la vita e i comportamenti umani. In questa eventualità, il piacere cognitivo trasforma le emozioni «dal negativo e doloroso al positivo» (p. LXVIII), nel senso che lo spettatore può provare dolore per il contenuto dell'opera e piacere per la *mimesis* che gli conferisce un senso (oppure che ne rivela il non-senso). L'*integrazione* di emozione e conoscenza è ottenuta dalla esposizione degli affetti (essendo oltretutto i concetti inclusi negli affetti e assai più debolmente nel contrario), e magari con l'ausilio di quei potenti utensili mimetici che sono, secondo Aristotele, i rovesciamenti e i riconoscimenti.

8.

Ci stiamo avvicinando così all'esito finale dell'evento teatrale, alla misteriosa *catarsi*. Aristotele leggeva e suggeriva di leggere i testi come «composizione dei fatti» e sosteneva che questi, incarnati nelle azioni, producessero «pietà e paura» (pietà *per* i protagonisti e paura *con* loro).²⁹ Della *catarsi* Aristotele parla assai poco. La si riferisce, di regola, al doppio carattere della poesia tragica, come se si trattasse di scegliere se la «liberazione» prodotta dalla poesia drammatica debba essere di tipo razionale oppure emotivo. L'interpretazione più diffusa della *catarsi*

Poetica, ma più o meno sporadicamente presenti in varie altre opere come *Retorica*, libro III, *Politica*, libro VIII e libri I e III, *Fisica*, *Metafisica* e le due *Etiche*) a produrre la significativa differenza tra testo asseverativo e piano concettuale, da una parte, e «verticalità» dall'altra, essendo la coscienza-verticalità nient'altro che una trasformazione energetica, una sorta di apocatastasi fisica e psicologica, una conversione delle energie demoniche in strumenti di liberazione, una riconciliazione delle forze del bene e del male. (Naturalmente in questo ambito per «canto» si deve intendere qualcosa che comprende anche la «recitazione».)

²⁹ Donini sottolinea, a p. LXXXII, che lo spettatore o il lettore proveranno pietà per chi subisce senza colpa una immeritata sorte e paura per qualcuno che si sente simile a sé. In proposito cfr. anche A. Giovannelli, *In Sympathy with Narrative Characters*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», LXVII, 1, febbraio 2009, pp. 83-95, dove si evidenzia tra l'altro che nello spettatore agiscono insieme la simpatia (emozioni che si provano *per* il personaggio) e l'empatia (emozioni che si provano *con* il personaggio).

III. Attori del divenire

rivela, secondo Donini, una «impronta moralistica» che privilegia la sua «funzione equilibratrice, rasserenante e pacificatrice» (p. xciv). Tale contenuto semantico della catarsi è tratto dalla sfera religiosa e culturale. Aristotele impiega il termine più volte a proposito dell'educazione e della musica, ma nei suoi scritti giunti fino a noi non si sofferma mai a chiarirne il significato; poi la cita a proposito della sfera medica, dove funzionerebbe in senso omeopatico, e accenna a individui succubi di sentimenti come la paura i quali ascoltando i «canti sacri [...] ne ottengono una sorta di cura medica e di *catarsis*» (*Pol.*, 1342a10). In questa seconda accezione pietà e paura appaiono come condizioni patologiche da rimuovere totalmente. Neppure questa definizione, oggi più popolare, è però convincente per il teatro: a scartarla basta la considerazione che Aristotele in realtà, come rileva Donini, concepisce quelle passioni come una «condizione sana». A questo punto ci si potrebbe attestare su quella che in tempi recenti appariva come l'opzione più verosimile: non liberarsi dalle passioni ma *liberare le passioni*, purificarle, separare la loro essenza naturale da quelle modalità della loro manifestazione che ce ne rendono dipendenti; in base a questo presupposto il fronte più avanzato dell'ermeneutica aristotelica optava per la catarsi *delle* passioni per definire la funzione della tragedia. Donini propone di tradurre il più famoso passaggio della *Poetica* in questo modo: «la tragedia “mediante la pietà e la paura” porta al compimento (o, se si vuole, *corona*) la purificazione di siffatte passioni» (p. cix).³⁰

Il cambio di rotta così proposto, partendo dalla constatazione che è impossibile dire con assoluta certezza che cosa Aristotele intendesse, diventa decisivo e, potremmo dire, liberatorio, in quanto non si limita a parteggiare per la seconda definizione, ma, prendendo spunto da essa per una ulteriore ricognizione filologica, giunge a tutt'altre, imprevedibili conclusioni. Accertato che Aristotele nella *Politica* parla di catarsi nel quadro di «un complessivo progetto di educazione dei cittadini», il termine «può indicare invece [nel caso specifico della *Poetica*] anche esclusivamente il compimento, la conclusione o il coronamento di un processo di azione (o di produzione)». Ne consegue che «non [...] ci potrebbe essere una prova più chiara dell'estraneità della catarsi alle funzioni e agli esiti della tragedia» (p. cviii). È una sfumatura decisiva, nel senso che – come s'è detto – ci conduce rinnovati al punto di partenza. In pratica, lo storico della filosofia sostiene che siamo autorizzati a dedurre dal complesso dei testi aristotelici, soprattutto dal capitolo sull'epica, che catarsi *in sé non significa niente*, niente di speciale; il termine allude alla possibilità di comprendere e concludere con il ragionamento e non necessariamente a una decisiva «chiarificazione intellettuale» (p. xcix), a una «trasformazione e addirittura un capovolgimento delle reazioni emotive del fruitore» (*ibid.*) che seguirebbe

³⁰ Su questo punto Tatariewicz si arrestava invece alla seconda ipotesi, che al tempo suonava più credibile e fondava quindi la tradizione interpretativa più recente.

cronologicamente le emozioni penose, sostituendole. Nel caso del teatro (tragico) la catarsi non è la concretizzazione dell'apocatastasi, è soltanto il rimando a uno spazio e un tempo *successivi* all'evento teatrale nei quali lo spettatore rielabora, secondo la propria sensibilità e cultura, la testimonianza del processo mimetico: è insomma un niente che potrebbe anche essere tutto, oppure situarsi in uno dei molti possibili piani intermedi. Ogni sfera di attività umana comporta una propria eventuale e specifica catarsi, così la salute sarebbe l'obiettivo della scienza medica, la giustizia per il cittadino-individuo sarebbe l'obiettivo del diritto, eccetera. Al teatro – certo, a un teatro da intendere nella sua funzione essenziale, liberandolo dalla prigione moderna e proiettandolo nuovamente nel mondo – si chiede la formazione più integrale dell'umano, vale a dire dell'individuo cittadino. Se lo scopo del teatro è la conoscenza, il modo è l'esperienza estetica dell'agire patire, donde la catarsi teatrale correlata alle passioni. Pertanto l'eventuale catarsi teatrale può concretizzarsi in una scala di conseguimenti che vanno dal niente a quella «felicità» che corrisponde allo sviluppo pieno della personalità individuale; perciò il grandioso «progetto di educazione dei cittadini» costituisce il massimo successo mondano, conseguimento che resta tuttavia un gradino sotto la sapienza (catarsi della filosofia), luogo nel quale l'individualità e persino il linguaggio si dissolvono nella consapevolezza-non-più-patica del congiungimento di tutte le dimensioni della vacuità e del silenzio che consentono il transito delle pienezze.

A fronte di una critica che più volentieri si impicca alla corda della impossibile risposta filologica, quando non trova rifugio in una dimensione dimessamente agnostica, Donini propone una soluzione che impone di concentrarsi sugli elementi di revisione critica segnalati, assai più decisivi per una comprensione del fraintendimento circa la pronuncia teorica che giustamente si considera alla base della cultura teatrale occidentale e che rimanda all'operato delle avanguardie otto-novecentesche. Sicché la posizione apparentemente antiaristotelica di queste ultime (con Grotowski tra le poche significative eccezioni) si rivela invece conforme allo spirito che anima la *Poetica*, anche per quanto concerne la citata apertura su una molteplicità di esiti possibili e non strettamente controllabili dai poeti, esiti che *potrebbero* arrivare a «comprendere e concludere con il ragionamento» (p. CI) il dramma, o persino a conseguire la trasformazione del negativo contenuto dell'opera in positivo. Facendo *l'esperienza poetica* delle passioni si può divenire capaci di «vedere le loro cause» (p. CIV), *vederle* in azione, anche su di noi, *senza patire*. Con questa interpretazione il senso del dramma è liberato tanto dalle attese palinogenetiche quanto dalle esaltazioni manipolatorie, mentre il rimando al quadro scientifico-educativo si basa sulla constatazione che il carattere si forma in modo decisivo nell'infanzia: in quella fase, tramite l'esercizio delle arti dinamiche, si potrebbe imparare a far agire in sé il potente strumento drammatico per poi trovare, da adulti, «il giusto mezzo delle azioni e delle emozioni» (p. CXII), completando così la propria formazione (ovviamente non solo «teatrale»).

III. Attori del divenire

9.

Con queste premesse si possono forse intendere meglio le parole dello stesso Aristotele, a partire dalla constatazione che il teatro originario dell'Occidente è un ramo della poesia, poesia delle azioni essenziali, mentre dal Rinascimento in poi la scena occidentale ha stipulato un'alleanza con la prosa,³¹ dando vita a una nuova forma di *mythos*-non-mitico, il racconto delle vicende mondane dei «personaggi», un genere strettamente alleato con il nascente romanzo, che appunto segnerà il trionfo del personaggio. Nel teatro aristotelico invece, s'è detto, «senza azione non potrebbe esserci tragedia, ma senza caratteri potrebbe» (*Poet.*, vi, 1450a).

Il teatro moderno post-rinascimentale si è sviluppato in base a coordinate ideologiche e teoriche decisamente non-aristoteliche, al punto che molti uomini della scena, pur applicando a vario titolo protocolli mimetici più o meno assimilabili a quelli aristotelici, credevano di fare il contrario. Rendersi conto di ciò non cambia certo il passato, ma può aiutare a leggerlo diversamente e un disegno logico-razionale potrebbe contribuire a intensificare i cambiamenti oggi in atto.

10.

A questo punto si può introdurre un tema decisamente attuale. Il teatro contemporaneo di regia o d'autore, quando non si limiti alla lettura-messinscena dei «racconti» drammatici scritti, sembra rinunciare al *mythos* e percorrere altre strade, e ciò ha portato, tra l'altro, alla definizione di «postdrammatico». La proposta teorica di Lehmann è qui presa a pietra di paragone soltanto per mostrare il perdurante equivoco su Aristotele. Un riflessione puntuale sul postdrammatico dovrebbe partire dall'accertamento di cosa sia per Lehmann il «drammatico», secondo lui assimilabile piuttosto al teatro della «convenzionalità borghese». Limitiamoci qui a segnalare che il teatrologo tedesco si riferisce alla *Poetica* e al suo autore in questi termini:

Poi arriva Aristotele e parla soltanto della fabula, della logica della fabula, del discorso, del pensiero, e dice addirittura che leggendo il testo comprendiamo ancor meglio le tragedie. Così comincia la storia della teoria del teatro in Europa [...], il teatro è un elemento di disturbo. E certamente lo è per Aristotele che dice che il

³¹ Ovviamente con le dovute eccezioni. Benché minoritaria nel teatro post-rinascimentale, l'opzione poetica si ripresenta continuamente e in varie forme nel corso della storia, basti pensare alla tragedia in versi barocca o alla eccezionale stagione marlowiana e shakespeareana. E lo stesso vale per altri autori, da considerare però in quanto singole personalità di drammaturghi e artisti della scena, perché all'interno di questi e *non* nei generi si dà il caso di una drammaturgia in versi non assimilabile al «poetico» di cui stiamo parlando.

teatro è la cosa meno “artistica” fra tutte quelle che hanno a che fare con la tragedia. Tra l'altro, lo stesso Aristotele dice che l'effetto catartico (la purgazione dei sentimenti della pietà e del terrore attraverso la loro esperienza) si può provare alla sola lettura, quindi il teatro è completamente inutile.³²

Se il marchio depositato da Lehman ha avuto successo è perché ha il merito di indicare un continente di esperienze vistosamente diverse dalle messinscena che illustrano o postillano criticamente un copione, che non ricorrono a un racconto canonicamente articolato e adottano altre strategie, non-narrative, non inquadrabili nel sistema retorico del «teatro di prosa» (anche se con sempre più significative eccezioni che rischiano di fare vacillare l'intero edificio, come, poniamo, gli allestimenti di testi classici da parte di Robert Wilson, per fare un solo nome). Ciò non significa però che il teatro postdrammatico sia o sia stato soltanto un movimento di ribellione e un fenomeno registico più che teatrale in senso lato, bensì che la rinuncia al racconto e alla prosa, lungi dal rimandare a una presunta afasia o a una opzione formalistica delle avanguardie, costituiva la *pars destruens* di una strategia radicale e complessa, basata sulla consapevolezza che l'autore di teatro è colui che realizza l'opera di scena, vale a dire un soggetto che non si pone al servizio di un'opera di scrittura ma che cerca di «conoscere se stesso» in una dimensione pubblica, attraverso una composizione di forme che consentono la condivisione e la verifica del processo. Questo protocollo di conoscenza, essendo per definizione orientato verso l'ignoto, si scontra con i limiti del linguaggio letterario e concettuale e si realizza attraverso i corpi, gli oggetti, le immagini e i suoni. Si può dire allora che, più che non-narrativa, questa corrente del teatro contemporaneo procede a correzioni successive di un modello neodrammatico che nei suoi presupposti e procedimenti compositivi prende spunto dall'universo della poesia, della poesia orale e quindi, anche senza saperlo, *riprende* il dettato aristotelico, sebbene in un'accezione «popolare». Naturalmente ciò riguarda anche il racconto, che non è abolito, anzi, ma appunto ridiventa *mythos*, un *mythos* elaborato dalla scena che non ricalca, in base a una impraticabile rivendicazione di integrale fedeltà, quello proposto dal testo di partenza.

Si potrebbero citare diversi casi novecenteschi in proposito, anche nell'ambito del teatro di regia, e tali possono essere considerati gli artisti presentati nell'ambito del citato progetto «Actoris Studium», tutti contraddistinti dall'appartenenza alla sensibilità grottesca, ovvero al fronte novecentesco che traccia una strada alternativa a quella dei realismi predittivi.³³ Per esempio, come s'è

³² Cfr. *Ripartire dal postdrammatico: storia e futuro del teatro*, a cura di G. Guccini, «Hystrio», xxvi, 1, 2013, pp. 2-4:3). Per una prima articolata discussione sul tema cfr. «Prove di drammaturgia», xvi, 1, giugno 2010, *Dramma vs postdrammatico: polarità a confronto* cit., con interventi di M. De Marinis, J.-P. Sarrazac, P. Di Matteo, A. Barsotti, D. Tomasello, V. Valentini, L. Mango, N. Ridout, G. Guccini.

³³ B. Noël, *Journal du regard*, P.O.L., Paris 1988, p. 24: «Il realismo non è che un interdetto contro la

III. Attori del divenire

detto, la poetica brechtiana si credeva e sembrava antiaristotelica mentre in realtà era aristotelica, nonché rapsodicamente inclinante al grottesco; l'istanza grotowskiana, specialmente nella fase del parateatro, si proponeva provocatoriamente come aristotelica, invocando il restauro delle unità di tempo e di luogo, ma in realtà aristotelica lo era sempre stata per ciò che riguarda il senso della mimesi, dell'azione del carattere-personaggio e infine della catarsi. Questo riconoscimento aiuta a comprendere come la scelta di uscire dal teatro degli spettacoli abbia costituito per Grotowski un approfondimento del passaggio dalla rappresentazione ideologica all'azione (azione-testimonianza di tutti i convenuti), intendendo la «cultura attiva» non come una estensione della rappresentazione – come avviene perlopiù nell'ambito della cosiddetta «animazione teatrale» – bensì come incontro tra individui, stimolo e «condivisione dell'azione». ³⁴ A rendere aristotelico il progetto di Grotowski è comunque qualcosa che viene prima di tutto ciò, è il ricongiungimento attualizzato e fisico tra natura e ragione nella composizione poetica, con un correttivo fondamentale però: mentre Aristotele lascia l'attore ai margini della propria riflessione, per Grotowski l'individuo-attore è il soggetto e l'oggetto della drammaturgia, un attore che nel quadro dell'evento teatrale compie l'atto (*fa* la conoscenza), un attore al quale egli ha consegnato il proprio sapere di «ultimo regista». Perciò si può dire che il maestro polacco guardava a un *prima* e a un *dopo* Aristotele: prima nel senso del teatro vivente (non un oggetto letterario «illustrato» dallo spettacolo) e nel senso della tradizione degli aedi e della poesia orale (si pensi all'aedo Femio che dichiara la tecnica essere in funzione di «aprire il cuore» per farsi parlare dalla «musa»...); ³⁵ dopo invece, cioè oggi, nel mondo in cui il teatro deve ridefinire la propria peculiarità rispetto alle altre arti e agli strumenti del comunicare. È proprio l'accento posto da Grotowski sul senso prodotto dal canto e dal corpo che lo porta ad accogliere in un progetto razionale quel «rituale» che per lui consisteva nella precisione delle azioni e nel loro effetto.

realtà. Il realismo è sempre la lingua del potere: riduce la realtà a se stesso, e che non se ne parli più!».

³⁴ Cfr. AA. VV., *Jerzy Grotowski. L'eredità vivente*, a cura di A. Attisani, Accademia UP, Torino 2012. Nel mio contributo, *Cinq documents audiovisuels*, cerco di mostrare come nei tre capolavori della fase teatrale di Grotowski e in alcune opere del Workcenter sia leggibile, tra l'altro, questo cammino di approfondimento e sviluppo.

³⁵ Cfr. C. Vicentini, *La teoria della recitazione...* cit., L'edizione inglese (*Theory of Acting. From Antiquity to the Eighteenth Century*) è scaricabile dal sito «Acting Archives»: <<http://www.actingarchives.unior.it>>. Lo studio di Vicentini è la prima puntuale ricognizione storico-critica sulla recitazione nell'arco di tempo indicato. Il cap. 1, *Le teorie della recitazione nel mondo antico* (pp. 19-56), delinea il contesto nel quale Aristotele concepisce la *Poetica* con riferimento a una vasta biblioteca, non solo strettamente teatrale, che consente di farsi un'idea per quanto possibile precisa delle concezioni allora in gioco relative a una nozione estesa di «recitazione».

11.

Dopo aver rivalutato le nozioni di mimesi e catarsi, occorre comunque farsi una ragione del fatto che esse appartengono al paradigma generale istitutivo della erranza culturale nella quale l'Occidente è ancora immerso. Ciò impone anche un congedo dagli elementi desueti delle concezioni aristoteliche per rivolgere l'attenzione a quel lavoro nella differenza che costituisce il movente primario dell'intera cultura teatrale.

Per muovere alcuni passi in tale direzione, per esempio, dovremmo considerare che quando pensiamo il teatro o ne siamo spettatori riteniamo ancora, per lo più, di avere visto immagini, consideriamo l'opera un oggetto estetico, e magari pensiamo di avere a che fare con questioni relative all'anima. Dunque in un certo senso è così: crediamo in ciò che già sappiamo e così facendo alimentiamo il fuoco della nostra tradizione culturale. Ma possiamo anche provare a gettare uno sguardo sul nuovo paesaggio che si intravede nel varco aperto da un'esperienza del teatro diversamente intesa, per esempio secondo i presupposti che qui si sono delineati, nonché partendo dalla classica distinzione tra arti del tempo, soprattutto musica e «voce», e arti dello spazio, immobili, come la scultura e la pittura.

Rispetto a questa distinzione, il teatro e la danza avrebbero una collocazione incerta. Occorre comprendere che la bipartizione fondativa non esprime, come si tende a credere, una condizione naturale, non è la scoperta di qualcosa che esiste, ma una costruzione della civiltà occidentale, una *decisione* in base alla quale il teatro e la danza risultano essere specialismi minori e ibridati. Questa costruzione è parte di un tutto – la nostra antropologia storica – che comprende diversi altri elementi, considerati essenziali e naturali, ma che sono altrettante invenzioni, interpretazioni che dettano il nostro atteggiamento tanto di fronte al reale quanto nei confronti delle arti che ne costituiscono aspetti forse non marginali, come vorrebbe Aristotele, ma certamente marginalizzati, posti sempre a lato delle cose che contano davvero, e resi perciò «sovrastutturali».

12.

Aristotele, a differenza di Platone, non condannava l'arte in quanto copia e affidava all'*immaginario* una sezione della «cittadella della verità», un luogo delimitato dal quale esso non potesse «minacciare la verità del concetto»: ³⁶ «questo luogo

³⁶ C. Sini, *La voce, la luce, l'artista*, in Id., *Il profondo e l'espressione*, Lanfranchi, Milano 1991, pp. 209-235: 213.

III. Attori del divenire

è l'estetica»³⁷ e comprende un'arte e una poesia che sono tutt'altro rispetto alla verità. In Aristotele l'arte si chiama ancora *techne*. Ma non lo è più.

Con questa costruzione si conferma la bipartizione, poi ribadita nel corso dei secoli, delle arti in rapporto al tempo (immaginazione dell'anima interiore) e allo spazio (immaginazione dell'anima esteriore) e di conseguenza si definisce l'artista «psicopatico», simpatizzante o utilizzatore privilegiato della *psyché*.

Nell'Occidente che tramonta mentre conquista il mondo con la sua tecnica ed economia scisse dalla compassione e dal rispetto-imitazione della natura (l'«ecologia»), la filosofia suggerisce di guardare altrove per pensare l'arte del presente, per individuarne radici e funzioni, e invita a considerare altre cosmogonie e tradizioni culturali, laddove per esempio la *techne* «scenica» è più riferibile alla voce e alla luce che non all'immagine e all'anima. È la proposta formulata da Sini nel libro citato. Tutto ciò in un quadro che considera inevitabile non la divisione tra le arti bensì la loro unità (unità plurale sussistente nel concetto di «arti dinamiche»), e che rimanda dunque a una prassi riguardante l'individuo nella sua interezza e nel suo operare (divenire), nonché alla sfera dell'educazione intesa come sviluppo del *genus humanum* al di qua e al di là delle singole pratiche (professioni e specializzazioni) cui ogni cittadino si dedica da adulto. L'enunciato di Carlo Sini è impegnativo, se non provocatorio: «Convinciamoci a buttare a mare duemilacinquecento anni di teoria estetica».³⁸ Si badi: *di teoria estetica*, di un modo di guardare e interpretare, *non* di produzione artistica. È il caso di precisare che l'*Aufhebung* dell'estetica non è realizzabile ignorandola ma, al contrario, presuppone un accorto vaglio critico, dato che soprattutto al suo interno si trovano, in autori dislocati nei più disparati momenti storici e ambiti operativi, i motivi del suo superamento. Il presente intervento si limita a proporre una questione che appare al tempo stesso primaria e attuale. La sfida principale che ci sta di fronte sarebbe dunque quella di superare un imponente apparato concettuale limitativo del modo di concepire e realizzare l'arte, liberando così un potenziale inespresso che appartiene anch'esso, fin dall'inizio, alla nostra tradizione, seppure non ancora al nostro senso comune. Lo stesso incipit dell'apostolo Giovanni, «*En arché epoiesen o theòs*» (it. «In principio Dio creò il cielo e la terra»), in cui il verbo *poiein* significa l'attività transitiva dell'uomo sulle cose, rimanda a un'azione trasformatrice, non a una creazione dal nulla.³⁹ Le radici della nostra cultura comprendono alcuni elementi che, come la *techne* teatrale,

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ivi*, p. 221.

³⁹ Sulle diverse traduzioni dell'incipit evangelico e sull'analogia tra «testo sacro» e «testo artistico» cfr. U. Volli, *Domande alla Torah. Semiotica e filosofia della Bibbia ebraica*, L'Epos, Palermo 2012, pp. 103-104 e 199 ss.

pur appartenendole in pieno, esprimono aspirazioni differenti. Ecco perché nella storia dell'Occidente si verifica una lotta contro l'estetico in campo estetico.

Sini, nella prosecuzione del proprio ragionamento, si rifà all'opera del musicologo Marius Schneider⁴⁰ rintracciando nel suo insistito riferimento alla cosmologia dell'hinduismo temi che per noi risuonano come conferme di quanto si va delineando nell'esperienza teatrale contemporanea, per esempio sotto il segno di Jerzy Grotowski, anche se in proposito occorre notare che il maestro polacco, oltre a realizzare uno spregiudicato confronto con le tradizioni di altre civiltà, pone la questione della «culla occidentale», ovvero di un'altra storia interna alla nostra storia, ignorata o quasi dall'ufficialità culturale eppure di fondamentale importanza.

13.

Affermando che il teatro è la manifestazione della coscienza di chi lo fa, si allude alla sua funzione, mentre riconoscendo la sua appartenenza all'ambito della poesia se ne indica la tecnica. La maggior parte delle *technai* che ne fanno parte hanno in comune l'utilizzo della parola, sebbene non tutte (pensiamo alla musica, alla danza o alla pittura) e non sempre. Tutte hanno in comune l'elemento della *composizione* (performance dell'*atto di creazione*), che potrebbe essere la traduzione attualizzata della *mimesis*. Nella composizione delle azioni si esprime la ricerca di senso (ciò che prima si definiva *essenza*) svolta dai «tecnici», ricerca che è una tensione inesausta e realizza conquiste progressive senza giungere mai a una meta definitiva. Lo spazio tra le condizioni di partenza e l'opera è pertanto quello di una differenza che mai si fissa bensì «abita» l'opera e ne costituisce l'«attività». L'opera connette nella propria partitura azioni, luce, *logos* e voce. Attore e fruitore dell'opera esistono finché sono nell'attività. Questa ha le proprie coordinate nell'essere anagrafico, sia esso figura, personaggio oppure spettatore. In ogni momento dell'attività mimetica si dà perciò una presenza del plurale nel singolare, mentre nell'osservazione delle arti, per esempio della recitazione, del canto e della danza, il lavoro critico può prendere in considerazione i motivi di persistenza, le novità e le nuove interazioni.

Queste sono alcune tra le prime considerazioni che si possono trarre dal ragionamento sinora svolto. Per comprendere meglio dove siamo e soprattutto verso dove stiamo andando occorre però fare un altro passo e per questo è opportuno rivolgere ora l'attenzione al solo teatro.

Nel quadro del teatro moderno si è verificata una de-generazione progressiva della mimesi aristotelica, con un andamento ovviamente non lineare (anzi con molte significative esperienze «di minoranza», sia degli artisti d'avanguardia di ogni tempo sia nell'ambito delle culture popolari), comunque assai netto dal

⁴⁰ Cfr. M. Schneider, *Il significato della musica*, Postfazione di E. Zolla, SE, Milano 2007.

III. Attori del divenire

Rinascimento in poi: una degenerazione che per lo più, e per alcuni versi giustamente, è considerata un progresso e che si è compiuta appieno nella stagione del grande teatro borghese. Questo cambiamento di genere è consistito nello spostare l'investimento della ricerca dall'essenza alla superficie, cioè all'oceano dei «particolari», sempre all'insegna del significativo, fino al trionfo, dopo la stagione naturalista, dei molteplici realismi ancora prevalenti. Tale dinamica ha comportato anche un passaggio dal *mythos* alla trama (*plot*) e dalle azioni-che-fanno-i-personaggi ai personaggi (i soggetti, gli ego)-che-fanno-le-azioni. E infine all'iscrizione del teatro nell'ambito del «teatro di prosa», che appunto è nel blasone della modernità.

A ciò hanno reagito le avanguardie moderne, con la loro volontà di restauro della poesia, ricollocata però nel quadro scenico (sorta di *ur-techne* idealmente ritrovata) e non solo incardinata nel testo drammaturgico. Nel *poiein* scenico ogni attore è investito di nuove funzioni e responsabilità, mentre tutti gli autori dell'opera sono più «attori» di prima: le loro azioni non sono più esclusivamente finalizzate alla incarnazione di un personaggio bensì a una composizione realizzata da un «operatore» caratterizzato da una consapevolezza attiva tanto nel quadro scenico complessivo quanto nel nuovo progetto ideologico.

Nel medesimo plesso temporale si è affermata la figura del regista, l'agente che concepisce il progetto e dirige il processo di composizione. La regia – un principio che da implicito è diventato esplicito, da contenuto è diventato contenitore della composizione – era una istituzione necessaria sia a causa della complessità dei nuovi mezzi messi in opera con lo sviluppo della tecnica, sia appunto per la stratificazione delle istanze e dei saperi che ormai concorrono alla composizione dell'opera, cosa assai diversa dalla declamazione e illustrazione del testo. La regia si è applicata sia al rinnovamento del moderno sia alla nuova composizione; essa è chiamata allo stesso modo e talvolta «si pensa» allo stesso modo, ma svolge funzioni diverse: la «regia del moderno» è sincronizzata con lo sviluppo e l'apogeo della scrittura lineare e della sequenza lettura/scrittura/edizione/critica (che prevede un attivarsi del complesso degli «attori» di volta in volta come scrittori, lettori, editori e critici) e il moderno teatro del racconto è a suo modo parzialmente neodrammatico. Esso infatti crea l'opera scenica assimilando la circoscritta categoria della «psicologia dei personaggi» nelle sequenze delle «azioni degli individui», mentre nel neodrammatico vero e proprio la scrittura lineare è disarticolata e poi assunta come un elemento della tra gli altri composizione. Un esempio dell'alto magistero registico moderno al servizio della «lettura del testo» è quello offerto dalla carriera di Patrice Chéreau, che affrontava con il medesimo rigore e «metodo» il teatro, il cinema e l'opera lirica.⁴¹ Ma si potrebbero fare molti esempi per dimostrare come

⁴¹ Cfr. *Patrice Chéreau: Transversales. Théâtre, cinéma, opéra*, a cura di M.-L. Blot, Le bord de l'eau, Lormont 2010.

questo modo di intendere la mimesi trovi una perdurante attualità innanzitutto nella messinscena dell'opera lirica, a causa della consistenza e della dettagliata «drammaturgia» iscritta nella partitura musicale, come ben argomenta Paolo Isotta a proposito del *Macbeth* di Giuseppe Verdi con la regia di Robert Wilson.⁴² Anche nel caso del teatro musicale, però, non si può escludere la legittimità e la resa poetica di una lettura «neodrammatica». In tal senso si può fare riferimento, per proporre un esempio noto a tutti, agli allestimenti lirici diretti da Peter Brook. In questo caso un autorevole musicologo ha elogiato l'interpretazione registica brookiana dimostrando che persino gli interventi sulla partitura musicale nascevano da una profonda comprensione e una restituzione piena dell'attualità dell'opera.⁴³ Gli Shakespeare di Carmelo Bene, per contro, offrono la dimostrazione più lampante, anche se non il modello unico, di cosa produca l'incontro di un attore-poeta con un'opera drammaturgica.

Lo stesso concetto di «scrittura scenica»⁴⁴ è di matrice registica, della regia sviluppatasi nell'ambito del teatro moderno, sempre innovatore e nello stesso tempo fedele ai presupposti della de-generazione che abbiamo rilevato; mentre è inadeguato e ingannevole nel caso del neodrammatico, dove, nel contesto della composizione e in quello della critica, sarebbe più utile fare ricorso ad altri concetti come quello di *figurale*,⁴⁵ o ad altri elementi primari della teatralità come il canto, la voce, il disegno e la luce.

Naturalmente i confini tra i due fronti sono molto sfrangiati e in ogni cultura teatrale si manifestano con modalità e storie diverse; di conseguenza non si può sostenere che il negativo e il positivo siano attribuibili ciascuno a una sola parte, basti pensare in proposito alla grandiosa stagione del teatro russo, sovietico e poi di nuovo russo del Novecento.

⁴² Cfr. P. Isotta, *Macbeth, il re giusto di Wilson grottesco come voleva Shakespeare*, «Corriere della sera», 9 febbraio 2013.

⁴³ Cfr. Paolo Gallarati, *Mozart e Shakespeare nel "Don Giovanni" di Peter Brook*, «Il saggiaio musicale», VIII, 2, 2001, pp. 261-294.

⁴⁴ La prima proposta del concetto si deve al regista francese Roger Planchon, poi esso è ripreso da Giuseppe Bartolucci e applicato alle neoavanguardie, diventandone fino a oggi un marchio di successo (cfr. G. Bartolucci, *Testi critici 1964-1987*, a cura di V. Valentini e G. Mancini, Bulzoni, Roma 2007). Carmelo Bene, in un primo tempo e per diversi anni, ha aderito alla causa della scrittura scenica (contro l'impero del testo) ma poi ha cominciato a sospettarne, sostituendo infine il concetto con quello di «macchina attoriale», mutuato dalla lettura kafkiana di Gilles Deleuze, tuttavia commettendo un altro errore, perché se è vero che il concetto di macchina scansa il riferimento a un soggetto creatore è anche vero che un organismo vivente, come è pur sempre l'attore, presuppone un ben altro ordine di complessità. Abbiamo dunque a che fare ancora una volta con una definizione funzionale e contingente che, benché inesatta, indica una tensione più che legittima (cfr. P. Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 1997). Dal complesso degli scritti e delle dichiarazioni di CB si è autorizzati a pensare che la sua macchina attoriale equivale più realisticamente all'automa e alla protesi endorganica di Sini.

⁴⁵ Cfr. Giuliana Altamura, *Il figurale a teatro. Bacon e l'evento sulla scena del Novecento*, «Mimesis Journal», II, 1, 2013, pp. 4-36.

III. Attori del divenire

14.

In un intervento a un recente convegno⁴⁶ il collega e amico Kris Salata ha fatto ricorso, per delineare la poetica del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e il senso che assume nella storia della cultura teatrale, a una famosa tavola compilata da Bertolt Brecht. Nel 1931, l'autore tedesco aveva sintetizzato la propria proposta di teatro epico contrapponendola al cosiddetto modello drammatico derivato dalla sua interpretazione della *Poetica* aristotelica. Salata giustappone alle due colonne che descrivono il modello drammatico e il modello epico una terza sezione secondo lui riferibile al Workcenter (che personalmente, con qualche piccolo emendamento, sottoscrivo), intitolata *Forma poetica*.

<i>Forma drammatica</i>	<i>Forma epica</i>	<i>Forma poetica</i>
Trama	Narrazione	Poetica (azione/struttura/flusso)
la scena “incarna” un evento	lo riferisce	è l’evento
coinvolge lo spettatore nella situazione scenica	trasforma lo spettatore in osservatore risvegliando la sua capacità d’azione	cambia il testimone, accento sulla testimonianza, approfondisce la comprensione dell’azione
gli procura sensazioni	lo costringe a prendere decisioni	impegno sinergico dei sensi e della mente
esperienza	immagine del mondo	immagini di un mondo possibile
il mondo com’è	il mondo in divenire	il mondo come potenziale
lo spettatore è coinvolto	si confronta	è coinvolto e si confronta

⁴⁶ Shanghai Theatre Academy, «Jerzy Grotowski: Living Legacy», Shanghai, 25-27 ottobre 2012. Cfr. K. Salata, *The Poetics of the encounter: Grotowski’s living legacy*, in AA. Vv., *Jerzy Grotowski. L’eredità vivente*, Accademia UP, Torino 2012, pp. 153-168:165-166.

L'arte e il sapere dell'attore

suggestione	argomenti	fatti (qui e ora)
il sentire istintivo è preservato	è portato al riconoscimento	va in profondità
lo spettatore condivide l'esperienza	lo spettatore resta fuori, studia	il testimone può essere al tempo stesso interno ed esterno
l'essere umano è mostrato per quello che è	l'essere umano è oggetto d'indagine	l'incontro con il performer è l'oggetto
è immutabile	può cambiare e ne è capace	è rivelato
dirige	motiva	direzione e motivi degli stessi performer
concentrazione sull'esito finale	concentrazione sulla vicenda	concentrazione sul momento
ogni scena è legata a un'altra	ogni scena vale in sé	le scene si sviluppano verso l'interno e verso l'esterno
progressione	montaggio	entrambi
sviluppo lineare	a curve	entrambi
l'individuo è un punto fisso	è un processo	è un incontro
il pensiero determina l'essere	la socialità determina il pensiero	stare con e di fronte a qualcuno determina l'essere e il pensiero
basato sul testo drammatico	basato sul testo drammatico	lavoro costruito con frammenti e testi diversi
struttura causale	struttura dialettica	cerimonia
basato sul conflitto	basato sul conflitto	pluralità di azioni

III. Attori del divenire

Il lettore avrà notato come il protocollo attribuito al Workcenter sia molto prossimo a quello della *Poetica* (beninteso nell'interpretazione qui proposta) mentre il modello drammatico attribuito da Brecht ad Aristotele è piuttosto riferibile al teatro borghese nel suo momento apicale otto-novecentesco. Ne consegue, naturalmente se la proposta critica qui presentata è credibile, che il restauro della dimensione drammatico-poetica da parte del teatro oggi più significativo caratterizza una *dynamis* fondamentale del nostro tempo, una opzione che si coniuga con motivi propri di varie altre realtà teatrali. Per fare un solo esempio possiamo citare il caso del Théâtre du Radeau, il cui regista François Tanguy così presenta una propria opera intitolata, fatto di per sé significativo, *Cantates*:

Il n'y aura là cependant aucun récit dramatique, aucune intrigue ou narration représentée, mais un mouvement théâtral procédant d'une autre activité des sens. Un appel à voir survenir ce théâtre, dans le concret des corps et des matières, par le frayage des lumières et des objets, la découpe des temps et des espaces, le mouvement des sonorités, les transhumances des dictiones. Transport des âmes et des corps...⁴⁷

Da questa *altra attività dei sensi* dovrebbe cominciare il vero lavoro del nuovo in tutti gli ambiti, da quello educativo a quello compositivo, nonché l'osservazione partecipata delle pratiche da parte degli studiosi e una riflessione a tutto campo da parte degli stessi artisti.

Quello neodrammatico è un modello che definisce la nuova singolarità che sta alla base di un fenomeno plurale (i teatri, gli attori), il nucleo vitale di un nuovo materialismo (della scena) che si congeda tanto dalla dimensione storicistica quanto da quella dialettica per incorporare altre opzioni poetiche (compositive) in vista di una attualizzazione a tutt'orizzonte dell'arte scenica. Di conseguenza si può affermare che l'inedita filosofia della composizione che sta prendendo corpo in questi anni deve molto a un Aristotele riscoperto e da riscoprire e al tempo stesso si basa sulla consapevolezza della centralità educativa di una teatralità intesa non come illustrazione delle idee che si vogliono trasfondere nel pubblico, bensì come ricerca, lavoro su se stessi all'insegna della «crudeltà» e della sincerità, e soprattutto incontro non superficiale tra individui. Questa novità si affianca al vecchio, solido, talvolta nobile, consolante e ormai largamente prevedibile teatro di prosa. Ciò detto, è forse il caso di aggiungere che non tutti i fenomeni di contestazione del teatro di prosa sono di per sé positivi: gran parte della ricerca teatrale contemporanea si effettua nel segno di un disorientamento subculturale al quale molti critici e studiosi accordano un diffuso interesse, attribuendogli valore con riferimento alle «intenzioni di diversità» dei relativi autori, oppure per il solo fatto che esiste, che dura nel tempo e instaura nuove, benché effimere, convenzioni percettive. Invece

⁴⁷ F. Tanguy, 4 settembre 2001, nota del programma per *Cantates*.

di dedurre le regole e le tecniche dal valore dei più significativi compimenti, questi uscieri gallonati della cultura teatrale fanno esattamente il contrario, dando valore a esiti poetici nulli o mediocri in base alla presunta nobiltà delle intenzioni.

In ogni caso, e per concludere, è bene ribadire che nel XXI secolo, come già per Aristotele, la questione delineata dalle arti dinamiche non investe soltanto ambiti specifici come il teatro o la filosofia, ma riguarda il corpo come luogo concreto e insieme simbolo della totalità dell'esistenza, dunque le arti dinamiche come complesso unitario di saperi e di pratiche da porre al centro del processo educativo. Oltre duemila anni fa, in Occidente, con Aristotele, il pensiero del mondo constatava il proprio distacco dall'azione nel mondo e *teorizzava* la propria nuova funzione. L'attuale e persistente aspirazione generale al superamento della filosofia della prassi in favore di una prassi della filosofia potrebbe trovare uno snodo non secondario in una ridefinita centralità delle arti dinamiche. La questione che si pone, pertanto, non è quella di accertare una presunta verità eterna e immobile, e neanche una mezza verità, di Aristotele o contro Aristotele, ma quella di predisporre a verificare il possibile pre-getto intrinseco alla vicenda esaminata, in modo da formulare un nuovo progetto di teatro e di mondo. Dopo di che, nel crepuscolo occidentale, si potrebbe dare inizio a un nuovo album di figure, visto e considerato che ogni progetto di mondo, in quanto immaginazione del comportamento di tutti, è di per sé destinato al fallimento. Eppure ogni atto è un progetto di mondo.

IV.

La singolarità francescana

«È una contesa [quella tra filosofia e poesia, ndr]
che affonda le radici
nella struttura stessa del mondo spirituale,
perciò essa può riaccendersi
in qualunque momento (lo vedremo nel Trecento italiano),
e ogni volta resterà alla filosofia l'ultima parola;
la poesia infatti non le replica, possiede la sua propria saggezza».
*Ernst Curtius*¹

«Perciò è grande vergogna per noi servi di Dio,
che i santi abbiano compiuto queste opere e noi
vogliamo ricevere gloria e onore con il semplice raccontarle!».
*Francesco d'Assisi*²

«Fare un evento, per quanto piccolo sia,
è la cosa più delicata del mondo,
il contrario di fare un dramma, o di fare una storia».
*Gilles Deleuze*³

0.

La teatralità di Francesco consiste in una incredibile varietà di azioni poetiche, che sarebbe riduttivo definire “rappresentazioni” e il cui scopo è quello di realizzare una trasformazione individuale e collettiva. Il complesso di figure appartenenti tanto al cattolicesimo quanto all’immaginario medievale cui Francesco fa riferimento si riuniscono in una inedita allegoria che nel segno della ricerca di una felicità autentica rifugge dalla scrittura come espressione della asseverazione dottrinarica. In un certo senso il suo si potrebbe definire un teatro estatico, in quanto la trasformazione si ottiene tramite una uscita da sé, un viaggio dei sensi e della

¹ E. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, (1948), a cura di Roberto Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992, p. 229.

² *Ammonizioni*, vi, 3, in *Fonti francescane – Editio Minor – Scritti e biografie di San Francesco d'Assisi, Cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano, Scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi*, Editrici Francescane, Assisi 1986 [d'ora in poi FF], p. 81

³ G. Deleuze, *Conversazioni, Ombre corte*, Verona 1988, p. 71.

mente, ma d'altra parte si deve riconoscere che ciò avviene attraverso una creazione di forme, ossia di una poetica tanto povera per i mezzi impiegati quanto animata da una grandiosa creatività. Un ulteriore aspetto rilevante sta nel fatto che non tutti i partecipanti a questo teatro sono chiamati a realizzare il medesimo grado di esperienza e di concettualizzazione ("catarsi"), ma, al contrario, ognuno vive una esperienza propria e unica, divenendo in tal modo un "personaggio" attivo tra gli altri che popolano l'opera. Tale varietà origina da una scelta mimetica che oggi è definibile soltanto con il termine «performance» nell'accezione delineata da Jerzy Grotowski.

In effetti di Francesco non resta una vera e propria storia ma un insieme di leggende, un mito disomogeneo, contraddittorio, al quale contribuiscono fatalmente, data la singolarità del personaggio, anche coloro che vorrebbero darne una immagine realistica, puramente umana. Un mito è vivo se funziona, se mette in moto pensieri e azioni. Nel xx secolo con Francesco ciò è accaduto. Però se si vuole guardare al di là della storia di questo mito che nel teatro ha ispirato, tra l'altro, l'opera di Jacques Copeau o di Luigi Pirandello,⁴ la cosa più urgente da fare è riflettere sull'idea originaria francescana e confrontarla con i suoi esiti immediati o lontani, ma soprattutto con l'irrequietezza della ricerca teatrale contemporanea nella sua dimensione filofisica. Per fare ciò, bisogna lasciarsi alle spalle ogni determinismo filologico e concentrarsi sull'euristica del mito, della immensa allegoria sfrangiata costruita da tanti autori diversi, e ciò senza speranza e progetto di trarne un ricettario ideologico, nonché assumendosi l'onere di interpretazioni almeno in un primo momento manifestamente individuali. In particolare è interessante mettere in relazione la performatività francescana con la ben nota controversia tra le istanze delle avanguardie e quelle dello spettacolo, pervenendo così, tra l'altro, a una visione di Francesco assai diversa da quella, oggi vulgata, del patrono dell'ingenuità e di un blando ecologismo.

L'opposizione tra filosofia e poesia riproposta da Curtius come una costante della storia occidentale, si manifesta anche negli atteggiamenti degli storici dell'arte. Quello di Thode, più di quello di Sabatier, si presenta come un testo esaltante ma anche esaltato e fuori misura, motivato dall'intenzione di rompere clamorosamente con il riduttivo francescanesimo vulgato e prefigurare l'aspetto "spirituale" delle rivoluzioni che avrebbero infiammato il xx secolo. In ciò sia Sabatier che Thode sono figli del loro tempo: entrambi scrivono testi poeticamente propulsivi e non

⁴ Circa le fonti e il paradigma gnostico di quest'ultimo, per il quale la figura di Francesco è d'importanza fondamentale, cfr. U. Artioli, *Pirandello allegorico – I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Bari 2001. Un contributo più recente, consonante con quelli di Artioli e di approfondimenti in varie direzioni è quello di Roberto Tessari, *Come un angelo di fuoco. Verità, immaginario e scenotecnica in Pirandello*, Bonanno, Acireale-Roma 2012.

IV. La singolarità francescana

sempre filologicamente inoppugnabili e per questo la loro efficacia è anche il segno della loro inattualità e dell'oblio cui sono stati confinati negli ultimi decenni.

Si vedrà come anche in questa prospettiva di speculazione sulle forme, quando si vogliono comprendere le loro condizioni generative e i motivi della loro affermazione o sconfitta, sia necessario tenere presenti sullo sfondo le questioni di valore, dunque ideologiche e politiche, che determinano quegli esiti. Il sentimento del mondo francescano, certamente partecipe dell'umanesimo ma non antropocentrico, fondato com'è su una "politica dell'esserità" e sul valore d'uso di tutte le cose, non avrebbe potuto essere compreso e integrato che a prezzo di decisive correzioni da parte di una civiltà che, assieme all'accumulazione di immense ricchezze nelle mani di pochi, stava fondando e sviluppando un sistema giudiziario e di segregazione (di fatto riservato ai più poveri) per tutte quelle situazioni e quei comportamenti che, dalla malattia fisica e mentale fino all'omosessualità e oltre, rappresentavano uno scarto dalla norma. Il «pazzo di Dio» non poteva essere accettato, l'ossimoro doveva essere scisso: la pazzia da una parte e la santità dall'altra; soltanto la ricchezza, ossia la partecipazione al processo di accumulazione, poteva garantire la monade ortodossa, eventualmente anche scrigno, per i più privilegiati, di qualche deviazione secondaria e clandestina.

Una prova dell'importanza assunta dalla *Vita* di Paul Sabatier è data dalla quantità e dalla tempestività delle sue traduzioni, mentre il volume di Henry Thode ha visto la luce in lingua italiana soltanto dopo un secolo dalla prima pubblicazione e il suo influsso è in ogni caso circoscritto alla cerchia degli storici dell'arte (anche se resta curiosa la circostanza della sua villa venduta al "francescano" Gabriele d'Annunzio e il fatto che il Vittoriale degli italiani conservi a tutt'oggi la biblioteca e la fototeca dello storico tedesco).

Thode individua le radici del Rinascimento nel Duecento, il secolo che comincia ad accogliere le nuove aspirazioni del nascente Terzo Stato, e ritiene significativo il fatto che il revival francescano si manifesti alla fine del XIX secolo, quando il Quarto Stato si sta affacciando alla ribalta della storia per determinarne un nuovo corso, come afferma profeticamente l'autore. Un ruolo decisivo, sottolinea ancora, sarà quello svolto dalla committenza artistica degli ordini mendicanti tra il XII e il XIV secolo. Non poche sono le obiezioni che si possono muovere alle sue tesi, sia su varie attribuzioni e altre questioni di storia dell'arte, sia sull'interpretazione enfatica di un francescanesimo di cui non si prendono in considerazione le contraddizioni interne; ma si deve riconoscere anche l'importanza capitale di alcune rivalutazioni di Thode, per esempio quella di Cimabue o quella delle Allegorie Francescane nella Basilica inferiore: letture che hanno dato il via a svolte decisive nella storia dell'arte. Comunque sia, lo stesso Thode individua nell'opera di Sabatier il culmine del rinascimento francescano (naturalmente a quell'altezza di tempo) e, nella prefazione all'edizione ampliata (1904) del suo *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, se ne mostra persino un po' invidioso.

Le obiezioni che gli si possono muovere circa l'incomprensione di una discontinuità tra Francesco da una parte e Giotto, Bonaventura e gli altri protagonisti del movimento dall'altra, non può cancellare l'apprezzamento per il fatto che egli offra alcune pagine considerevoli sugli influssi del francescanesimo nella poesia e persino nell'affermazione della lingua italiana. E resta il fatto che il suo lavoro è stato per lungo tempo ignorato non tanto a causa dei suoi aspetti discutibili, ma proprio per la singolarità dell'indagine morfologica e interdisciplinare condotta dall'autore, alla quale gli studi successivi hanno preferito il culto del riscontro documentale, indubbiamente pervenendo anche ad alcune decisive correzioni critiche. Oggi però è difficile non condividere nuovamente il suo sentimento circa l'inadeguatezza delle scienze tradizionali nel riconoscere «quell'insieme organico in ogni campo del divenire umano» che «forma un grande insieme ricco di connessioni» e la sua invocazione di una «osservazione storica del genere umano nella sua globalità»,⁵ dunque, si direbbe con termini attuali, una visione olistica del mondo e una concezione della conoscenza come rete. L'incomprensione che circonda gli autentici innovatori è dunque messa da Thode nel conto del divenire storico e lo studioso, opponendosi a quella toccata a Francesco, mostra di comprendere anche le ragioni della propria. L'idea dell'appartenenza di entrambi alla poesia piuttosto che alla filosofia o alla scienza in senso stretto lo porta alla considerazione che «il progresso artistico» precede la «realizzazione del nuovo ideale in campo politico e scientifico».⁶ Ciò non gli impedisce di riconoscere la vertenza politica di Francesco, ossia la sua conquista del diritto a “predicare” a modo proprio, di cui avrebbe beneficiato soprattutto il popolo, nonché di porre l'accento su «l'azione liberatrice»⁷ della mistica francescana, distinta da quella, definita troppo sbrigativamente «amabile eccentricità», di tanti altri religiosi, domenicani in testa. Proprio a causa di questo sentimento di libertà, Francesco cerca di comprendere le ragioni degli «eretici» e di instaurare un dialogo con loro, anziché schierarsi ciecamente dalla parte di Roma.

Lo studioso tedesco gli attribuisce una «follia divina» (la *theia mania* platonica), tra virgolette;⁸ in base a essa Francesco proclama l'uguaglianza di tutti gli esseri viventi davanti a Dio e il rapporto diretto e personale di ogni individuo con il suo Creatore, proposte fino a quel momento assolutamente eretiche. La tesi fondamentale di Thode consiste nell'affermazione che «il Rinascimento [...] è cominciato nel XIII secolo».⁹ L'antico storico dell'arte rispetto al sociale sarebbe dovuto

⁵ H. Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, (1885 e 1904), a cura e pref. di Luciano Bellosi, note filologiche di Giovanna Ragionieri, Donzelli, Roma 1993, p. 5.

⁶ *Ivi*, p. 7.

⁷ *Ivi*, p. 13.

⁸ *Ivi*, p. 60.

⁹ *Ivi*, p. 63.

IV. La singolarità francescana

al fatto che il «popolo incolto»,¹⁰ bisognoso di immagini per cogliere la portata del messaggio francescano, avrebbe stimolato gli Ordini Minori, i quali, al fine di trasformare la fede cristiana in «immagini sensibili e darle una forma popolare»,¹¹ avrebbero dato un impulso decisivo all'arte europea. Ciò che invece sfugge a Thode è la sostanziale differenza tra l'azione concepita da Francesco come poesia e creazione immediata e la sua prevalente trasformazione in spettacolo, o meglio in rappresentazione ideologica, da parte dei predicatori e degli artisti successivi. Va detto che questo è lo schema a tutt'oggi dominante nella storiografia e tra tutte si può citare l'opinione di Carlo Ginzburg, secondo il quale la geniale invenzione «carnealesca» di Francesco consisterebbe nell'aver compreso che occorre(va) rivolgersi al popolo con lo «spettacolo» e le immagini anziché con la parola.¹² Un aspetto, questo, su cui si avrà modo di ritornare.

I.

Oggi possiamo affermare che la cultura e il teatro dell'Occidente non sarebbero ciò che sono se Francesco d'Assisi fosse stato considerato davvero un fondatore della nostra storia, come è accaduto per esempio in Tibet con il santo folle e iniziatore del teatro Thangtong Gyalpo.¹³ Un tale riconoscimento avrebbe dato vita a una tradizione delle arti rappresentative completamente diversa da quella che ci è familiare. Sia come sia, se è vero che applicarsi a tracciare una storia ipotetica è un'impresa vana, il fatto di orientare l'attenzione verso l'originaria idea francescana di teatro ci fa comprendere come in lui si incarnasse una concezione della teatralità non fondata sulla illustrazione ideologica di concetti o testi, ossia sull'articolazione discorsiva, e nemmeno riducibile alla successiva predicazione tramite *exempla*, ma piuttosto una concezione della vita stessa come azione poetica, o meglio ancora di performance. In altre parole, ciò che si può definire come «teatralità francescana» non ha nulla da spartire con il sistema della rappresentazione europeo rinascimentale e post-rinascimentale destinato a diventare il protocollo universale della scenicità. Dal Cinquecento il teatro assumerà la propria fisionomia moderna di specialismo e di arte intesa come produzione di forme, mentre Francesco concepiva la teatralità come un'attività filosofica e cognitiva, una ontologia e una gnoseologia fisiche, come gioco e insegnamento nel quale ciò che conta non sono le forme intese come prodotto e modello (imma-

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ivi*, p. 64.

¹² Cfr. C. Ginzburg, *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia*, I, Einaudi, Torino 1972, pp. 603-676.

¹³ La letteratura su Thangtong Gyalpo è relativamente vasta e autorevole, soprattutto in lingua inglese. Se ne trova riscontro in A. Attisani, *A che lha mo – Studio sulle forme della teatralità tibetana*, Olschki, Firenze 2001, in particolare cfr. il cap. IV, *Leggende e storie*, pp. 225-302.

gine), ma un'azione strutturata, un processo destinato a *trasformare* il corpo di attori e spettatori.

Naturalmente il caso di Francesco d'Assisi non è estraneo alle coordinate della storiografia. I mutamenti di cui è stato portatore nell'ambito della chiesa e della stessa civiltà medievale hanno talmente scosso coloro che lo hanno conosciuto o che dovevano fare i conti con la sua eredità, da produrre una miriade di resoconti e interpretazioni della sua figura e della sua opera. Ciò non toglie, però, che «gli elementi essenziali della [sua] biografia sono scomparsi o sono stati completamente alterati»,¹⁴ come ammetteva Paul Sabatier, il primo studioso moderno e rigoroso che abbia consacrato la propria vita allo studio della questione francescana. Per esaminare la figura di Francesco dal punto di vista del comportamento performativo, le dispute ideologiche in questione non costituiscono una insormontabile interferenza, giacché il contenzioso tra biografi riguarda piuttosto il portato dottrinario e temi come i miracoli o le stimmate, mentre i comportamenti performativi che costituiscono l'asse centrale della nostra attenzione appartengono alle zone della biografia francescana meno soggetta a interpretazioni e manipolazioni, così che è possibile procedere abbastanza agevolmente sulla scorta della «agiografia critica» moderna, dal testo di Sabatier ai più recenti testi di svolta di Chiara Frugoni¹⁵ e infine ai lavori di Sandra Migliore.¹⁶

In questa sede, però, ci si concentrerà piuttosto su quanto e come una idea dell'«agire scenico», sia pure storicamente sconfitta e marginalizzata, abbia influenzato il teatro occidentale, in particolar modo riaffiorando in alcune delle maggiori avanguardie del xx secolo e in seguito assumendo un'importanza sempre crescente, benché scarsamente documentata. Basterà ricordare che a partire dalla fine del xix secolo, prima con Henry Thode,¹⁷ poi con Paul Sabatier,¹⁸ Ernest Renan¹⁹ e altri autori, Francesco si ripresenta alla ribalta della cultura occidentale e sprigiona una fascinazione enorme soprattutto negli ambienti artistici, laddove con maggiore facilità, e a volte anche con eccessiva disinvoltura, la suggestione del suo messaggio

¹⁴ P. Sabatier, *Vie de S. François d'Assise*, (1894), Librairie Fischbacher, Paris 1905, 32 edizione, p. xxxiii.

¹⁵ Cfr. *passim*.

¹⁶ *San Francesco tra due secoli: 1882-1926 – Sussidio bibliografico*, a cura di Sandra Migliore, Istituto storico dei Cappuccini, Roma 2000 e S. Migliore, *Mistica povertà – Riscritture francescane tra '800 e '900*, Istituto storico dei Cappuccini, Roma 2001.

¹⁷ H. Thode, *Op. cit.*

¹⁸ La prima edizione italiana della sua *Vita di San Francesco d'Assisi*, trad. di Carlo Ghidiglia e Costantino Pontani, esce nel 1896 presso l'editore Loescher. La più recente: trad. di Giuseppe Zanichelli, pres. di Lorenzo Bedeschi, Mondadori, Milano 1978.

¹⁹ Il cui *Saint François d'Assise* uscì a Parigi nel 1884, suscitando però un'eco e una critica delle autorità cattoliche incomparabilmente minori rispetto ai suoi precedenti *La Vie de Jésus* (1863) e *Histoire des origines du Christianisme* in otto volumi (1866-1881).

IV. La singolarità francescana

poteva essere accolta senza necessariamente accordarla con la dottrina cattolica, anzi: Francesco è diventato una icona della eterodossia e della ribellione, trasformandosi da personaggio storico in mito. Tanto meno si potrà qui rendere giustizia del travaglio e delle correnti ecclesiali che si contrappongono nella interpretazione del peculiare umanesimo francescano,²⁰ ovvero nella sua riproposizione attiva al mondo contemporaneo, sempre in funzione di quel modo di vivere la fede che arriva a comprendere i ribelli interni alla chiesa, i sacerdoti combattenti o militanti politici del Terzo Mondo e quell'ecumenismo critico della globalizzazione che oggi trova in Assisi la propria capitale.²¹

Ciò che si propone con il presente contributo è rilanciare l'idea che il tema francescano costituisca una pagina fondamentale della storia culturale dell'Occidente e anche, non incidentalmente, delle sue arti rappresentative. Nella visione di Francesco il trascendente è l'indicazione di una finalità e un mezzo di propulsione che lega indissolubilmente "terra" e "teatro", ovvero il mondo come insieme vivente, il reale in tutti i suoi aspetti, più o meno esperiti e apparenti, e la specifica possibilità umana, l'azione di conoscenza e trasformazione, di se stessi innanzitutto, perché il mondo è anche tutto dentro di noi, e la trasformazione necessaria è un processo di riconoscimento attivo e reciproco. Su questa base non si pretende di esaurire qui il tema della "teatralità francescana", ma soltanto di invitare a una nuova riflessione, individuale e collettiva, nella convinzione che le attuali «Fonti francescane»²² siano per chi si interessa di teatro non meno importanti delle Sacre Scritture per i credenti delle religioni monoteiste. Non fare i conti con Francesco significa rassegnarsi a una lacuna inammissibile, come sarebbe quella di una cultura letteraria che non comprendesse l'Antico e il Nuovo Testamento o di una cultura dell'immagine priva di un capitolo sugli affreschi di Lascaux e della Grotta Chauvet.

Ciò per evidenziare che la singolare irrequietezza spirituale delle avanguardie contemporanee – dal simbolismo al futurismo, dal surrealismo all'astrattismo – coincide in gran parte con un francescanesimo attualizzato, anche se privilegia chiavi prevalentemente gnostiche ed esoteriche.²³ In questo senso, oltre agli scrittori e agli artisti che si sono ispirati direttamente ai documenti e ai luoghi francescani, bisogna rivolgere l'attenzione ad altri riattualizzatori mitici come Rudolf Steiner, il quale, nel quadro di una originale esegesi goethiana concretizza-

²⁰ Per una sintesi in questo senso cfr. Roberto Lambertini, Andrea Tabarroni, *Dopo Francesco: l'eredità difficile*, postfaz. di Jürgen Miethke, Gruppo Abele, Torino 1989.

²¹ Cfr. J. Antonio Merino, *Umanesimo francescano*, Cittadella, Assisi 1984, e Thaddée Matura, *Il progetto evangelico di Francesco d'Assisi oggi*, Cittadella, Assisi 1982.

²² Soltanto da pochi anni il complesso di documenti relativo all'evento francescano è stato filologicamente ordinato in modo rigoroso e offerto al pubblico (in traduzione italiana): cfr. FF cit.

²³ Il compendio più recente e autorevole sull'argomento è naturalmente di U. Artioli, *Teatro ed esoterismo tra simbolismo e avanguardia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo* – III: *Avanguardie e utopie del teatro* – Il Novecento, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2001, pp. 1301-1334.

tasi poi in un articolato sistema educativo, ha esercitato una enorme influenza sulla cultura europea del Novecento.²⁴

Non si può dimenticare, però, che la riproposta francescana si è realizzata anche su un altro versante, dove si è cercato di liberare il dato storico e la verità dell'uomo dalla rivestimento protettivo dottrinale e dalla rimitizzazione vitalista. Il massimo esito è senz'altro quello offerto nel corso degli anni da Chiara Frugoni, che intitola significativamente una propria opera sull'argomento *Vita di un uomo*.²⁵ Se si vuole ricomporre il quadro del rinvenimento di una figura che fino dagli albori della modernità europea sembra indicare alcuni principi tuttora validi per prefigurare le coordinate di un futuro, o almeno una via d'uscita dalla crisi conclamata, occorre fare riferimento anche a questo tipo di contributi. Una verifica storico-filologica come quella operata da Frugoni consente in diverse circostanze di accertare un significato degli eventi che non è attingibile attraverso l'esegesi religiosa, basti pensare al caso delle prediche di Francesco agli uccelli, delle quali Frugoni evidenzia la metafora sociale, essendo le varie razze di volatili simbolo delle diverse classi sociali in conflitto. Inoltre i testi privilegiati dall'ortodossia cattolica insistono soprattutto sugli ultimi anni di vita di Francesco, caratterizzati dal suo ripiegamento all'interno dell'ordine, nonché dalle supposte stimmate e dall'abbondanza di miracoli, tutti elementi che costituiscono un solido punto d'appoggio per la sua omologazione; mentre le altre fonti e gli studi moderni permettono di comprendere il cedimento della radicalità francescana in un altro quadro, caratterizzato non tanto dalla sua fede nell'obbedienza quanto dalla contraddizione tra le supreme realizzazioni spirituali cui Francesco era giunto e la prassi della gestione ecclesiale. Al prediletto Leone che lo interrogava in proposito il fratello rispondeva, secondo la *Leggenda perugina*: «Se non riesco [a farmi seguire] con le esortazioni e con l'esempio non voglio trasformarmi in carnefice per picchiare e frustare, come fanno i governanti di questo mondo».²⁶ Laddove la prospettiva storicista mostra i propri limiti, invece, si è sollecitati a comprendere quanto sia importante fare i conti con la costruzione allegorica che emana da Francesco o gli è via via sovrapposta.

1.

Come si è detto, la storia del teatro sarebbe stata diversa se Francesco avesse definito se stesso e i suoi confratelli «attori» anziché «giullari di Dio» (*joculatores Domini*) o se fosse stata accreditata la sua concezione del “per-formare”. La

²⁴ Cfr. Monica Cristini, *Rudolf Steiner e il teatro – Euritmia: una via antroposofica alla scena contemporanea*, Bulzoni, Roma 2008.

²⁵ C. Frugoni, *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*, Einaudi, Torino 1995.

²⁶ *Leggenda perugina* [d'ora in poi LP], 87, in FF, pp. 833-834.

IV. La singolarità francescana

questione va però corretta, dato che il termine «attore» sarebbe ridivenuto di uso corrente molto più tardi, affermandosi con quel teatro che, pur essendo solo uno dei tanti possibili, nel senso comune di noi contemporanei appare come *il* teatro.

Nella *Leggenda Perugina*,²⁷ si racconta come Francesco incaricasse frate Pacifico, nel secolo un grande trovatore incoronato come «Rex versuum»²⁸ alla corte di Federico II, di istruire e forse di portare con sé per il mondo alcuni frati per cantare le lodi di Dio. Pacifico fu il primo frate inviato a predicare in terra di Francia, dopo che allo stesso Francesco era stato impedito di andarci dal cardinale Ugolino. Francesco elaborò per la prima volta in tale circostanza, dopo avere composto testo e melodia della sua lauda più celebre, una performance-tipo che iniziava con un sermone e si concludeva con un canto collettivo, ossia con l'esecuzione delle laudi, per le quali i frati, in quanto «giullari di Dio» professionisti, non avrebbero chiesto in cambio del denaro ma un impegno a vivere rettamente. Pacifico, «gentilissimo maestro di canto»,²⁹ avrebbe fornito ai frati i primi rudimenti dell'arte. Francesco stesso è descritto altrove, per esempio nella *Vita seconda* di Tommaso da Celano, come esecutore di danze e canti «alla maniera giullaresca» e «traboccante in giubilo»:

A volte si comportava così. Quando la dolcissima melodia dello spirito gli ferveva nel petto, si manifestava all'esterno con parole francesi, e la vena dell'ispirazione divina, che il suo orecchio percepiva furtivamente, traboccava in giubilo alla maniera giullaresca. Talora – come ho visto con i miei occhi – raccoglieva un legno da terra, e mentre lo teneva sul braccio sinistro, con la destra prendeva un archetto tenuto curvo da un filo e ve lo passava sopra accompagnandosi con movimenti adatti, come fosse una viella, e cantava in francese le lodi del signore.³⁰

Oltre a notare che Francesco «parlava molto volentieri questa lingua, sebbene non la possedesse bene»,³¹ e pertanto la usasse non spontaneamente bensì come una lingua artificiale (oltre tutto poco comprensibile ai più), propria della situa-

²⁷ LP, 43, in FF, pp. 747-862: 790-792.

²⁸ Cfr. *Vita seconda* [d'ora in poi VS], IV, 9, in FF, p. 548, dove si dice anche del folgorante incontro tra il famoso attore e il santo e della immediata decisione da parte del primo di unirsi al «beato padre mediante la professione, rinunciando totalmente agli onori vani del mondo». Non è un caso che Pacifico si trovasse a fianco di Francesco, malato e cieco, mentre questi componeva il *Cantico di frate sole* e fosse il primo frate inviato a predicare in Francia.

²⁹ FF, p. 792.

³⁰ Tommaso da Celano, *Vita seconda*, XC, 127, in FF, pp. 327-509: 431-432.

³¹ Così nella *Leggenda dei tre compagni* [d'ora in poi LTC], III, 10, in FF, pp. 701-702. Frugoni ipotizza che Francesco conoscesse bene il francese (forse lingua materna) e accenna alle molteplici occasioni del suo impiego.

zione performativa,³² e che anche quel semplice «archetto tenuto curvo da un filo» implica una preparazione dell'atto, si deve rilevare che il *giubilo* è, secondo Agostino, da intendersi non come «pronuncia di parole, ma un certo suono di letizia senza parole, la voce dell'animo traboccante di letizia» (*Omelia sul Salmo 99*). Si fosse parlato di attori o giullari, dunque, ciò non avrebbe comportato sostanziali differenze, non avrebbe impedito la censura di Francesco e la sua diplomatica canonizzazione come santo della Chiesa apostolica romana, mentre il *Cantico di frate sole* sarebbe stato ugualmente considerato giusto come un prodromo della letteratura in volgare. In breve: ugualmente un presunto “teatro francescano” sarebbe divenuto un testo affidato all'interpretazione degli specialisti e lo si sarebbe “lasciato morire” naturalmente, come spetta a ogni forma teatrale quando se ne assuma la responsabilità di eredi; gli studiosi contemporanei non avrebbero riconosciuto a Francesco il suo carattere di ponte tra antiche tradizioni rappresentative e contesto prerinascimentale; né, ugualmente, Ioan P. Couliano avrebbe preso in considerazione Francesco tra i protagonisti del suo *I viaggi dell'anima*, brillante saggio sulle tecniche estatiche e le rispettive radici sciamaniche nel mondo intero.³³ Tutto ciò perché i documenti non consentono apparentemente di ricondurlo a tali classificazioni. Per contro, Erich Auerbach lo avrebbe incluso ugualmente nella propria galleria di esempi di realismo nella letteratura occidentale, ma si sarebbe limitato, come ha fatto, agli scarni reperti scritti;³⁴ e Ivan Illich avrebbe argomentato su «alfabetizzazione laica» e «alfabetizzazione religiosa» nell'Europa medievale e nella modernità, così come sulla nascente impresa editoriale e la lettura,³⁵ sempre senza tenere conto della sostanziale differenza francescana. Tutto sarebbe avvenuto allo stesso modo semplicemente perché Francesco agiva innanzitutto *fuori del testo* e concepiva la propria vita, così come quella di ogni buon cristiano e *in primis* dei confratelli, come una “performance rivoluzionaria”, un'azione che cambia la vita di tutti coloro che vi prendono parte e la rende, da pura reazione alle contingenze, un evento capace di “verticalizzarla”. Il suo obiettivo dichiarato era quello di riattualizzare e reincarnare i comportamenti di Gesù e di concretizzare una idea di comunità cristiana, ma, come è proprio di ogni riattualizzazione, la questione andava ben al di là del produrre o riprodurre un testo, si trattava di interpretare il senso delle azioni di Cristo affinché *le proprie* fossero efficaci nel presente.

³² *Ibid.* Per esempio a Roma, davanti alla basilica di San Pietro, travestito da mendicante, per chiedere l'elemosina.

³³ Cfr. I. P. Couliano, *I viaggi dell'anima – Sogni, visioni, estasi*, Mondadori, Milano 1991.

³⁴ Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., intr. di Aurelio Roncaglia, Einaudi, Torino 1956, e Id., *San Francesco, Dante, Vico*, Editori Riuniti, Roma 1987.

³⁵ Cfr. I. Illich, *Nella vigna del testo – Commentario sul «Didascalicon» di Ugo di San Vittore*, Cortina, Milano 1994.

IV. La singolarità francescana

Eppure quasi tutti gli autori riconoscono il ruolo primario assunto dalla performance nella vita di Francesco. La loro posizione potrebbe essere riassunta con i termini di Auerbach: «Tutto ciò che fece fu una rappresentazione e le sue rappresentazioni erano di tale forza che egli trascinava con sé tutti coloro che lo vedevano o ne avessero sentisse parlare».³⁶ Analogo inquadramento riduttivo è espresso da Giovanni Miccoli, che mette l'accento sulla *divulgazione* popolare: «Nella sua predicazione è certo frequente il ricorso a forme drammatiche, a termini, modi di dire, riproposizioni di scene e situazioni quotidiane, per alludere, in un linguaggio evidente e comprensivo, a problemi di ben altro peso».³⁷ Insomma nessuno prende in considerazione il dato teatrale nella sua peculiarità e tutti rivolgono l'attenzione verso quel modello di cui Francesco tenterebbe la rappresentazione: il Cristo. Francesco, invece, non si prefiggeva di *rappresentare* Gesù Cristo bensì di agire e di indurre ad agire in base ai medesimi principi. Il che è tutt'altra cosa.

Come quasi sempre accade, anche in questa vicenda il teatro è sottratto alla storia proprio attraverso la creazione di una storia del teatro intesa come disciplina separata, definita da un proprio lessico; e la storia del teatro, per lo stesso motivo, non prende in considerazione Francesco se non tra i precedenti di un modello di arte rappresentativa che si definisce compiutamente altrove. Auerbach, per esempio, insiste: «L'essenza della sua natura e il vigore del suo comportamento sono basati sul desiderio di una radicale e concreta imitazione di Cristo», e mette ciò in contrasto con «l'aspetto mistico-contemplativo» prevalente al tempo.³⁸ Il mancato riconoscimento di una parte non secondaria del lascito francescano si spiega dunque con la pertinace convinzione che il teatro sia un'altra cosa, con una propria storia che scorre distante da quella dei frati giullari. Il che è vero, come si va man mano chiarendo, ma soltanto a posteriori, laddove si identifica il teatro *tout court* con la drammaturgia, gli edifici e i protocolli che si sono andati affermando a partire dal Rinascimento. Così facendo, però, si ignora che la teatralità francescana prefigurava qualcosa di diverso: sicuramente proponeva un modello storicamente perdente in Occidente, ma non per questo meritava e merita di essere ignorata, anzi.

Nell'ambito degli studi più recenti una eccezione è rappresentata da Chiara Frugoni, come s'è detto. La medievista ha dedicato diverse opere a Francesco,³⁹ sempre mettendo in luce le più o meno rozze ingerenze del potere ecclesiale fino

³⁶ E. Auerbach, *Mimesis* cit., p. 178.

³⁷ G. Miccoli, *Francesco d'Assisi – Realtà e memoria di un'esperienza cristiana*, Einaudi, Torino 1991, p. 289.

³⁸ E. Auerbach, *Mimesis* cit., p. 178.

³⁹ Oltre al citato *Vita di un uomo*, si veda, sempre di C. Frugoni, *Francesco, un'altra storia*, Marietti, Genova 1988, e Id., *L'invenzione delle stimmate*, Einaudi, Torino 1993. Il primo è uno studio della tavola su Francesco custodita nella Cappella dei Bardi in Santa Croce, a Firenze, il secondo un saggio sulle contraddizioni in seno al movimento e sulla vicenda delle stimmate, considerate una pia e astuta invenzione dei frati.

dai primissimi tempi della sua azione e permettendo al lettore di comprendere come parte dell'insegnamento francescano si sia salvata proprio grazie alla sua natura di non-testo. Frugoni non si stanca di sottolineare il ruolo centrale del comportamento performativo di Francesco e spiega come gli aspetti più rilevanti delle forme teatrali da lui create fossero incompatibili con i valori e i modelli comportamentali della Chiesa e del nascente potere giudiziario moderno. Nessuno può ignorare il tentativo di reprimere e poi incanalare la novità francescana nell'ambito istituzionale, ma soltanto in pochi, come Frugoni, si sottraggono alla tentazione di sminuire la figura di Francesco con la sottolineatura della sua insostenibile esaltazione oppure facendo riferimento ad altre circostanze storiche o tratti psicologici.⁴⁰ Indicativo in proposito è ancora Miccoli, il quale accenna a sua volta a una verità ufficiale ed edulcorante su Francesco e a una sincrona interpretazione opposta, riguardante il suo «tradimento» da parte della Chiesa quando ancora era vivo, però rassegnandosi al fatto che siano «contrapposizioni e dilemmi cui non è facile sfuggire».⁴¹ In realtà Miccoli sembra più propenso ad accettare la verità ufficiale, giustificandola sommariamente con un accenno al «plagio» subito dal Nostro: «[...] in quel periodo Francesco era sotto l'influenza di un gruppo di frati idealisti, al di fuori della realtà».⁴² *Sic!*

Il lettore avrà anche compreso, ma è bene sottolinearlo, che l'attenzione qui rivolta a Francesco ha ben poco in comune con l'operazione intitolata al santo da parte del premio Nobel per la letteratura Dario Fo, autore di uno spettacolo di successo, *Lu Santo Jullàre Françesco*, e di un libro con video accluso.⁴³ Fo ha utilizzato disinvoltamente – come sempre, d'altronde – le fonti documentarie e ricorre alla propria inesauribile fantasia in sostanza per annettere Francesco alla storia del teatro, naturalmente in funzione “contro culturale”. Il comico sostiene che senza dubbio Francesco padroneggiava in modo magistrale le tecniche dei giullari e se ne serviva per manifestare in modo efficace il proprio messaggio ideologico populista e ribelle, ovviamente pressoché identico a quello dello stesso Fo. Sarebbe interessante soffermarsi non tanto sulla (im)plausibilità delle tesi dell'attore, quanto semmai sull'ambiguo fenomeno del quale fa parte, vale a dire la “predicazione teatrale”, il cosiddetto «teatro civile», per lo più opera di attori monologanti. Questo, la moda teatrale più popolare degli ultimi anni, è in realtà il segno appariscente di un doppio fallimento, sia della società civile in quanto *agorà* democra-

⁴⁰ Proprio per questo stupiscono passaggi come quello in cui la stessa Frugoni definisce Francesco «grande attore [che] maneggia le parole con la maestria di un avvocato» [corsivo nostro] (C. Frugoni, *Vita di un uomo* cit., p. 35).

⁴¹ G. Miccoli, *Francesco d'Assisi* cit., p. 74.

⁴² *Ivi*, p. 47.

⁴³ Dario Fo, *Lu Santo Jullàre Françesco*, a cura di Franca Rame, libro e videocassetta, Einaudi, Torino 1999.

IV. La singolarità francescana

tica, sia del teatro come luogo della poesia e della differenza. L'impossibilità di condividere nell'*agorà* un vero dibattito sui temi civili, finisce con l'imporre al teatro di farsi surrogato di una democrazia e di una informazione carenti trasformandosi in giornalismo, reportage orale. Il teatro di predicazione di Marco Paolini, Ascanio Celestini e quant'altri è proprio l'opposto di quanto auspicava Francesco circa il *testimoniare e vivere* e non istruire ideologicamente, trasformando così in prodotto di massa un "falso poetico" che comporta una semplificazione e un oblio inaccettabili della vera tradizione teatrale (che anche nella prospettiva postrinascimentale conserva almeno un carattere dialettico). E ciò sia detto senza negare la relativa buona fede degli autori. Fo partiva dall'affermazione del Celanese, secondo il quale Francesco «de toto corpore faceat linguam», affermazione che si può considerare, con un po' di buona volontà, anche come un indizio delle doti mimiche del santo predicatore, ma che letta nel proprio contesto assume prima di tutto altri significati. Il biografo francescano stava parlando della stanchezza e delle malattie che affliggevano Francesco pur senza impedirgli di predicare «anche per quattro o cinque villaggi o persino città in un sol giorno» e del fatto che «l'accordo tra lo spirito e la carne e l'obbedienza di questa allo spirito apparivano in lui così perfette, che quest'ultima, invece di costituire un ostacolo al primo, lo precedeva verso la santità». ⁴⁴ La precisazione fa comprendere come l'accento riguardasse, più che la mimica in senso stretto, il valore di testimonianza assunto dal corpo del frate negli ultimi anni di vita. ⁴⁵

2.

Com'è noto, Francesco era figlio di un ricco mercante, forse anche prestatore e usuraio, e aveva mostrato fino dalla prima giovinezza un carattere eccentrico e ambizioso, quasi predestinato a ciò dal suo nome «singolare e inconsueto», come ricorda Tommaso da Celano, impostogli dal padre al ritorno da un viaggio di affari in Francia. Il suo atteggiamento rispetto alla tradizione familiare del commercio dei tessuti si manifestava nella creazione di vestiti particolari, vistosi, che mescolavano stoffe pregiate e umili e accostavano tra loro, senza rispettare le simmetrie e il gusto corrente, diversi colori sgargianti. ⁴⁶ L'intenzionalità e poi il rigore nel "farsi

⁴⁴ Tommaso da Celano, *Vita prima* [d'ora in poi *VP*], IV, 97, in *FF*, pp. 279-280.

⁴⁵ Un ragionamento analogo è svolto da Jean-Paul Manganaro per Carmelo Bene. Cfr. J.-P. Manganaro, *Carmelo Bene: il corpo devastato*, in occasione di Batik Film Festival, "Il cinema al limite al limite il cinema", Perugia 2001, ora in C. Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, dvd a cura di Enrico Ghezzi, libro a cura di Alessandro Riccini Ricci, RaroVideo, Roma 2005, pp. 13-15. Per il complesso degli scritti di Manganaro su Bene cfr. J.-P. Manganaro, *Confusion de genres – Articles et études (1975-2010)*, P.O.L., Paris 2011.

⁴⁶ Cfr. *LTC*, I, 2, in *FF*, p. 696.

il costume”, in pratica la cura meticolosa del modo di apparire agli altri e lo studio dell'effetto fisico e psicologico prodotto dall'abito anche su chi lo indossa, caratterizzarono Francesco per tutta la vita. Nella storia del teatro si ricorda Eleonora Duse per un'analogia sensibilità: l'attrice, infatti, faceva realizzare abiti che erano anche costumi di scena e chi li osservi percepisce immediatamente la loro sobrietà rispetto alle mode del tempo, dunque della loro funzione assolutamente non esibizionistica e di “segno esatto”. Oltre alla creazione del costume con cui presentarsi al mondo e significare dal primo istante la propria condizione e scelta di vita, un altro straniamento rilevante di Francesco riguarda l'uso del francese. Fosse o meno la sua lingua materna, il francese equivaleva per lui a una maschera: molti episodi delle fonti francescane confermano con certezza come l'uso di quella lingua significasse il cambiamento di stato, il passaggio dalla condizione normale alla condizione performativa. Francesco parlava e cantava in francese per chiedere l'elemosina davanti a San Pietro, dopo essersi fatto prestare l'abito da un mendicante, nella stessa lingua rispondeva agli ex compagni di mondanità e al proprio fratello carnale che lo provocava a causa dell'aspetto miserando; persino trasportando pietre cantava in francese alcune rime improvvisate e lo stesso faceva quando voleva celebrare la gloria del creato. Della sua infanzia si sa poco, ma non è azzardato affermare che conoscesse quelle *chansons de geste* che non di rado sembrano costituire la trama delle sue affermazioni e azioni, con la loro esaltazione dell'amore disinteressato per belle dame, della lealtà, della generosità e della gentilezza, virtù dei cavalieri come lui aspirava a essere,⁴⁷ almeno fino alla visione che lo indusse a rinunciare alla spedizione guerresca al seguito di Gualtiero di Brienne. Nella scuola che dovrebbe avere frequentato si studiava il latino attraverso l'apprendimento mnemonico della raccolta dei salmi del Salterio, ma il suo latino fu sempre scarnificato, una lingua d'uso semplice che, quando doveva compilare i documenti ufficiali, veniva corretta o tradotta da frati più colti. È presumibile anche che conoscesse saltimbanchi e giullari, ovvero quegli artisti girovaghi che con pifferi, viole e tamburi si esibivano nelle strade e nelle case di chi li pagava.

In effetti Francesco adattò a sé lo stile giullaresco. Costume e lingua-maschera, canto e musica, danza e recitazione furono da lui reinventati in chiave povera, evitando qualunque orpello e dipendenza materiale. J. A. Merino sostiene che egli fosse al tempo stesso «giullare, trovatore e cavaliere».⁴⁸ In tal modo lo studioso indica precisamente i suoi modelli performativi e attira l'attenzione sulla dimensione cosmopolita e sincretica del linguaggio francescano, confermata dal suo interesse e dai suoi incontri con i rappresentanti di altre civiltà. Dopo la visione che lo portò a rinunciare alla spedizione in Puglia – secondo i Tre compagni un'allegoria

⁴⁷ Cfr. C. Frugoni, *Vita di un uomo* cit., pp. 5-6.

⁴⁸ J. A. Merino, *Umanesimo francescano*, Cittadella, Assisi 1984, p. 300.

IV. La singolarità francescana

del richiamo divino – ecco Francesco organizzare feste e libagioni e dichiarare agli amici che intende sposare la ragazza «più nobile e ricca e bella» del mondo,⁴⁹ con ciò camuffando ancora la sua tensione spirituale con un tono mondano. L'ideale cavalleresco e diverse situazioni topiche tratte dalla letteratura di genere costituivano, come evidenzia sempre Frugoni, il sottotesto di molti suoi interventi. Naturalmente tutto ciò non è posto nel giusto rilievo dagli esegeti cattolici.⁵⁰

È comunque utile cercare di visualizzare alcune scene che, permettendo di entrare in contatto con l'ampia tipologia della performatività francescana, dimostrano la congruità dell'ipotesi critica qui proposta. Sono scene tratte da diverse fonti perché non ne esiste una da considerare più veridica di altre, anche se la *Leggenda perugina*, il testo prossimo al francescanesimo più integro, opera di frate Leone, è nel nostro caso la più prodiga di episodi illuminanti. Trattandosi di episodi che per lo più sfuggono, come si è detto, al nucleo della contesa tra i vari interpreti francescani, non è azzardato ipotizzare una loro relativa attendibilità, anche se ovviamente l'ultima deliberazione spetta al lettore. Nel rievocarli si è pensato fosse meglio ridurre al minimo l'amplificazione narrativa. Altro elemento su cui porre l'accento è che pur non essendo le biografie di Francesco disposte in ordine rigorosamente cronologico, nonché privilegiando gli ultimi anni e la relativa produzione miracolistica a scapito del periodo precedente, gli eventi performativi sono registrati soprattutto in relazione al tempo che va dalla conversione alla “conquista delle stimate”.

Un primo episodio da considerare, oggi assai citato a causa del «mistero buffo» allestito da Dario Fo,⁵¹ è quello del giovane Francesco che si presenta alla corte vaticana per ottenere un riconoscimento ufficiale (nel 1209 o 1210). Le fonti francescane ortodosse raccontano l'episodio descrivendo un Papa Innocenzo III sorpreso ma comprensivo, mentre invece diversi indizi accreditano come più veritiera la versione del benedettino inglese Ruggero di Wendover.⁵² Il pontefice, disgustato dalle apparenze di Francesco, lo avrebbe cacciato con queste parole: «Vai, fratello, e cerca i porci con i quali, più che con gli uomini, ti devi confrontare; rotolati con loro nella melma, consegna loro la Regola e il tuo commento, e metti in pratica l'esercizio della predicazione». Ed ecco Francesco obbedire letteralmente all'or-

⁴⁹ LTC, III, 7, in FF, p. 700.

⁵⁰ Frugoni (*Vita di un uomo* cit., pp. 34-35) dimostra per esempio come una filastrocca in francese improvvisata da Francesco sia stata scambiata per una profezia.

⁵¹ Oltre al citato Fo, allo stesso revival e moda francescana appartengono anche lo spettacolo di Marco Baliani e Felice Cappa (*Francesco a testa in giù*, libro e videocassetta, Garzanti, Milano 2000) e *Francesco il musical*, megaspettacolo allestito nel Lyrick Theatre, edificio appositamente costruito a fianco alla basilica di Santa Maria degli Angeli in Assisi, autore Vincenzo Cerami, prima rappresentazione nel maggio 2000. Si tratta di interpretazioni che cercano l'efficacia attraverso una semplificazione corriva, secondo il modello televisivo, e alla quali dovrebbe essere dedicato uno studio separato.

⁵² C. Frugoni, *Vita di un uomo* cit., pp. 79-82.

dine per poi ripresentarsi maleodorante in concistoro, inducendo questa volta il pontefice a cambiare atteggiamento. Possiamo tralasciare di esplicitare il sottotesto del testimone, indignato dalla corruzione e dalla scarsa religiosità regnanti in Vaticano, e la reazione del pontefice, forse indotto ad approvare, per quanto solo oralmente, la Regola per ragioni di opportunità, e concentrarci sul comportamento di Francesco. Questi operò un vero e proprio rovesciamento di posizioni prendendo sul serio l'ingiunzione che gli veniva rivolta; in tal modo ribadiva la propria fedeltà al valore assoluto dell'obbedienza e, trasformando una metafora in realtà, dava vita a qualcosa dalla potenza fisica inesorabile e nello stesso tempo effimera, come una nuvola che cambia forma. Subito appare chiaro come il disprezzo per la cultura professata da Francesco debba essere inteso come rifiuto di una cultura tendente all'astrazione, al tradimento e a una inaccettabile semplificazione della vita vera, fatta di brutto e di bello insieme, di deiezione e di canto, di nudità e di decoro.

Una volta, scoprendo che i confratelli avevano apparecchiato per il Natale una mensa più ricca del solito, «coprendo le tavole con belle tovaglie bianche, che avevano acquistato, e guarnendola di bicchieri di vetro»,⁵³ e considerando che ciò era stato fatto non tanto per onorare la festa quanto per vanità, Francesco si travestì da mendicante e, con la complicità di un frate, si presentò come un «povero pellegrino malato» chiedendo l'elemosina (il sostentamento del giorno). Riconosciuto o meno, a seconda della leggenda cui si dà credito, Francesco prese la scodella con il cibo e il pane e si mise a mangiare umilmente per terra, obiettando agli imbarazzati osservatori che quello era il modo che «si addice a un frate».⁵⁴ Con questa mossa Francesco superò la comprovata impotenza della parola nell'affermare l'umiltà della mensa e mostrò, prima di essere riconosciuto, quale fosse l'atteggiamento dell'umile. In questo caso il suo obiettivo non era quello di proporre un comportamento esemplare, bensì di fare comprendere qualcosa con una chiarezza senza scampo. Lo scopo dell'azione e l'energia impiegata configurano un elementare rito di iniziazione, nel corso del quale la comprensione di un principio è appunto trasmessa fisicamente.

Un'altra volta, sospettando di avere ricevuto un trattamento di favore, per quanto spossato dalla febbre quartana e in pieno inverno, convocò i cittadini di Assisi in piazza. Alla fine della predica chiese ai presenti di non allontanarsi ed entrò nella chiesa di San Rufino insieme a Pietro Cattani, da lui messo a capo dell'ordine, e altri frati. Sceso nella cripta si tolse la tonaca e ordinò a Pietro di trascinarlo così nudo davanti al popolo, con una corda al collo. A un altro frate ordinò di prendere una scodella di cenere e di spargerla sulla sua testa dal podio dal quale aveva

⁵³ LP, 32, in FF, pp. 779-781:780.

⁵⁴ Cfr. anche Tommaso da Celano, LP, XXXI, 61, in FF, pp. 378-379, *Leggenda maggiore* [d'ora in poi LM], VII, 9, in FF, p. 577.

IV. La singolarità francescana

predicato. Quindi davanti alla folla si autoaccusò di essersi cibato di carne.⁵⁵ In questo caso lo scandalo consiste in un duplice effetto di straniamento, sia rispetto alla ricchezza della Chiesa, a cui il movimento dei frati minori voleva appartenere pur rilevandone i comportamenti non coerenti con il dettato evangelico, sia rispetto alla propria stessa aura di santità. Importante è la sequenza spaziale: prima il podio sopraelevato, luogo deputato del discorso asseverativo; poi la cripta, il punto più profondo della chiesa e posto sotto l'altare, dove Francesco conquista e rivela la nudità e il cappio da condannato; infine l'uscita sul piano orizzontale della folla (del mondo), confuso in essa e allo stesso tempo latore della differenza autentica, della comprensione e della compassione. In questo caso l'azione segna le tappe di un percorso figurale destinato a mettere in contatto gli spettatori con altrettante situazioni simboliche, proponendole però non sotto forma di esegesi intellettuale, secondo la norma, ma come realtà concretamente esperibile.

Un altro episodio può chiarire come Francesco ribaltasse la dimensione ideologica della predicazione. Quando cedette all'insistenza delle monache di San Damiano affinché rivolgesse loro la parola, Francesco sapeva che l'ascolto delle donne rischiava in realtà di essere distratto dalla vista del Padre e dell'Uomo e sapeva che la recitazione convenzionale di una predica o di una preghiera avrebbe disperso il proprio senso in una lettera morta, perciò adottò una procedura molto diversa da quelle finora considerate. Una volta di fronte alle donne, Francesco alzò gli occhi al cielo e cominciò a pregare, poi ordinò che gli fosse portato un vaso pieno di cenere, tracciò con essa un cerchio sul pavimento e se la cosparses sul capo, restando per lungo tempo immobile e silenzioso, in ginocchio, al centro. Quando si rialzò, nello stupore generale, anziché iniziare una predica, intonò un salmo biblico, secondo il Celanese il numero 50, *Miserere*. Il biografo definisce il suo gesto *alludium*, vale a dire gesto silenzioso ma altamente espressivo, e riferisce che tutti i presenti furono portati al pianto.⁵⁶ Può essere che si trattasse davvero del *Miserere*, ma non è escluso che il biografo fosse condizionato dalla censura tra l'altro rivolta ai rapporti spregiudicati, anche se sempre improntati al rispetto religioso, che Francesco aveva con le donne, monache e non. Pochi anni fa è stato ritrovato il testo di una canzone che il frate avrebbe composto per le poverelle di San Damiano. È il suo solo testo in lingua italiana a essere stato conservato insieme al *Cantico*. Vale la pena di leggerlo:

Audite, poverelle dal Signore vocate,
ke de multe parte et provincie sete adunate:
vivate sempre en veritate
ke en obedientia moriate.

⁵⁵ LP, 39, in FF, pp. 787-788. Tommaso da Celano dice poco o nulla dello stesso episodio nella vs.

⁵⁶ L'unico resoconto, in questo caso, è offerto da vs, CLVII, 207, in FF, pp. 493-494.

Non guardate a la vita de fore,
ka quella dello spirito è migliore.
Io ve prego per grand'amore
k'aiate discrezione de le lemosene ke ve dà
el Signore.
Quelle ke sunt adgravate de infirmitate
et l'altre ke per loro suò adfatigate,
tutte quante le sostegnate en pace,
Ka multo venderite cara questa fatiga,
ka cascuna serà regina
en celo coronata cum la Vergene Maria.⁵⁷

Come si vede l'appello all'umiltà e alla sopportazione è concluso dall'evocazione del premio finale, dal Paradiso in cui «cascuna serà regina» e questa duplicità conferisce alla commozione un significato ricco, riferibile tanto alle sofferenze e alla vita materiale quanto alla conquista spirituale finale e definitiva. La Vergine Maria era in effetti una «figura Beatrice» per tutti gli uomini e le donne che si ponevano in cammino verso la luce. Quali che siano state le parole del canto, Francesco è artefice di una voce e di una figura che compongono una forma cava nella quale si attira e si percepisce l'alito divino, e così l'evento assume la funzione che rischiava di sbiadire in un protocollo ripetitivo. L'intelletto condizionato viene aggirato e destrutturato da una composizione audiovisiva che, anziché riempire *di sé* le menti degli spettatori, al contrario le sospinge verso una soglia di trascendimento. A questo punto non si sarà sorpresi nel notare che il Salmo 50 contiene accenti analoghi, laddove si invoca una *salus* (da intendere anche come liberazione dal peccato) che permetta all'ispirazione di attraversare il corpo del cantore e farsi giubilo:

12 Rendimi l'allegrezza della tua salute; e fa che lo spirito volontario mi sostenga.
[...]
14 Liberami dal sangue, o Dio, Dio della mia salute: la mia lingua canterà con giubilo la tua giustizia.
15 Signore, aprimi le labbra: e la mia bocca racconterà la tua lode.

Altra singolarissima performance è l'episodio della cosiddetta invenzione del presepe, nel villaggio di Greccio. Su indicazione di Francesco una intera comunità fu coinvolta attivamente in una sorta di dramma didattico.⁵⁸ Un pio benestante del

⁵⁷ *Laudi e preghiere, Parole con melodia per le povere Signore del Monastero di San Damiano*, in FF, pp. 137-138.

⁵⁸ Tommaso da Celano, VP, XXX, 84, in FF, pp. 267-270. Secondo Bonaventura, sempre preoccupato di distinguere tra una normalità praticabile da tutti e l'imitabile natura del Santo, Francesco avrebbe chiesto al Papa il permesso di allestire il presepe. La visione del Bambino da parte di Giovanni è accreditata come miracolo (LM, X, 7, in FF, pp. 605-606).

IV. La singolarità francescana

luogo, tale Giovanni, fu incaricato di predisporre una “scenografia” che portasse gli astanti a «vedere con gli occhi del corpo i disagi in cui si è trovato per la mancanza delle cose necessarie a un neonato». La vigilia di Natale, il pubblico accorse da tutte le parti, ognuno portando ceri e fiaccole, arrivò anche Francesco e assieme alla gente del villaggio apportò gli ultimi ritocchi alla scena. Nella gioia e nella luce che celebrava la notte, si tenne la cerimonia dell’Eucarestia. Francesco si vestì da diacono e «cantò con voce sonora il santo Vangelo» e la sua voce «forte e dolce, limpida e sonora rapisce tutti in desideri di cielo», poi parlò del Bambino, non pronunciando correttamente le parole, bensì «riempiendosi la bocca di voce e ancor più di tenero affetto, producendo un suono come belato di pecora». È evidente in queste espressioni l’impaccio nel mettere per iscritto qualcosa di indescrivibile. Il testimone dell’evento, tuttavia, non si tira indietro e cerca di comunicare ai posteri l’accaduto. Se Francesco è rapito dall’estasi di fronte alla mangiatoia vuota, qualcuno ha la visione (miracolosa) del Bambino, ma ciò che è più importante è che anche la gente più semplice, secondo il desiderio e il progetto di Francesco, possa percepire «con gli occhi del corpo», partecipando attivamente all’incontro reciprocamente epifanico tra quotidianità ed evento divino. Alla fine di questa recita-gioco senza spettatori, non era concesso di credere alla finzione, come sarebbe accaduto collocando un vero bambino nella mangiatoia, che infatti restò vuota, ma qualcuno aveva conquistato la capacità di percepire l’Autentico, naturalmente con gli “occhi dell’anima”.

Si incontra qui il tema del teatro come tecnica duplice: anzitutto esso è una forma realizzando la quale l’attore accede – soprattutto attraverso il canto – a un altro stato di coscienza, quindi è un modo di fissare un insegnamento in una partitura di azioni fisiche, scopo che variamente caratterizza ogni performance francescana. Le allegorie create da Francesco contenevano simboli e metafore, ma avevano un valore autonomo in quanto composizioni figurali sincroniche dotate di un ordine logico del quale ogni testimone realizzava una propria intima interpretazione.⁵⁹ In proposito è interessante ricordare cosa succede, invece, nella storia del teatro, al dramma didattico, riformulato dapprima in ambito gesuitico con il supporto di raffinati meccanismi di controllo ideologico e, più tardi, nei teatri a preminente matrice ideologica, soprattutto, ma non solo, gli *agit-prop* novecenteschi di destra e di sinistra: mentre questo tipo di dramma didattico semplificato è concepito per far introiettare modelli di comportamento, Francesco trasforma la santità in un evento *fisico* e contagioso, realizzando in una cornice estatica un effetto simile a quello vagheggiato da Artaud nel quadro dello scatenamento pestifero.

⁵⁹ Cfr. A. Fletcher, *Allegoria: teoria di un modo simbolico*, Lerici, Roma 1968. La tassonomia di Fletcher è molto vasta e comprende casi nei quali l’allegoria non nasce dal bisogno di aggirare una censura o comunque da un progetto ideologico ed è invece il risultato di una “significazione” di qualcosa che è indicibile a parole, della trasposizione immaginale di una *differenza*.

3.

L'invenzione anche linguistica di Francesco è riscontrabile nella terminologia da lui impiegata (senza con ciò negare che potrebbe avere attinto a tradizioni antiche, ignorate dai resocontisti). Nel Capitolo generale del 1219 molti frati, lo stesso Elia e il cardinale Ugolino (il futuro Gregorio IX) sottoposero Francesco a pressioni molto forti affinché la Regola che stava compilando non fosse, come temevano, eccessivamente severa. Per manifestare nettamente il rifiuto di assecondarli, Francesco prese per mano il cardinale, lo condusse dinanzi all'assemblea, e affermò molto duramente di non voler nemmeno sentire nominare le Regole di san Benedetto, sant'Agostino e san Bernardo, infine definendosi «*novellus pazzus in mundo*» (secondo il resoconto in latino): «il Signore mi ha rivelato essere suo volere che io fossi un pazzo nel mondo: questa è la scienza alla quale Dio vuole che ci dedichiamo!».⁶⁰ La prospettiva edulcorante che percorre le fonti francescane sopravvissute non consente di approfondire la discussione su questo termine, che tuttavia ricorre diverse volte e in varie accezioni: si legge degli assisani che considerano Francesco, nei primi tempi dopo la conversione, «pazzo e demente»⁶¹ oppure «mentecatto»,⁶² come il suo primo compagno Bernardo,⁶³ e talvolta tutti i suoi frati, oggetto per questo di lanci di pietre da parte dei buoni cittadini,⁶⁴ o dileggiati come Rufino, probabilmente balbuziente, il quale per ordine di Francesco predicava nudo, vale a dire con le sole brache, in chiesa (quando entrò Francesco, anch'egli nudo, tutti i presenti scoppiarono a piangere).⁶⁵ Secondo il Celanese, inoltre, Francesco temeva di essere creduto *pazzo* dai crociati di Damietta se avesse osato dire loro che stavano per essere sconfitti in battaglia, ma in questo caso il termine è probabilmente scelto dal biografo.⁶⁶ Nella *Leggenda dei tre compagni* si legge che Francesco e i suoi erano considerati pazzi perché avevano abbandonato i propri averi, ma la loro era una eccentricità che non faceva ridere, anzi faceva paura, al punto che «le ragazze, al solo vederli, scappavano spaventate, *nella paura di restare affascinate dalla loro follia*»⁶⁷ [corsivo nostro]. Insomma, nulla lascia intendere al di là di ogni dubbio quanto fosse intenzionale e meditata la scelta di

⁶⁰ LP, 114, in FF, p. 860. Nella descrizione del medesimo episodio Bonaventura non dice del «pazzo» e persiste nella propria discutibile versione sul travaglio relativo alle Regole.

⁶¹ LM, II, 2, in FF, p. 526. L'episodio si trova anche in LTR, VI, 17, in FF, p. 707 e la stessa definizione è attribuita a Francesco durante il suo duro lavoro per il restauro di San Damiano (LTC, VII, 21, p. 710).

⁶² VP, I, 11, in FF, p. 210.

⁶³ Fioretti, II, in FF, p. 867.

⁶⁴ LTC, XI, 42, in FF, p. 725.

⁶⁵ Fioretti, XXX, in FF, pp. 933-934.

⁶⁶ VS, IV, 30, pp. 352-353. Lo stesso aneddoto nella versione bonaventuriana serve solo a provare lo «spirito di profezia» di Francesco (cfr. LM, IX, 3, in FF, p. 608).

⁶⁷ LTC, IX, 34-35, in FF, pp. 718-720: 719.

IV. La singolarità francescana

questo termine da parte di Francesco. Il problema si connette a quello più generale delle sue fonti e della sua partecipazione alla circolazione degli influssi di varie dottrine mistiche anche tra Oriente e Occidente e, nel suo caso specifico, nulla si sa di cosa comportò davvero in questo senso il soggiorno di quasi un anno, come conferma Bonaventura, a contatto con i sapienti e le scuole mistiche musulmane. Resta il fatto che il giullarismo e la pazzia ispirati direttamente da Dio (suprema autorità semantica) appartengono a tradizioni esistenti dal Giappone a tutta l'Europa, Russia compresa,⁶⁸ passando per Cina, India, Tibet e paesi arabi,⁶⁹ e in questo senso un lavoro di comparazione potrebbe gettare una nuova luce su molti aspetti della vicenda francescana. Anche supponendo un Francesco impegnato più nell'opera di conversione che nello studio della cultura altrui, quando si pensi alla sua convinzione che ci si debba contagiare con l'esempio, lo si può immaginare maggiormente interessato all'azione poetica che alle disquisizioni dottrinali, come d'altronde confermano i pochi aneddoti conosciuti relativi al suo incontro con la cultura islamica.

Sappiamo anche che Francesco fu costretto a tornare precipitosamente in Italia a causa dei dissidi che stavano dilaniando il suo Ordine, dissidi rispetto ai quali egli provava una profonda tristezza e un senso di impotenza. E quando frate Leone lo esortò a esercitare la sua autorità, Francesco gli rispose di non volere andare oltre le esortazioni e l'esempio: «Non posso certo trasformarmi in carnefice per battere e scudisciare i colpevoli, come fanno i governanti di questo mondo».⁷⁰ Cedette quindi la guida a Pietro Cattani, che però morì nel marzo 1221; a questi succedette frate Elia, il quale esasperò sempre di più il contrasto con Francesco, tanto che nonostante la perentorietà del suo intervento sulla Regola e la follia divina, lo statuto dei minori conobbe nella sua travagliata versione finale pesanti soppressioni e censure. Ebbe così inizio l'*agonia* di Francesco e in questo senso il preseppe di Greccio, del 1223, avrebbe segnato l'epilogo moderato della teatralità francescana, in un certo senso un compromesso, rivelatosi tuttavia impossibile, tra la natura consolatoria e "facile" che la maggioranza dei minori voleva dare al suo insegnamento e una sfida creativa ai limiti dell'umano. Ma l'*agonia* per Francesco fu anche un culmine di gioia, e in questa prospettiva bisogna semmai pensare alle stimmate («quelle piaghe santissime [...] gli dessino al cuore grandissima allegrezza [e] intollerabile

⁶⁸ Cfr. almeno Maria Pia Pagani, *Il Volto di Cristo: analogie e suggestioni in Apocalypsis cum figuris di J. Grotowski*, «Il Volto dei Volti», VI, 1, gennaio-giugno 2003, pp. 45-59; Id., *Le maschere della santità. Attori e figure del sacro nel teatro antico-russo*, Paolo Malagrino Editore, Bari (2004); Id., *Starec Afanasij. Un folle in Cristo dei nostri giorni*, Ancora Editrice, Milano (2005).

⁶⁹ Cfr. Alberto F. Ambrosio, *Dervisci. Storia, antropologia, mistica*, Carocci, Roma 2011, e Catherine Pinguet, *La folle sagesse*, Les éditions du Cerf, Paris 2005.

⁷⁰ LP, 76, in FF, p. 823.

dolore»),⁷¹ autentiche o meno che fossero: come a una sintesi tra il martirio della carne e il trascendimento e la realizzazione spirituale.

Tutto ciò non impedi a Francesco di agire in modo poetico-giullaresco sino agli ultimi istanti di vita, per esempio preferendo la compagnia di Leone e di Pacifico, o scandalizzando Elia e i benpensanti con cori gioiosi attorno al proprio letto di morte o, ancora, quando ricevette una donna, Jacopa, che gli portò, insieme al sudario, anche i biscotti prediletti. La pratica della compassione (o amore intelligente che dir si voglia) non esclude una gratificazione anche immediata del suo artefice, così come le tecniche estatiche si realizzano per mezzo del corpo-prigione e tuttavia mostrano il loro potere *anche* attraverso il piacere/godimento.⁷²

La vita fu per Francesco dolore e lotta contro il dolore, in vista di una felicità, o beatitudine, che considerava alla portata di tutti esseri umani. Tanto nel condurre la lotta quanto nel raggiungimento dell'obiettivo, dolore e felicità sono esperiti e persino condivisibili, anche se l'insegnamento principale resta quello di condurre l'esperienza in prima persona. È come se la «reviviscenza» (la *pereživanie* stanslavskiana) fosse intesa, in anticipo sulla sua teorizzazione novecentesca, al tempo stesso come tecnica, funzione e *ricompensa* dell'attore, naturalmente a patto di farla diventare non una "immedesimazione nel personaggio", ma un allargamento intenzionale e controllato dello stato di coscienza, come uscita temporanea da sé (dai legami karmici, si direbbe in Tibet): «accesso a sé fuori di sé, in una spaziatura ogni volta singolare dell'essere»⁷³ attraverso l'altro e l'altrove, fino a conquistare uno stato di libertà e felicità senza possesso, ovvero la Povertà. Sintesi efficace nelle parole del filosofo Jean-Luc Nancy:

Fuori di sé è la libertà, non la proprietà: né quella della rappresentazione, né quella della volontà, né quella della cosa posseduta. La libertà in quanto «sé» dell'essere-fuori-di-sé non torna in sé e non si appartiene [...] La libertà è, per l'appunto, quel che va sostituito qui a ogni dialettica [...] dal momento che essa non è un processo di riconoscimento e padronanza di sé da parte di una soggettività.⁷⁴

“Non essere padroni nemmeno di se stessi” non è la stessa cosa che “non essere padroni di se stessi”. Nel primo caso è la figura del «santo folle» ad apparire, nel secondo quella del folle oppresso dalla sofferenza.⁷⁵ Da ognuna delle due condizioni si può cadere nell'altra, tutto dipende dall'esito della lotta che si conduce nel

⁷¹ Fioretti, cap. *Delle sacre sante istimate di Santo Francesco e delle loro considerazioni*, in FF, p. 1004.

⁷² Su questo tema cfr. T. Matura, *Il progetto evangelico di Francesco d'Assisi* cit.

⁷³ Jean-Luc Nancy, *L'esperienza della libertà*, intr. di Roberto Esposito, Einaudi, Torino 2000, p. 73.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Ribadisce Jacques Lacan che «l'essere dell'uomo non solo non può essere compreso senza la follia, ma non sarebbe l'essere dell'uomo se non portasse in sé la follia come limite della sua libertà» (Id., *Discorso sulla causalità psichica*, in *Écrits*, Einaudi, Torino 1974, vol. I, p. 170).

IV. La singolarità francescana

mondo, al di qua dell'estasi, nella padronanza – questa sì necessaria – del modo di entrata e di uscita dalla condizione estatica. Una cosa è la impossibile assimilazione dell'azione di Francesco a qualsiasi «ordine» o regola, altro è l'orizzonte di senso che essa dischiude. Pure non essendo questa la sede per esaminare il comportamento della Chiesa romana in proposito, si può rilevare come gli sviluppi del francescanesimo dipendano anche dall'incapacità di distinguere tra caso singolare e modello, e dal cercare di definire un codice francescano adatto a molti e non in contrasto con gli altri sacerdoti; mentre nel caso tibetano la mancata codificazione, assieme all'accettazione "istituzionale" dei casi di «saggezza folle», ha portato a una sorta di libera integrazione di questa figura di sperimentatore e praticante della verità, tale da ispirare vari modi d'azione a seconda di come ognuno, predicatore o attore, l'ha voluta e saputa intendere.

4.

Francesco dà vita a un processo artistico (mimetico), non a un protocollo comunicativo: per lui non è questione di trasmettere parole d'ordine o di infondere dottrina, non di imparare per fare, ma di *fare imparando e condividendo un'esperienza*. Perciò i suoi atti sono creazioni estemporanee di lingua, appartengono all'orizzonte vivo dell'oralità e si diffondono secondo una modalità transrazionale. Ciò si mostra simbolicamente nei dialoghi con gli animali, nei quali si realizza una comprensione reciproca tramite un linguaggio che mette in gioco gli Affetti, non certo i Concetti. La sua concezione della teatralità sembra assolvere una funzione di *istruzione e medicina*, come avviene nelle società tradizionali e, per restare al paradigma occidentale, sul versante della gnosi e delle sue innumerevoli declinazioni in campo estetico. In questo senso Francesco risponde appieno alla definizione del «vero scrittore» proposta da Deleuze e costringe a fare i conti con i limiti del linguaggio:

Ma il problema di scrivere non si scinde nemmeno da quello di *vedere e sentire*: in realtà, quando nella lingua si crea un'altra lingua, è l'intero linguaggio che tende verso un limite «asintattico», «agrammaticale», o che comunica con il proprio esterno. Il limite non è al di fuori del linguaggio, ne è il di fuori...⁷⁶

Si potrebbe riformulare la proposizione nei seguenti termini: quando un'altra lingua (per esempio quella del *vedere*) si crea nella lingua (per esempio quella del *mostrare*), tutto il linguaggio si piega verso un limite che comunica con il proprio *esterno*. Quell'esterno è la visione o l'ascolto, il luogo-in-comune con lo spettatore, la visione interiore del fatto scenico. Nello stesso testo, Deleuze sostiene che «le

⁷⁶ G. Deleuze, *Critica e clinica*, Cortina, Milano 1996, p. 11.

figure di una Storia e di una Geografia continuamente reinventate» sono il prodotto di un delirio, tipico evento alla frontiera del linguaggio. A questo punto il concetto di «stato clinico» («quando il delirio ricade allo *stato clinico*, le parole non sboccano più su nulla...») permette di intendere l'ambito artistico come una condizione di temporanea *salus* («La letteratura è salute»), ossia è questione della capacità o dell'incapacità dell'autore di oltrepassare quel limite e giungere al «luogo da cui non si può parlare», sia esso la follia, un approdo mistico o la fisica consapevolezza della vacuità. La scena rappresenta in ogni caso un rischio supremo, e la strategia di Francesco intende evitare sia il fallimento consistente nel *cadere in avanti*, verso il pubblico, che si verifica quando lo si insegue nei suoi istinti più corrivi, sia nel *cadere all'indietro*, verso un delirio che nulla trasmette, una forma d'isteria. Il teatro-medicina francescano, corpo estraneo e rimedio omeopatico alla perdita del sacro, non rispecchia la lingua e il popolo di appartenenza, ma ne significa la loro genuina "invenzione". Il referente del teatro non è la società nel suo insieme, ma una libera associazione o comunità temporanea, virtuale e virtuosa, mentre la lingua sempre inaudita esercita l'insegnamento attraverso la sorpresa e la composizione allegorica, sempre ben radicata nell'esempio e nella performance, con relativa esclusione della predicazione dottrinarica. In Occidente la scena è praticata in questa accezione soltanto in via ufficiosa e minoritaria, mentre in Tibet, per esempio, ciò era senso comune, al punto che un santo folle come Thangtong Gyalpo è considerato il fondatore e protettore del teatro. Il fatto che ci si sia ben guardati dal considerare Francesco d'Assisi nella medesima prospettiva è molto significativo. La figura del «folle di Dio», luogo di incontro delle frontiere evocate e dei rischi connessi, dovrebbe essere invece considerata tra le radici dell'albero teatrale.

Il teatro come delirio concertato, o *de-dire*, o disdire, lingua straniera e intraducibile che parla al cuore, che tende a estrarre dal popolo reale la comunità dei virtuosi, è la tradizione che l'Occidente costringe alla clandestinità e alla quale al tempo stesso non rinuncia. L'artista teatrale – come lo scrittore, secondo Deleuze – adotta la lingua straniera perché ritiene inaccettabile la lingua sociale, familiare o paterna, muove all'attacco della lingua consolidata per farsene una propria; crea un (proprio) teatro differenziandosi da quello esistente, perché soltanto così può difenderne la funzione; sta dentro la storia e lotta contro la propria storia, pratica il teatro non per continuarlo o edificarlo, ma per utilizzarlo e liberarsene.

Si comprende pertanto come l'artisticità francescana sia di natura a-istituzionale e abbia un assetto variabile: non si fissano modalità produttive e compositive; non si creano o frequentano luoghi specializzati; ci si applica alla tecnica e allo studio, ma senza sviluppare alcuna idea di professionalità, sentita come sistema autoreferenziale ed entropico. La sorpresa, lo straniamento e soprattutto la precisione del gesto si ottengono attraverso la variazione e l'invenzione continua. Mejerchol'd insisteva sul fatto che ogni messinscena dovrebbe prefigurare un teatro inedito e infatti nella teatralità francescana, a parte alcuni protocolli generali come il canto

IV. La singolarità francescana

o la predicazione (*invito* alla partecipazione nel fare), non si trova traccia di eventi replicati. Suggestisce Michel Serres che il costume di Arlecchino simboleggia una sorta di corpo culturale, che trattiene le tracce degli incontri che ha fatto.⁷⁷ Con questa immagine, Serres non intende proporre un sincretismo volontaristico, ma l'atteggiamento che si può vedere concretizzato nel tipico *errare francescano*, nel suo performare e al tempo stesso essere performato dalla gente che via via incontra e dai luoghi che visita. Ciò spiega perché la filosofia francescana, benché marginalizzata per secoli, riaffiori alla fine della modernità sprigionando una straordinaria suggestione e facendo comprendere come la si possa prendere in considerazione per affrontare temi inediti e urgenti.

L'opera di Francesco e il suo utilizzo della teatralità come mezzo per dilatare lo stato di coscienza, provocare e quindi istituire una situazione di insegnamento-iniziazione, solleva però diversi problemi. Il teatro può essere rappresentato come un triangolo, due angoli del quale sono costituiti dall'attore e dallo spazio in cui agisce, il terzo dallo spettatore; i primi due delimitano il medesimo lato, mentre l'attenzione del terzo chiude il triangolo. Vi sono pertanto tanti triangoli quanti sono gli spettatori, triangoli perennemente in movimento, vibratili, sia per ragioni quantitative, cioè fisiche, sia per ragioni qualitative, cioè percettive. A questo punto ci si può chiedere: il triangolo teatrale attivato a fini di istruzione collettiva, in cosa si differenzia dall'attività mistico-contemplativa? E, d'altra parte, come funziona nella meditazione? Come si configura la "scena" del mistico? Le tecniche del viaggio mistico e quelle per istruire o rendere manifesto qualcosa possono essere paragonate o integrate reciprocamente? Più precisamente: qual è il senso del teatro per chi lo fa? In che misura esso è un modo del trasumanare, preghiera, istruzione, e al tempo stesso una sorta di iniziazione? Cosa comporta il teatro per il ricercatore spirituale, in che misura è un'arte che produce forme o ne prescinde? E ancora: in che misura la performance è diretta da circostanze esterne e da circostanze interne? Un primo spunto di risposta si desume guardando alla figura trina che caratterizza l'incontro teatrale (Francesco che si fa parlare "da Dio" e vedere dagli spettatori), differenziata dalla figura doppia della meditazione (Francesco che parla con Dio e può riferire soltanto i "titoli" dei messaggi ricevuti), ma le risposte soddisfacenti e a tutto campo sembrano ancora lontane dalle conoscenze attuali.

Pure ammettendo di sapere poco o nulla circa le fonti e i modelli di Francesco, anzi supponendo l'assoluta radicalità della sua invenzione teatrale, non si può fare a meno di rimarcare come egli sia essenzialmente un giullare. Michel Foucault ha proposto una definizione del filosofo che suona particolarmente pertinente anche per quanto riguarda l'istrione e il giullare come figura storica da contrapporre

⁷⁷ Cfr. M. Serres, *Il mantello di Arlecchino*, Marsilio, Venezia 1992.

all'attore:⁷⁸ il giullare possiede le tecniche dell'incarnazione e dello straniamento grottesco, ossia del vedere, del fare e del fare vedere insieme e le utilizza *in alternativa* alla predicazione tradizionale. Naturalmente le tecniche giullaresche sono associate a un'etica popolare e ribelle alla quale Francesco aderisce e che rielabora, assieme ai modelli del romanzo cortese, nel quadro della propria rivoluzione spirituale.

5.

Resta da affrontare la questione non secondaria dell'allegoria. A tutta prima potrebbe sembrare strano il considerare l'allegoresi come il cuore delle azioni fisiche, ma quando si arriva a constatare che esse sono un modo di composizione che non si arresta al significato letterale delle parole, il quadro cambia. L'allegoresi dovrebbe essere considerata come un fondamentale impulso creativo che elude i precetti ideologici e il sistema giudiziario, non si spende nella contrapposizione e nella critica e propone lo spazio dell'arte come una possibilità e un'etica del trascendimento, in pratica come alternativa possibile alla semplice rivolta contro la realtà e la storia. Un'etica del trascendimento altro non sarebbe dunque che un lavoro sistematico, se non addirittura scientifico, nel senso di "fare la scienza", nella e della *differenza*.⁷⁹ È un'ipotesi, questa, che si rivela particolarmente feconda nell'osservazione del Théâtre du Radeau, la cui scenicità è non a caso ispirata in larga misura a Franz Kafka, ovvero dalla modalità indagatrice della sua scrittura, che potremmo definire "fisica trascendente" (come altrimenti si potrebbe dire per Jerzy Grotowski).

⁷⁸ Foucault indica nel pensiero il paesaggio dal quale il filosofo trae i propri soggetti, trasformandoli in personaggi e maschere di un teatro. Le sue parole: «È la filosofia non come pensiero, ma come teatro: teatro di mimi dalle scene multiple, fuggivevoli e istantanee dove i gesti, senza vedersi, si fanno segno: teatro in cui, sotto la maschera di Socrate, sfolgora improvviso il riso del sofista» (introduzione di Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum*, in Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, (1968), trad. it. di Giuseppe Guglielmi, Il Mulino, Bologna 1971, p. xxiv). E, su questo tema, cfr. eventualmente A. Attisani, *Theatrum Philosophicum e filosofia del teatro*, «Venezia Arti», 11, 1997, pp. 99-110.

⁷⁹ Una prima riflessione di chi scrive (*Teatro come differenza*, Feltrinelli, Milano 1978) era concettualmente orientata in tal senso. La scelta successiva di privilegiare il termine *trascendimento*, con riferimento al lessico antropologico di Ernesto De Martino e poi alla filosofia di Roberto Esposito, rispetto a *trascendenza*, è dovuta alla necessità contingente di sfuggire agli equivoci circa la trascendenza divenuti senso comune negli ultimi decenni. Non vi sarebbe alcun problema invece se potessimo intendere il trascendente nell'accezione proposta, ma non da tutti accettata, da Giulio Preti (1911-1972) nel quadro di una riflessione sulla scienza intesa come ricerca di significati, ovvero di effetti, ove esso designa le pratiche di parola, di scrittura e di performance intese nel senso più lato (cfr. Fabio Minazzi, *Suppositio pro significato non ultimato. Giulio Preti neorealista logico*, Mimesis, Milano 2011, in particolare il cap. iv, «La rivalutazione del trascendente di Giulio Preti e la prospettiva del neorealismo logico»).

IV. La singolarità francescana

Di ampia rilevanza, poi, è l'implicito enunciato francescano sul corpo: corpo-prigione e corpo-strumento, corpo che cambia condizione fino a "smaterializzarsi". In questo senso l'esperienza francescana anticipa le questioni poste da Artaud e Deleuze, e dovrebbe essere presa in considerazione, oltre che nella riflessione generale su cosa sia e come funzioni il corpo, anche in quello sulle interazioni tra livelli di realtà e in particolare sui cambiamenti introdotti nell'antropologia contemporanea dall'informatica. La direzione indicata da Francesco è insomma del tutto contraria a quella realizzata dalla società di massa, che ci ha dotati di "organi senza corpo" e sottomessi al circuito pubblicità-consumo-lavoro. Perciò è positivo che se ne torni a parlare, a patto di non restare invischiati nei clamori da rotocalco e, soprattutto, di evitare l'appiattimento ideologico e di sprecare tempo nello pseudo dibattito sul "messaggio" francescano, aperto da una miriade di spettacoli che, di nuovo, tradiscono Francesco in quanto lo trasformano in redditizie *fiction*, agghindandosi con la sua lettera e in effetti censurandone lo spirito. Non pare che i critici e gli storici abbiano reagito a questa voga ricordando come sia un controsenso utilizzare Francesco come soggetto di storie anziché come sollecitazione poetica, circostanza stigmatizzabile con le stesse parole del frate qui poste in esergo: «È grande vergogna per noi servi di Dio, che i santi abbiano compiuto queste opere e noi vogliamo ricevere gloria e onore con il semplice raccontarle!».⁸⁰

6.

Scopo della performance (francescana), fondata sul rifiuto della rappresentazione intesa come riferire ideologico e dei suoi rituali degradati che vanno dalla impaginazione registica alla "lettura" da parte del pubblico, non è l'informazione, la simulazione del vero, l'asseverazione, e nemmeno l'esempio, bensì la capacità di porre con chiarezza ineludibile alcune fondamentali questioni del vivere. L'obiettivo è quello di indurre una risposta individuale nello spettatore, dopo avere compiuto assieme un'esperienza. Perché ciò avvenga sono necessarie capacità di composizione e tecniche adeguate, ossia bisogna intraprendere un lavoro fatto di sperimentazione e improvvisazione; in questo senso gli studiosi disattenti alla peculiarità del teatro non sono di grande aiuto. Francesco rifiuta il linguaggio inerte della chiesa e rivela una forte tensione simbolizzatrice, che però mai si fa testo o monumento, e nemmeno "opera" nel senso di manufatto, né aspira a diventarlo, e agisce sempre «sul limite» (Deleuze), dunque all'esterno, in tal modo sottraendosi al processo degenerativo del sapere-potere basato sulla scrittura e sulla censura dell'organico, processo destinato a conoscere una colossale accelerazione e che, si deve anche ammettere, nella storia dell'arte produrrà molte straordinarie innova-

⁸⁰ *Ammonizioni*, VI, 3, in FF, p. 81.

zioni. In questo senso si può convenire con Thode sul fatto che con Giotto abbia inizio il Rinascimento artistico, nel senso che da quel momento la sublimazione si sostituisce alla sublimità, l'estetico (testuale, letterario) all'estatico e l'opera all'azione. La Basilica di Assisi e la cappella degli Scrovegni sono un sigillo della grandiosità di questa contraddizione costitutiva dell'arte occidentale moderna, mentre la tonaca rappezzata di Francesco e la Porziuncola sono la dimostrazione di una possibile bellezza oltre la bellezza, di un ideale artistico e di vita "povera" che la nostra civiltà ha rimosso, espulso dai propri canoni.

Il modo di essere attore rappresentato da Francesco non aveva alcuna possibilità di essere riconosciuto, in quanto appartenente a un paradigma (si potrebbe dire: a una prassi della filosofia) anti-storico e sconfitto e perciò divenuto indecifrabile secondo il senso comune; ma ciò non ha potuto impedire che qualcosa di Francesco sopravvivesse e agisse in quanto creazione scenica, forma di vita e non-testo, estranea all'istituzione eppure pertinente all'essenza del teatro.

Questa essenza è innanzi tutto l'attore, o meglio, il performer. La tecnica estatica vera e propria realizza un teatro interiore di cui si è attori e spettatori; il "divino" non è figurabile o dicibile, ci si può solo arrivare: vuoto e silenzio, quiete. Mentre il passaggio attraverso la tecnica performativa realizza una catarsi che è gioia e grazia e valorizza il fattore di "ascesa delle energie", di iniziazione per l'attore e, in secondo grado, per lo spettatore. La follia dell'attore santo può spaziare dalla demenza alla disperazione, naturalmente, poiché l'elemento apparentabile al piacere e alla gratificazione non è dato dal dimenticare il tormento dell'essere al mondo, ma, semmai, dal penetrarlo fino a non più vederlo, come ricordano Foucault e Deleuze anche a proposito di Carmelo Bene. Materiali e tecniche del mistico e dell'attore sono in definitiva simili, seppure non identici, poiché il primo *si compone* nella transe o *si scompone* nell'estasi, mentre il secondo *compone*, ovvero estrinseca, rende visibile nella forma dell'azione teatrale il proprio vaglio del reale. L'eresia di Francesco nasce dalla radicale differenza del suo atteggiamento rispetto alla cultura del testo e del giudizio che nel suo tempo conosce una accelerazione decisiva, come dimostra il comportamento del futuro santo Bonaventura, guida dei minori per diciassette anni, sostenitore della tesi che Francesco sia una figura «da ammirare, ma non certo da imitare», grande sostenitore del nascente paradigma giudiziario e della centralità del canone scritto. Di conseguenza, dato che sino alla fine del XIX secolo Francesco è stato conosciuto essenzialmente attraverso il revisionismo di Bonaventura, il revival francescano novecentesco non poteva che essere caratterizzato, come dimostra l'esempio di Pirandello, da una polemica anti-bonaventuriana più o meno esplicita. Ben altro è il limite posto alla comprensione della sua importanza attuale: è come se non si volesse palesare la reale portata della sua (proposta di) rivoluzione antropologica, secondo la quale scopo della vita è la vita, più che il sapere, mentre il vero, il bello e il giusto, supremi ideali della filosofia classica, si realizzano nella padronanza-superamento del dolore e del piacere, conseguibile

IV. La singolarità francescana

nell'allegorico matrimonio con la Povertà, bellissima donna da stringere in casti amplessi,⁸¹ «madre, sposa e signora».⁸²

Emerge così anche un altro aspetto della questione, quello del rapporto tra maschile e femminile, che si staglia sul fondo della questione francescana e non è privo di implicazioni anche per quanto riguarda la teatralità. Basterà qui ricordare come la sua sottrazione alla vita mondana passi per il conflitto con il padre e la solidarietà con la madre (ma su questo le biografie sono discordanti), comunque con la scelta di nuove figure maschili e femminili di riferimento. *Scelta* del vero padre, come della madre, di fratelli e sorelle, ma anche ricerca ininterrotta, sostituzione delle figure in carne e ossa attraverso un processo di allegorizzazione continua: il Padre è Dio, ma anche la Chiesa, l'Ordine, lui stesso per gli altri frati, o il sole; d'altra parte l'elezione del rapporto e dell'amicizia femminile (Chiara, Jacopa, ecc.), il matrimonio con Madonna Povertà, ma anche la luna (che «camminava assai chiara nel cielo» nella notte della sua ipotizzata «grave tentazione sensuale»)⁸³. È questa androginia sentimentale e filosofica, allegoricamente rivendicata in modo inconfutabile, a conferire all'attoricità di Francesco quel carattere imprevedibile, quella infinita capacità di adattamento e di inventiva nelle situazioni più varie, senza cadere mai nel sentimentalismo e nel moralismo, o peggio nel narcisismo esibizionistico e nel tono professorale. Una androginia, la sua, attiva nella fornace dell'anima per tutta la vita. Inaudita la sua ricerca della felicità attraverso la sofferenza e viceversa, ma anche la sua capacità di purissimo godimento – quindi di superamento – dell'una o dell'altra, senza cedimenti dialettici.

7.

Si è detto che un aspetto della rivoluzione francescana consiste nel suo non consumarsi nel contrappunto della ribellione, ma nell'*esperire nuove forme di vita*. Teatralità e attoricità sono giusto il nome di queste forme, che hanno indubbiamente antiche radici sciamaniche, senza dipendere però da una serie archetipica, neanche da quella nota e insieme tradita dalla simbologia inane della chiesa mondana. Francesco inventa un singolare processo iniziatico come parte di un *experimentum fide*, lasciando scorrere in sé la tensione verso ciò che è naturale e vero. Tutto il lavoro e l'artificio necessari non devono mai intaccare questa scelta di vita e devono, al contrario, condurre a una sempre maggiore semplicità e aderenza al divino-naturale.

Il lavoro dell'attore, nell'accezione francescana, consisterebbe quindi non tanto

⁸¹ VS, XXV, in FF, p. 374.

⁸² LM, VII, 6, in FF, p. 575.

⁸³ LM, V, 4, in FF, p. 555.

nel costruire quanto nel tracciare la strada, nel predisporre fisicamente e mentalmente, liberandosi della personalità mondana *nel* processo creativo, al fine di conquistare la propria individualità, il proprio sé, qualcosa di molto diverso dell'immagine anagrafica o socialmente determinata della persona: un nuovo punto di partenza. Il suo appare come un lavoro a togliere, e l'unica cosa *contro* cui si lotta, che si vuole abolire, è semmai proprio la teatralizzazione del sistema giudiziario, sistema di cui ci si serve e che si finisce per servire. Nel processo di abolizione del teatro l'attore si consuma, avvicinandosi man mano alla scena da cui non si parla. Una volta giunto lì, non c'è più esibizione né performance, l'obiettivo è conquistato: non c'è nemmeno più "teatro".

Una riflessione su Francesco secondo i parametri della teatralità deve ancora cominciare e quanto si è detto finora non può certo bastare a coloro che pensano o fanno il teatro. E non è questione di essere credenti o meno, poiché ciò che per Francesco è il "divino" per un non credente può essere vacuità e pienezza al tempo stesso, comunque l'approdo di un agire che va oltre il contrasto e persino oltre l'armonia tra un ego e gli altri. In quest'orizzonte Dio stesso è nient'altro che un'allegoria, la più potente della storia umana. È questione di come la si fa funzionare.

L'opera del trascendimento è suggerita da Dante con queste parole: «Trasumanar significar per verba / non si poria; però l'esempio basti / a cui l'esperienza grazia serba». Ciò nel primo canto del *Paradiso* (vv. 70-72), per descriverne l'atmosfera – «...fiamma del sol...» (v. 80) e «La novità del suono e 'l grande lume...» (v. 82), – prima che la stessa Beatrice prenda la parola per ribadire che per quanto sia impossibile descrivere il trasumanare è tuttavia possibile farne l'esperienza. La Donna ricorda al poeta che «Vero è che come forma non s'accorda / molte fiata all'intenzion dell'arte / perch'a risponder la materia è sorda» (vv. 127-129) e che nel luogo supremo «...poi dietro ai sensi / vedi che la ragione ha corte l'ali» (*Paradiso*, II, vv. 56-57). In questi passaggi Dante non si riferisce direttamente a Francesco, ma il suo argomento suggerisce di interpretare l'agire del mistico come un sentiero e una forma di lotta che portano al "paradiso". Le azioni francescane non possono essere né surrogate né espresse dalle parole e tuttavia non sono un semplice evento naturale, ma un forma di intelligenza, o, meglio ancora, un passaggio e un intervento operato dalla poesia nei confronti della natura, analogo a quello svolto dal contadino sulla terra; ecco perché il movimento è duplice: da una parte si deve eliminare ciò che separa l'uomo dalla natura e dall'altra si deve operare in senso poetico per attivare «[...] il formal principio che produce, / conforme a sua bontà, lo turbo e 'l chiaro» (II, vv. 147-148). Beatrice può descrivere come funziona «lo gran mar dell'essere» (I, v. 113) e come le «Virtù diverse essere convegnon frutti / di principii formali» (II, vv. 71-72) perché il poeta (il *figlio deliro*), non l'uomo, ha saputo arrivare fino lì: «li occhi drizzò ver me con quel sembante / che madre fa sovra figlio deliro...» (I, vv. 101-102). La gnosi libera ed è generatrice di poesia:

IV. La singolarità francescana

«Da questa istanza può deliberarti / esperienza, se già mai la provi, / ch'esser suol fonte ai rivi di vostr'arti» (II, vv. 94-96).

L'interpretazione del poema dantesco secondo un modello performativo sembra confermata da Rudolf Steiner. Egli sostiene che Francesco d'Assisi è stato «il primo vero materialista»,⁸⁴ colui che ha fatto «sorgere animicamente un sentimento per il mondo materiale», «la prima delle grandi personalità che allontanano del tutto lo sguardo da quanto fluiva dalle antiche visioni, ricche di fantasia, e rivolge invece la sua attenzione a ciò che direttamente si muove sulla Terra e soprattutto agli uomini». Secondo il fondatore dell'antroposofia, Francesco avrebbe avuto il merito di «interiorizzare la vita dell'Occidente» e di valorizzare l'individuo: «Il singolo diventa ora importante, ognuno rappresenta un mondo a sé. L'eterno [...] deve manifestarsi nel petto umano e non più fluttuare al di sopra della terra». Da ciò l'ideale dell'uomo *povero*: povero è chi non è appesantito da sovrastrutture che gli impediscono di essere unico e che anzi, in quanto uniformi del possesso, lo rendono parte di una umanità anonima e spenta. Così facendo Francesco anticiperebbe, secondo Steiner, il *modus operandi* della fantasia giottesca, mentre Dante «nella sua grandiosa poesia, come in un'ultima apparizione, descrive ancora la vita umana sotto l'aspetto dato da potenze sopraterrene». È difficile concordare con tutti i passaggi steineriani, soprattutto a proposito di Dante, ma bisogna altresì riconoscere che Giotto, al di là di un adeguamento ideologico al dettato di Bonaventura, ripropone nella figurazione un simile sentimento del mondo. Il santo e il pittore sono estranei alle prospettive platoniche che in buona misura avevano caratterizzato il cristianesimo fino allora, ossia allo sguardo rivolto alla sfera ultraterrena senza portarvi ciò che deriva dall'intelletto umano, e realizzano un doppio movimento consistente nel nobilitare la sfera del vivente e dell'umano al tempo stesso votandosi al trasumanare.

Dante aveva scritto al proprio protettore Cangrande della Scala nella *Epistola XIII* che il poema sarebbe stato una «commedia», vale a dire una sorta di «canto rustico» e di danza la cui ambizione era quella di evitare la semplice pronuncia e suscitare un *movimento* radicato nella vita vera, perciò stesso capace di oltrepassare l'umano – e il tragico che lo “rappresenta” – e di creare un corteo di esseri umani in marcia verso il cosiddetto Paradiso. Il fatto che il Paradiso venga definito dal poeta «desiderabile e attraente» consente, poi, di intenderlo non solo come l'ultimo approdo degli uomini giusti, ma come manifestazione di un «Motore» e un obiettivo realizzabile per cui vale la pena di mettersi in cammino. Quanto alle

⁸⁴ Questa e le segg. citazioni di R. Steiner sono tratte dal suo *La trasformazione della coscienza umana nell'arte al formarsi graduale del Rinascimento italiano nel passaggio dal quarto al quinto periodo postatlantico: Cimabue, Giotto e altri maestri italiani*, prima conferenza di un ciclo tenuto a Dornach nel 1916, ora in *Storia dell'arte, specchio di impulsi spirituali – I: I grandi maestri italiani fino al Rinascimento*, Editrice Antroposofica, Milano 1992, pp. 9-50.

parole, affinché esse siano causa ed effetto del movimento, basterà attenersi alla «parlata volgare cui comunicano anche le donnette». ⁸⁵ In pratica Dante riconosceva a Francesco di avere *realizzato* una «commedia» (divina?) prima che lui componesse il poema e per questo paragona l'Umbria francescana alla pianura del Gange, considerati entrambi luoghi in cui *nasce il sole*:

Di questa costa, là dov'ella frange
più sua rattezza, nacque al mondo un sole,
come fa questo talvolta di Gange.
Però chi d'esso loco fa parole
non dica Ascesi, ché direbbe corto,
ma Oriente, se proprio dir vuole. ⁸⁶

8.

Gilles Deleuze sosteneva che qualunque padre abbiamo avuto, desideriamo un Padre, anche quando sappiamo di non poterlo avere. È una condizione, questa, con la quale ognuno deve fare i conti individualmente, ma non necessariamente in solitudine. Francesco, come si è visto, identifica questa mancanza con la «fede» e vi sopperisce con una quantità di amori, amori che forse, anzi certamente non riempiono il deserto, però gli rispondono. Per altri, la stessa mancanza è come una casa disabitata in mezzo al cuore, una sorgente di angoscia e di tristezza irredimibili. Comunque sia, anche colui che non è posseduto dalla fede desidera (forse) un Padre.

Chi pensa o fa il teatro può anche volgere lo sguardo a Francesco, ma questo non è certo un gesto risolutivo, anzi può creare molti problemi che confliggono con il senso comune. È comprensibile che un teatro senza rappresentazione e racconto, un teatro diverso a ogni spettacolo, un teatro che cambia la vita di chi lo fa e di chi vi partecipa, un teatro fatto di poesia, di canto, di musica e di immagini inconcepibili (*impensabili*), un teatro di fantastici attori-cantanti-musicisti-danzatori che fanno da sé persino i costumi, gli accessori e sono al tempo stesso scienziati dello spirito, possa apparire in questo presente come qualcosa di troppo radicale o addirittura insensato. È difficile dire, perciò, cosa insegnino esattamente all'operatore teatrale di oggi le performance francescane, forse nulla di tangibile, almeno a prima vista, forse soltanto un atteggiamento ludico-spirituale che prende in considerazione ogni volta tutti gli elementi della teatralità, reinventandoli, in questo senso distinguen-

⁸⁵ La traduzione qui utilizzata della *Epistola XIII* è nelle *Opere di Dante Alighieri*, a cura di Fredi Chiappelli, Mursia, Milano 1963. Quanto al fine dell'opera, Dante afferma che è quello di «salvare gli esseri umani dalla condizione di miseria e di condurli alla felicità».

⁸⁶ Dante Alighieri, *Paradiso*, XI, vv. 49-54.

IV. La singolarità francescana

dosi dalla tradizione dei *jongleurs* cui si ispira. All'alba dell'affermazione della cultura umanistica e rinascimentale, nell'ambito della quale si sarebbe definito il teatro che ci è familiare, l'atteggiamento assunto dalla filosofia francescana nei confronti del mondo ci offre, proprio nella sua arcaicità e nella sua distanza, alcuni validi e sorprendenti spunti di riflessione su temi quali l'attorialità e lo spettacolo, o meglio sulle loro motivazioni più profonde e l'articolazione tecnica e inventiva richiesta da ogni singolo ambiente sociale.

Rispetto al teatro nel suo complesso, la sua arcaicità consiste nel proporre le rappresentazioni in luoghi non specializzati e sempre diversi, mentre a partire dalla sua nascita nel Cinquecento il teatro moderno ha affidato alla tecnica prospettica la "profondità di campo", ossia il potere di disporre a portata di una ricezione "mediana" (Husserl) una pluralità di oggetti, inquadrandoli nell'ordine urbano, civile. Il prima di Francesco somiglia al dopo in cui viviamo, alla nostra *assenza di prospettiva*: «Non siamo più nella prospettiva, che unificava lo spazio a perdita d'occhio. Siamo nel frammento voluminoso: un frammento che corrisponde al taglio o al prelievo che opera lo sguardo nello spazio».⁸⁷

Inoltre, caratteristico di Francesco è un sentimento smisuratamente biocentrico e non antropocentrico, che soltanto verso la fine del xx secolo si è ripresentato come una persuasiva novità; e con altrettanto interesse si può guardare ai diversi effetti della riconciliazione tra natura e cultura, o tra esperienza e cultura, istanza che a Francesco ispirava la necessità di una navigazione a vista, fermo restando il rigore di alcuni principi fondamentali. Secondo lui il rapporto di ogni essere vivente con il mondo e i suoi abitanti deve essere scelto, conquistato, continuamente rifondato, mettendo in discussione tanto i rapporti di parentela quanto le appartenenze sessuali. Nel fare ciò Francesco credeva di interpretare fedelmente il Vangelo, mentre in realtà, trasformandone la lettera in azione, non riconosceva l'autonomia della scrittura, o ne sottintendeva l'uso manipolatorio da parte del potere. A parte comunque la questione filosofica complessiva da lui posta, che non può essere elusa e con la quale ognuno dovrebbe fare intimamente i conti, l'operatore teatrale in particolare può beneficiare di un confronto con l'*opus* francescano, o ciò che ne resta e che nuove prospettive d'indagine possono dissepellire. Forse sarà impossibile capire qualcosa di più sui suoi eventuali modelli e sulle sue tecniche, però è chiaro che la sua *dynamis* fa incontrare necessità e libertà, *terra* e *teatro*, in un certo senso. Vi sono, nei suoi comportamenti, accenni alla via negativa e nello stesso tempo a una idea di sfida del corpo fisico che oggi appaiono in contraddizione tra loro e dislocate su fronti diversi della filofisica. Ancora più in dettaglio, Francesco concretizza una definizione dell'*attore* a sua volta apparentemente contraddittoria e invece gravida di positiva trasformazione. L'attore di Francesco, infatti, giullare

⁸⁷ Bernard Noël, *Journal du regard*, P.O.L., Paris 1988, p. 98.

o «mimo dalle scene multiple», viene prima della divaricazione prodottasi storicamente tra l'attore *artifex*, produttore di merce-spettacolo, professionista rinchiuso in un orizzonte secolare, da una parte, e l'attore *pontifex*, votato all'introspezione, all'ascesa, all'atto, eventualmente anche spregiatore del professionismo e comunque impegnato in un lavoro di trasformazione biopoietica. Questa divaricazione *non* deriva – come vuole fare intendere la vulgata – dalla secolarizzazione dell'arte teatrale, è una degenerazione successiva, da molti scambiata per progresso. Con Francesco questo attore che è anche autore e protagonista della propria esistenza torna a esistere come figura storica, dimostrando che è possibile realizzare entrambi gli obiettivi. Questo attore appare come qualcosa a cui guardare per dare sostanza a concreti e urgenti bisogni di oggi, e ciò è possibile soltanto evitando di assumere Francesco *come modello imitabile* (in questo senso aveva ragione Bonaventura), poiché si tratta semmai di un riferimento propulsivo, destinato a rimanere per molti versi misterioso e proprio per questo degno oggetto di studio e meditazione, fertile nella misura in cui ognuno saprà usarlo come un seme da fare germogliare sulla propria porzione di terra. Il che naturalmente non esclude l'utilità di un confronto collettivo, a patto che avvenga attraverso l'azione poetica. Se anche fosse vero che l'ultima parola resta alla filosofia, come sostiene Curtius, ciò non significa che la saggezza fisica e non scritta di un *poiein* così concepito sia meno importante.

9.

Il sottoscritto ha compreso l'importanza della figura di Francesco soltanto negli anni Novanta, quando rifletteva sulle relazioni culturali tra Europa e Asia nel Trecento per cercare di delineare alcune vicende teatrali dell'Estremo Oriente e in particolare il teatro *ache lhamo* del Tibet. Ma Francesco si è inserito anche nell'osservazione del teatro-carcere. Alla stessa altezza temporale, i saggi di Gilles Deleuze raccolti in *Critica e clinica*,⁸⁸ in particolare quelli riferiti al paradigma giudiziario, hanno costituito un altro punto d'appoggio per ripensare alcuni temi attuali, almeno a partire dal teatro della crudeltà di Antonin Artaud (*Pour en finir avec le jugement de dieu*). Gli interventi di quegli anni, destinati *in primis* agli studenti, sono poi stati alla base di intermittenti sollecitazioni a tornare sull'argomento. Un recente saggio di Massimo Cacciari⁸⁹ ha costituito un ulteriore incentivo per riprendere le fila della riflessione iniziata allora e ancora ostaggio di una cultura teatrale tanto scarsa di pensiero quanto incapace di cogliere il valore di alcune nuove poetiche come quelle che sono qui evocate. Abbiamo a che fare, in proposito, con una grave lacuna della cultura teatrale europea, che nel secondo dopoguerra

⁸⁸ G. Deleuze, *Critica e clinica*, Cortina, Milano 1996.

⁸⁹ M. Cacciari, *Doppio ritratto*, Adelphi, Milano 2012.

IV. La singolarità francescana

sembra avere speso tutto il proprio talento nella pur sacrosanta definizione di uno statuto autonomo del fenomeno teatrale, liberandolo dalla subordinazione e dalla vicarietà rispetto ad altre discipline, senza tuttavia cercare di comprendere quale fosse la funzione inedita del teatro nel mondo contemporaneo e limitandosi, su questo fronte, a varare alcune voghe concettuali di breve o media durata (teatro-immagine, Terzo Teatro, postavanguardia, postdrammatico e altre ancora).

Posizionarsi su questo fronte nello studio e nella ricerca teorica significa inoltre guardare nuovamente alle radici del contemporaneo, ossia alle esperienze teatrali che più o meno consapevolmente hanno sviluppato queste ipotesi. Ponendosi in questa prospettiva riappare luminosa la figura di Francesco. Una meditazione sulla sua visione e la sua postura, sulla sua radicalità opposta a un divenire storico e umano (non solo della Chiesa, dunque) considerato resistibile e non privo di alternative, può dare ancora molto. Il tradimento di cui Francesco è stato oggetto comincia da alcuni dei suoi compagni e comprende quel frettoloso proclamarlo Santo per inserirlo in una storia *fatta nel suo nome* che lui avrebbe voluto diversa. Insomma l'attualità del suo lascito essenziale è ancora da riscoprire e ci indica qualcosa di assai diverso dall'aura di candore con la quale oggi egli è per lo più blandamente riproposto.⁹⁰ Altra cosa da ribadire è che la sua ricerca di verità e di trascendimento ha una potenza che supera la questione di chi è animato dalla fede e chi no.

Cacciari indica in Dante e Giotto due capisaldi della «storia reale che da Francesco si genera»,⁹¹ una storia assai diversa da quella cui Francesco avrebbe voluto dare inizio, delinea con abbondanza d'argomenti e con commossa accuratezza filologica le grandiose interpretazioni che hanno falsificato l'opera di Francesco, e lo fa senza sottovalutare il carico di buone intenzioni e di progetti politici “realistici” che le accompagnavano, come la lotta contro il radicalismo degli «spirituali» o il tentativo svolto da Bonaventura, e a modo suo anche da Dante, di riconciliare gli ordini francescano e domenicano in dissenso tra loro, anche per coniugare l'istanza mistica con l'esigenza di «colpire i nemici»⁹² e per l'ansia di salvare una Chiesa che rischiava di crollare a causa della propria dilagante corruzione. Cacciari rileva tutte le carenze di quelle letture faziose, evidenziando il disegno ideologico degli autori, e tuttavia, pur cogliendolo nei dipinti e nelle parole, tiene in scarsa

⁹⁰ Un esempio recente è offerto dalla grande mostra «Francesco il Santo – Capolavori nei secoli e dal territorio reatino», Rieti, 16 giugno - 4 novembre 2012, Museo Civico, Museo Diocesano, Palazzo Potenziani Fondazione Varrone. Ecco quanto si legge nel testo di presentazione: «*Francesco il Santo* predicava Umiltà, che oggi sarebbe così necessaria per affrontare le difficoltà che il mondo sta attraversando. *Francesco il Santo* predicava Povertà, che oggi è scelta di pochi ma realtà quotidiana di molti, e con la quale i suoi insegnamenti possono aiutarci a imparare a convivere con serenità e senza vergogna. *Francesco il Santo* predicava Pace, anelata ma perduta. *Francesco il Santo* ringraziava il Creatore per le bellezze della Natura, oggi offesa e ferita».

⁹¹ M. Cacciari, *Op. cit.*, p. 77.

⁹² *Ivi*, p. 30 e 44.

considerazione la differenza dell'arte, ovvero ciò che le figure e le parole significano *in sé*, al di là delle intenzioni da cui emanano (si pensi per esempio all'Oriente e al «trasumanare» in Dante).

In queste pagine si fa ricorso al termine di «performance», anacronistico rispetto ad alcuni dei contesti cui è riferito, per indicare una modalità dell'esperienza che, essendo sconfitta nella storia, è rimasta senza nome; tuttavia, per una comprensione non limitata all'ambito strettamente teatrale, è necessario sottolineare che la performance francescana è l'emanazione e l'effetto, insieme logico e creativo, di ciò che nella filosofia di Carlo Sini prende il nome di «postura» e che può essere posto sotto il titolo generale della Povertà.

A illuminare questo tema, in effetti finora abbastanza trascurato, adattato in chiave ideologica oppure «finto»⁹³ da Dante e Giotto, i quali trascurano persino le narrazioni più significative in proposito,⁹⁴ soccorrono le pagine più appassionate e dense che Cacciari dedica appunto al reale significato della Povertà per Francesco, una povertà intesa non come rinuncia e sacrificio, non come assoggettata «a Castità e Obbedienza», non come libertà dagli «*impedimenta* che ci tengono confitti quaggiù»⁹⁵ e nemmeno dunque come l'indigenza con la quale convivere in serenità e senza vergogna di cui parlano i citati francescani di Rieti. Per Francesco la Povertà è un bene in sé, per Francesco i «poveri di spirito» di cui parlano Matteo e Luca (ma anche l'apocrifo di Tommaso: «Gesù disse, “Beato il povero, perché suo è il regno dei cieli”», *loghion* 54) sono i beneficiari dell'azione divina perché «essi soltanto sono in relazione al Signore *secondo lo spirito*, e perciò essi soltanto erediteranno il *Regno*. Del povero è il Regno».⁹⁶ Come si vede, siamo ben oltre una cavalleresca difesa del povero, la rinuncia ai beni del mondo e la polemica con la ricchezza. Giustamente sintetizza Cacciari che questo «povero non è il bisognoso, colui che manca-di, ma, all'opposto, il *teleios*, il perfetto, colui che perfettamente imita il figlio».⁹⁷ Per Francesco «il cristiano è povero o non è».⁹⁸

Condivisa da Francesco, Dante e Giotto è l'idea che il Paradiso non si configuri come nostalgia delle origini poiché nella fattiva mistica francescana la povertà

⁹³ Cfr. *ivi.*, p. 57.

⁹⁴ *Ivi.*, p. 58: «Ecco lo scandalo francescano – ‘risolto’ teologicamente da Tommaso e da Dante, quasi “rimosso”, in evidente polemica con le correnti pauperistiche, ad Assisi».

⁹⁵ *Ivi.*, p. 59.

⁹⁶ *Ivi.*, p. 60.

⁹⁷ *Ivi.*, p. 61.

⁹⁸ *Ivi.*, pp. 62-63. Cacciari ricorda le riflessioni sulla povertà formulate da Rilke, dal giovane Lukács e da Heidegger sull'onda della *Vita di Francesco* di Sabatier, per non tacere di Nietzsche (l'incontro tra Zarathustra e il «mendicante volontario») per il quale «ben donare è un'arte e la suprema»; anche se Nietzsche però fraintende Francesco, come altrimenti Gesù. A questi autori si potrebbe aggiungere per tanti motivi Carmelo Bene; qui basti ricordare, intanto, che per lui «l'attore è poeta o non è».

IV. La singolarità francescana

«coincide con la *kenosis*»,⁹⁹ vale a dire con la vacuità, lo svuotamento di sé, lo scioglimento da quello che si ritiene il bene più prezioso, la personalità, l'egocentrismo, insomma tutta «la nostra *psyché*»:¹⁰⁰ «Povero non è il bisognoso, colui che manca, ma colui che tutto “ha” come fratello e sorella, e cioè senza avere».¹⁰¹ Solo la *conquista della vacuità* consente di poter realmente amare, ovvero darsi in dono, ecco perché l'“attività” svolta in questa condizione è fondata su quel *gaudere* e quella *hilaritas* francescane che allora come oggi tanto sorprendono chi si soffermi a riflettere. Se la vacuità è innanzitutto assenza di giudizio, è naturale che la giocosità e la creatività che ne costituiscono il frutto siano foriere di continue rivoluzioni, artistiche e non solo. E se si deve ammettere che quella di Francesco è stata indubbiamente una rivoluzione inimitabile nelle sue forme-performance, si deve anche riconoscere che ciò in cui credeva fermamente era il proprio sentire, l'atteggiamento e i principi in base ai quali agiva, tutte cose che voleva trasmettere tramite un “contagio teatrale” che si sviluppa nella libertà e nella responsabilità del contagiato. Perché ciò possa avvenire occorre, come ricorda l'esergo, «fare un evento, per quanto piccolo sia [...] il contrario di fare un dramma, o di fare una storia».

10.

Che il francescanesimo abbia dato un contributo non secondario all'affermazione della lingua popolare, dell'italiano, è un fatto ormai accertato. Non bisogna perdere di vista, tuttavia, il prima e il dopo, che naturalmente si manifestano anche nelle figure e nei modi della teatralità.

Riguardo al prima, si deve fare riferimento alla lingua francese e ai personaggi che Francesco ben conosce, direttamente e indirettamente. L'Italia era percorsa da trovatori e *jongleurs*, i quali prosperavano nella misura in cui si tenevano il più possibile lontani dagli ambienti ecclesiastici. Il riferimento a loro e alla pazzia da parte di Francesco indica una magnifica e rischiosa discontinuità con i modi ufficiali di presentarsi della religione, che includevano un generale interdetto nei confronti degli attori, ma anche con le sue regressioni carnevalesche, con i relativi «mondi alla rovescia», le «feste dei folli», ecc. Francesco opera una rottura senza compromessi con queste due icone del potere e del suo doppio, e dunque, se tra le specifiche degli artisti popolari ignorerà le allusioni sessuali e i mascheramenti (tema che meriterebbe un approfondimento, ma senz'altro cogente in questo senso è il suo rifiuto di qualsiasi apparato scenico), sarà molto attivo e spregiudicato nell'at-

⁹⁹ *Ivi*, p. 65.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 66.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 68.

tingere dai professionisti dell'intrattenimento melodie, ritmi, strumenti e coreografie. Purtroppo, poco si sa di frate Pacifico da Lisciano, l'attore (e poeta, cantante, musicista, forse anche danzatore), «il primo di tal professione in Italia» e al quale Francesco si rivolgeva costantemente, riconoscendogli un'autorità indiscussa.

Thode dedica una parte del proprio monumentale studio al fermento culturale che seguì la morte del fondatore e si sofferma sulla coesistenza di diversi modi di predicazione, recitazione, rappresentazione e canto.¹⁰² Alla fine di questa fase prodromica, nel Cinquecento, nasceranno il dramma classico e la Commedia dell'Arte. S'è detto che lo studioso tedesco è portatore di un entusiasmo che tutto uniforme e che intende il francescanesimo come un fenomeno omogeneo, tendendo a sopravvalutarne l'influenza. Pur partendo dalla constatazione che la maggior parte della produzione poetico-performativa d'ispirazione francescana è andata perduta, Thode è tuttavia in grado di notare la distanza che questa stabilisce dai modelli originari dei trovatori. Oltre ad annoverare nella medesima schiera i francescani che scrivono in latino, con uno spirito significativamente diverso dal fondatore, e in una prospettiva normalizzatrice, tra i quali spiccano lo stesso Tommaso da Celano e Bonaventura, Thode cita il caso di frate Giacomino da Verona (vissuto nel Trecento), autore di un poema nel dialetto della sua città che parla dell'inferno e del paradiso con i modi propri di una *chanson de geste*. Sicuramente il poema fa parte di una cospicua produzione destinata alla recitazione e al canto attribuibile ai religiosi, soprattutto ai frati minori, assai diffusa in tutta l'Italia del centro-nord. Lo storico dell'arte ne deduce che quando Dante compone la *Commedia* «non fa altro che rivestire di una forma poetica e riempire di un contenuto eterno le concezioni popolari ormai diffuse in tutta Italia».¹⁰³

Sicura emanazione francescana è il movimento della Lauda, cui basterebbero gli straordinari componimenti di Jacopone da Todi, altra figura di «sublime folle» (Thode), per avere un rilievo assoluto nella storia culturale. Le sue laudi, le canzoni, i contrasti e gli altri testi avevano una intensa circolazione, diffusi di bocca in bocca in tutti gli strati sociali. Le laudi, per lo più testi composti in momenti d'illuminazione estatica, erano di norma cantate e costituivano il repertorio cangiante di veri e propri movimenti ecclesiali. Tra questi i «Disciplinati di Gesù Cristo», che seguivano l'esempio del monaco Ranieri Fasani da Perugia e girovagavano in gruppi più o meno numerosi di villaggio in villaggio, vestiti di tela di sacco, cantando e piangendo, predicando e flagellandosi.

Tutte queste attività erano appannaggio dei religiosi e degli adepti più esaltati, ma in forme meno estreme si radicavano anche nel tessuto sociale e, soprattutto

¹⁰² Cfr. H. Thode, *Francesco d'Assisi* cit., II. *Il francescanesimo e il suo significato per l'arte italiana* (vd. *I Francescani*, VI. *La nuova forma artistica delle rappresentazioni cristiane*, VII. *Le rappresentazioni allegoriche*), pp. 305-442.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 341-342.

IV. La singolarità francescana

ma non solo in Umbria (si pensi alla ricca produzione di Bonvesin de la Riva in Lombardia), creavano le premesse anche organizzative per gli allestimenti di sacre rappresentazioni. A questo punto è però necessario chiedersi, a differenza di quanto tralascia di fare Thode, cosa restasse dello spirito francescano originario in queste manifestazioni di cultura religiosa. È indubbio che dal punto di vista dei contenuti i versi di Jacopone, con la loro proposta di «nova pazzia», suonino come i più prossimi a Francesco e contengano un maggiore accento polemico:

Io vi lasso i sillogismi,
l'obligazioni e sofismi,
l'insolubili e gli aforismi,
e la sottil calcolaria.
Lassovi gridar, Socrate e Plato,
e spender il vostro fiato, arguir da ogni lato
e provar una imbrattaria.
Lassovi le gentili arte
ch' Aristotele scrisse in carte
e le platoniche parte
che le più son eresie.

Toynbee troverebbe in Jacopone cadenze simili a quelle del buddhismo più radicale e “nichilista”, che usa la parola e l'immaginazione come una spada per recidere i nodi delle illusioni. Occorre chiedersi però cosa accada sul piano delle vere e proprie forme rappresentative, insomma quale sia la concezione di teatralità che si concreta nel solco di Francesco. La questione è tutt'altra.

Da questa angolazione, si deve riconoscere che la performance francescana si perde immediatamente e ciò che ne resta è il racconto, la sua *imitazione* letteraria e la ripetizione discorsiva. Lo spirito che dettava la necessità di inventare in ogni occasione un teatro che sorprendesse e coinvolgesse tutti i partecipanti, svolgendosi in base alle coordinate che gli esempi fatti consentono di enucleare, muore con Francesco.

Due sembrano le linee di sviluppo prevalenti in seguito.¹⁰⁴ Da una parte c'è la predicazione, essenziale quanto sottovalutata radice del teatro moderno, oltre che della letteratura in lingua. I predicatori francescani avevano successo soprattutto per le loro doti di attori e drammaturghi, per la capacità di tenere desta l'attenzione di grandi folle e di dirigere la loro percezione logica, ma in prima istanza emotiva, verso l'esito finale, coincidente con il pentimento. I contenuti della predicazione erano costituiti essenzialmente dalla vita di Francesco, che offriva alla cattolicità, dopo le Sacre Scritture, un nuovo e ricco materiale narrabile, avventuroso. Ecco

¹⁰⁴ Per una sintesi storica complessiva sulla scena medievale, però, cfr. Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Bari 1988.

dunque l'azione di Francesco diventare contenuto di racconti, in tal senso degradandosi, almeno in rapporto a quanto lo stesso diceva a proposito di coloro che si fanno belli cantando le lodi dei santi, al tempo stesso evitando di comportarsi in modo conseguente. Se i predicatori, come ricorda Konstantin Miklaševskij, «riescono a esercitare una influenza enorme sugli ascoltatori ma solo per breve tempo, in quanto riescono a essere efficaci non tanto per la ricchezza di concetti quanto per i mezzi espressivi, per la potenza e la bellezza delle loro parole»,¹⁰⁵ ciò avviene perché riducono la tecnica giullaresco-francescana a riproduzione di contenuti e produzione di testo, non comprendendo che il canto è sì un mezzo, ma in vista del fine supremo che consiste nella trasformazione, non certo nella persuasione. In questo modo i predicatori diventarono colleghi e concorrenti degli attori di piazza e le due professioni erano destinate a contaminarsi reciprocamente.¹⁰⁶

Dall'altra parte si assiste allo sviluppo, sulla linea di confine tra mondo laico e istituzioni religiose, delle sacre rappresentazioni. Queste ultime, poi, si declinano in molteplici istanze che portano allo sviluppo di estetiche e professionalità attoriche, drammaturgiche, scenografiche, musicali ecc.;¹⁰⁷ e tuttavia, se a confronto con le sacre rappresentazioni dei secoli seguenti il presepe di Greccio appare come una umile creazione di paesani emotivamente fragili, si deve anche pensare che gli spettacoli più sofisticati, e a loro modo commoventi o spaventosi, non sono la continuazione di quella «rappresentazione» (così definita dal francescano Salimbene degli Adami, nella sua cronaca dedicata al XIII secolo)¹⁰⁸ che comunque aveva coinvolto – in un “dramma didattico”, si sarebbe detto nel Novecento – tutti i partecipanti con ben altro grado di intensità. E tutto ciò sia detto tralasciando un tema su cui, data la scarsità di documenti, non si può dire molto, ma che non è certo secondario: la musica e il canto. Nell'azione francescana la musica e il canto hanno un ruolo fondamentale, mentre nelle pratiche successive si distaccano molto velocemente non tanto dal materiale poetico, ché ancora nel XIX secolo i gondolieri veneziani cantavano i versi di Ariosto e Tasso, quanto dall'idea stessa di teatralità, per arrivare infine a nutrire un'altra specie spettacolare, quella che si chiamerà teatro musicale, o lirico, e che ai suoi primordi, in concomitanza con il dramma rinascimentale, intendeva essere semplicemente teatro.

¹⁰⁵ K. Miklaševskij, *La Commedia dell'Arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, a cura di e con un saggio di Carla Solivetti, Marsilio, Venezia 1981, p. 25.

¹⁰⁶ Cfr. *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, a cura di Giorgio Varanini e Guido Baldassarri, voll. 4, Salerno, Roma 1993; in particolare l'introduzione di G. Baldassarri al vol. 4, tomo I, pp. XIII-LX; L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo* cit., p. 65 segg.

¹⁰⁷ «È molto più proficuo, secondo me, abbandonare il tentativo di tracciare un'unica linea evolutiva e distinguere, invece, almeno sette tipi di teatro e studiarli come sviluppi paralleli», George R. Kernodle, *Teatri medievali*, in *Il teatro medievale*, a cura di Johann Drumbl, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 97-108: 97.

¹⁰⁸ Cfr. Salimbene de Adam, *Cronica*, ed. critica di G. Scalia, Laterza, Bari 1966.

IV. La singolarità francescana

Non occorre essere grandi studiosi per sapere che la sintesi qui proposta non rende pienamente giustizia delle linee di evoluzione sincroniche e diacroniche delle forme della teatralità medievale, e sarà bene rammentare che nei secoli successivi le arti e il teatro hanno capitalizzato positivamente, in termini di *sviluppo* delle professioni e delle scuole, proprio il dato negativo della censura e dell'oblio del radicalismo francescano. In proposito Thode ricorda giustamente quanto la committenza degli ordini religiosi, e di quelli minori in particolare, sia stata importante nel dotare l'Italia e l'Europa del loro patrimonio artistico. Come si comprende, il cambiamento intervenuto rispetto alle origini non è dovuto alla eccezionalità di Francesco, scomparso il quale *non* si poteva continuare a fare ciò che lui aveva proposto; al tempo stesso non si può rivendicare la necessità di un adattamento del francescanesimo ai tempi che cambiavano (questo vale semmai per l'ultima Regola dell'ordine, un testo triste e anacronistico che non si può considerare opera di Francesco, risultando da un lungo processo di mediazione e adattamento alle prospettive della Chiesa nel suo insieme). No, dopo Francesco, sia pure entro l'argine dialettico concesso da Roma, i frati minori si adoperarono per non essere sconfitti o emarginati, e si aggregarono al modello di sviluppo sociale e culturale vincente, cercando di emendarlo in qualche aspetto (per esempio cercando di affermare, anziché il disprezzo, l'amore per i poveri), ma sostanzialmente abbandonarono nelle brume dell'era premoderna molti principi originari. Sarebbe inutile, ora, sentenziare se ciò sia stato bene o male, ma indubbiamente vale la pena di compiere un piccolo sforzo per verificare se e quanto sia possibile recuperare alcuni aspetti del lascito francescano in circostanze come le attuali, nelle quali, forse, possono rivelarsi utili.

Se si deve ammettere che quella di Francesco è stata indubbiamente una rivoluzione inimitabile nelle sue manifestazioni, si deve anche riconoscere che mai il suo scopo fu quello di produrre una imitazione. Ciò in cui credeva fermamente era il proprio sentire, l'atteggiamento e i principi in base ai quali agiva, tutte cose che voleva trasmettere tramite un "contagio teatrale" che si sviluppa nella libertà e nella responsabilità del contagiato.

V.

Altre riletture

0.

Se il movente e il contenuto di ogni interrogazione storica (sul teatro) è in primo luogo auto-bio-grafico, bisogna trovare la via ogni volta, a partire da una passione e da un interesse. La scrittura, poi, non solo chiede di esprimere che cosa e come si sa, ma anche che cosa si desidera e si vuole sapere. Studiare e ricercare non significa mettere la vita al servizio del sapere ma il sapere al servizio della vita e ciò che conta, in effetti, non è tanto comprendere cosa sia realmente accaduto nel passato, impresa d'altra parte irrealizzabile, ma quale progetto di mondo ha ispirato una certa prassi e quali effetti essa ha prodotto dando così forma a una parte del nostro pre-getto, vale a dire delle nostre origini, origini che abitano il nostro divenire e perciò si proiettano nel futuro. Chiunque rifletta sull'esperienza altrui istituisce una distanza dal proprio presente per metterne a fuoco uno o più aspetti fondamentali che si presentano sotto forma di eventi materiali. Nel fare ciò è bene essere consapevoli sia del diverso significato delle parole per gli altri e per noi (inaggrabile in questo senso il ricorso alla filologia), sia della necessità di una nuova "organizzazione" della propria vita, ovvero di un progetto necessariamente politico. L'atto di guardarsi nello specchio dell'altro o in quello del passato – espressione di una tensione "metapolitica" – dovrebbe inoltre essere compiuto senza dimenticare che la questione mimetica riguarda tanto la professione dell'attore che la generalità degli attori sociali. Un ulteriore accertamento da fare caso per caso riguarda il grado di consistenza metaforica o allegorica del lessico teatrale nell'ambito delle varie letterature, così da "distribuire" con la minore approssimazione possibile i significati presso i rispettivi luoghi di appartenenza.¹

¹ Il ricorso al lessico teatrale nei linguaggi filosofici e religiosi assume significati affatto diversi a seconda dei casi. In generale nella cultura occidentale, quando non si tratti soltanto di giudicare il teatro, domina l'uso metaforico. Non così, per esempio, nella letteratura tantrica, che tuttavia nella nostra tradizione critica è, sotto questo aspetto, generalmente fraintesa (cfr. per esempio *Gli aforismi di Śiva. Con il commento di Kṣemarāja*, a cura di Raffaele Torella, Adelphi, Milano 2013). La questione sarà ripresa alla fine di questo scritto per l'importanza che riveste in alcune delle maggiori poetiche teatrali del Novecento, tra esse quella di Jerzy Grotowski.

Sulla base di queste premesse si può ragionevolmente supporre che un testo come la *Poetica* di Aristotele e il pensiero dei greci costituiranno sempre un punto di riferimento imprescindibile in quanto progetto costitutivo della cultura occidentale con il quale da ogni altrove è necessario confrontarsi. Queste pagine muovono all'incontro con vari autori per cercare di comprendere come le funzioni e le tecniche della mimesi si ripresentino nel contesto teatrale contemporaneo. Alcune esperienze e riflessioni sul teatro saranno evocate per contribuire a un possibile programma di studi, nella convinzione che oggi non si accordi al teatro (ma più in generale all'uomo-attore, alla performatività) l'attenzione che merita nella prefigurazione di una cultura non ristretta nei limiti imposti dal capitalismo (o dall'«industrialismo», secondo un gergo più neutro).² Le riletture e le nuove letture che qui si propongono riguardano dunque sia la presenza delle arti dinamiche in un nuovo progetto di mondo, sia la presenza del mondo in una ipotetica nuova formazione professionale alle arti dinamiche.³ Questa prospettiva, come si vedrà, suggerisce a un certo punto di non limitarsi a considerare che i nostri fondamenti siano rintracciabili soltanto nell'antica Grecia e in Aristotele e che occorre rivolgere lo sguardo verso altri orizzonti.

1.

Leo de Berardinis, grande attore consapevole di ciò che implica l'essere contemporanei, negli anni Ottanta scriveva: «Teatro come differenza e quindi attore come differenza, ma anche attore come differente da quelli attuali. Centralità dell'attore e quindi scarnificazione del teatro nell'attore, senza supporti inutili, ricongiungimento all'inizio dell'arte scenica, su uno spazio-tempo più cosciente».⁴

In questo come in altri suoi interventi, de Berardinis poneva l'accento, oltre che sulla centralità dell'attore nel processo teatrale, sulla connessione necessaria fra il

² Cfr. Ken Robinson, Lou Aronica, *The Element. Trova il tuo elemento cambia la tua vita*, Mondadori, Milano 2012. In quest'opera recente del pedagogista angloamericano – il quale appunto utilizza il termine «industrialismo» – è sintetizzata la sua proposta, sottoscritta e rilanciata dall'Associazione TED, Technology, Entertainment, Design (<<http://www.ted.com>>).

³ Carlo Sini, Introduzione, in Id., *Transito Verità – Figure dell'enciclopedia filosofica*, a cura di Florinda Cambria, (*Opere*, vol. v), Jaca Book, Milano 2012. Sul concetto di «arti dinamiche» si veda, nell'*Op. cit.*, il capitolo *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, pp. 773-949. Il volume raccoglie i seguenti «libri», tutti attinenti i temi qui trattati: *L'analogia della parola (filosofia e metafisica)*; *La mente e il corpo (filosofia e psicologia)*; *L'origine del significato (filosofia ed etologia)*; *La virtù politica (filosofia e antropologia)*; *Raccontare il mondo (filosofia e cosmologia)*; *Le arti dinamiche (filosofia e pedagogia)*. Forse è superfluo ribadire che il sottoscritto si riconosce in quel pensiero, sia pure con la consapevolezza di esserne soltanto un interprete tra i molti.

⁴ L. de Berardinis, Lettera-prefazione, in A. Attisani, *Teatro come differenza*, Essegi, Ravenna 1988, pp.7-8:8.

V. Altre riletture

trasumanar (il lavoro dell'artista su se stesso che costituisce le radici dell'incontro con gli spettatori) e quell'*organizzar* che, seppure inizialmente basato sulla negazione di prassi consolidate, dovrebbe caratterizzare l'operatività della scena:⁵ «[...] ma quello che occorre urgentemente fare riguarda l'attore, la simbiosi mentalità-tecnica, l'alta consapevolezza del suo compito. [...] solo l'attore può mutare il teatro, e non le sue apparenze. Né si cambia il teatro salendo e scendendo le scale degli assessorati. Quelle scale riproducono diabolicamente il gioco, non offrono vie d'uscita».⁶

La scena italiana, nella seconda metà del secolo scorso, vedeva all'opera soprattutto tre componenti: quella dei registi, quella degli attori-drammaturghi e quella degli attori-artisti. De Berardinis apparteneva a quest'ultima, forse la più significativa, benché la più esigua in termini di rilevanza sociale. Opinione comune, al tempo, era che il fronte avanzato del teatro fosse costituito dai grandi registi come Giorgio Strehler, Luca Ronconi e gli altri ben noti agli addetti ai lavori, mentre i migliori attori-drammaturghi come Eduardo De Filippo e Dario Fo venivano celebrati come eccezioni e gli attori-artisti come Carmelo Bene, lo stesso de Berardinis, Carlo Cecchi e diversi altri, esponenti di due o tre generazioni, erano considerati i campioni di una tendenza "controculturale" e radicale che soltanto occasionalmente produceva opere degne di nota, e comunque erano attesi – salvo che dai propri stretti sostenitori – alla prova di una maturazione artistica e "istituzionale" che li avrebbe assimilati alle due prime categorie (soprattutto al teatro di regia). Ovviamente la riflessione sugli statuti etici e tecnici dell'attore era assai più vivace nell'ambito della seconda e della terza categoria, come dimostra la ricca bibliografia, e a quelle esperienze bisogna soprattutto guardare quando si voglia riflettere seriamente sul teatrico e italico *trasumanar* e *organizzar*.⁷

La tradizione italiana dell'attore-drammaturgo ha ottenuto un riconoscimento universale con Eduardo De Filippo e Dario Fo. A essa conviene guardare per

⁵ Sulla biografia artistica di De Berardinis vd. Gianni Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La Casa Usher, Firenze 2010, o *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da "cento" testimoni*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2010, e il capitolo che qui gli è dedicato. I termini *trasumanar* e *organizzar* sono prelevati dal pensiero e dalla poesia di Pier Paolo Pasolini (cfr. P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, 1971, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Graziella Chiarocci e Walter Siti, pref. di Giovanni Giudici, vol. II, Garzanti, Milano 1995).

⁶ L. de Berardinis, Lettera-prefazione cit., p. 8.

⁷ Naturalmente su questi nomi e tendenze esiste una bibliografia relativamente vasta e facilmente consultabile nelle biblioteche specializzate. Digitare le parole chiave sui motori di ricerca è la prima decisiva mossa per farsene una ragione. Per cominciare si può fare riferimento a Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, intr. di Lorenzo Mango, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2010, e Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, intr. di Lorenzo Mango, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2013.

comprendere come il tipo di attore da loro incarnato – con riferimento alle matrici etiche e tecniche – si sia proposto e tuttora si proponga come un modello per certi versi affine a quello dell'attore che affianca la regia critica. Chi scrive ha cercato di argomentare fino dagli anni Settanta che il teatro critico-registico e quello degli attori-autori contraddistinguono il compimento dell'ideale artistico ed educativo illuministico-borghese, mentre il lignaggio degli attori-artisti si offre, anche nella produzione teorica, come terreno per una riflessione decisiva ai fini di una prefigurazione dei motivi di inedita attualità che potrebbero caratterizzare un teatro necessario del nostro tempo. Nel comporre il presente intervento chi scrive ha fatto ricorso al proprio "inizio", ossia al pamphlet già citato,⁸ non per riproporlo né per sottoporlo a una revisione a trentacinque anni dalla sua uscita, bensì per richiamare alcune figure come Leo de Berardinis che li apparivano e che ancora sono da porre in primo piano quando si voglia sviluppare una riflessione sul nesso tra contemporaneità e arcaicità del teatro.

In quelle pagine ci si chiedeva, tra l'altro, quali fossero i riferimenti teorici a cui guardare e si notava come non molto ci si potesse aspettare da Marx e le altre divinità del medesimo Olimpo, mentre fondamentale per la fondazione di un punto di vista alternativo alla storiografia corrente sarebbe stato per esempio il ricorso a Nietzsche. In questo modo, tra l'altro, si sarebbero potuti considerare i teorici della "modernità" teatrale – soprattutto Diderot – come i portatori di concezioni indubbiamente progressive fino al Novecento, concezioni che in autori come Brecht o Fo hanno conosciuto il loro massimo compimento, rivelandosi al tempo stesso poco fertili, se non deleterie, per l'attore del presente. Il modello dell'*attore epico* – allora e ancora oggi posto da molti ai vertici dell'arte scenica – era di conseguenza indicato come superabile, oltre che ripartendo da Nietzsche, nel confronto con la radicalità di Artaud, ma anche con riferimenti in apparenza eccentrici, per esempio a Shakespeare o a un artista meno noto come Alberto Savinio. Sono tutti temi che saranno ripresi più avanti. Per ora basti aggiungere che con quel libello si proponeva un impianto teorico piuttosto grezzo e probabilmente poco persuasivo nella sua perentorietà, sicuramente inadeguato rispetto al diverso quadro che si configura oggi, dopo alcuni decenni di vivace ricerca teatrale sia sulla scena che nell'ambito degli studi. Ciò non toglie però che alcune questioni allora sollevate siano ancora in attesa di risposta.

⁸ *Teatro come differenza* (ediz. orig. Feltrinelli, Milano 1978, ediz. riveduta Essegi, Ravenna 1988) era una presa di posizione dal taglio teoretico e militante, dentro la sinistra e contro la sinistra: in condizioni assai mutate, la stessa prospettiva sarebbe oggi ancor più necessaria.

V. Altre riletture

2.

Aristotele, parlando degli esiti di un teatro ormai appartenente al passato e in particolare della grande drammaturgia tragica di Eschilo, Sofocle ed Euripide, giunge tra l'altro alla determinazione che tra i fondamenti di una civiltà dovrebbe figurare fino dall'infanzia una educazione di tutti i cittadini alle arti dinamiche.

Quando si parla di "ruoli" e "personaggi", per esempio, oppure di "recitare" secondo finzione o verità, ci si può riferire tanto alla scena quanto alla vita sociale. Sia le performance dei ruoli sociali che la loro crisi sono vissute dai singoli individui in quanto attori. Eseguendo un ruolo si produce un risultato, forse quello per cui esso è stato concepito, e al tempo stesso ci si manifesta in quanto interpretanti; lo stesso ruolo che si incarna può apparire come una creazione fatale oppure come qualcosa di "naturale" ma anche, per esempio attraverso il filtro dell'ironia, come una identità funzionale, provvisoria, comunque superabile; oltre a ciò, il "recitante" può sentire e mostrare di essere oppresso da un peso sgradito o insopportabile, e in questo caso l'espressione si fa drammatica o tragica.

Nell'attività teatrale dovunque e comunque svolta, valore di scambio e valore d'uso sono intrecciati perché l'interpretazione dei ruoli comporta una modificazione di stato per i diversi partecipanti al teatro e l'esperienza si svolge in base a un contratto che in linea di principio assicura a ognuno dei contraenti un "profitto" che remunera il capitale di energie investito. Normalmente, quanto più lo scopo dell'impresa teatrale è commerciale, tanto meno gli autori devono rivelare di lavorare per se stessi e cercano invece di far credere di essere al servizio del piacere dello spettatore; quanto più il teatro è concepito come un incontro intimo, tanto più l'esperienza e il punto di vista degli attori sono percepiti come parte integrante dell'opera. Queste due tensioni si manifestano insieme in tutti i generi, le poetiche e gli stili conosciuti.

Una delle più influenti novità del Novecento è costituita dalla dottrina del *teatro epico* elaborata da Bertolt Brecht. Brecht avanza la propria proposta sulla base di un fraintendimento della nozione aristotelica di dramma e, sempre con riferimento al catalogo ellenico delle forme, rivolge il proprio interesse all'epica, proponendone un modello corretto e aggiornato.⁹ Il teatro epico brechtiano prevede un attore-narratore che "parla in terza persona", ripudia l'immedesimazione e l'illusione dello spettatore di assistere a un evento reale e mostra sempre in primo piano, accanto al contenuto della narrazione, il punto di vista (dunque la contemporaneità consapevole) dell'attore stesso, oltre che del drammaturgo e del regista.¹⁰ La

⁹ Cfr., qui, Cap. 1. Per una interpretazione radicalmente divergente da quella che è qui proposta circa l'aristotelismo e l'antiaristotelismo di Brecht vd. Rocco Ronchi, *Brecht. Introduzione alla filosofia*, et al., Milano 2013.

¹⁰ Secondo Bernard Dort, uno dei massimi studiosi brechtiani, la teoresi brechtiana è generalmente più

“drammaturgia” proposta da Brecht, proprio come il poema epico, è caratterizzata da due aspetti, ossia dalla *mimetica*, che esprime in prosa diretta i dialoghi tra i personaggi, e la *diegetica*, ossia la narrazione in terza persona; però ciò avviene non nella distinzione tra parti del testo recitato bensì nell'insieme opera-spettacolo.

Non è interessante, qui, soffermarsi sull'errata interpretazione aristotelica di Brecht quanto sulla portata e gli effetti della sua proposta, che attinge anche, e in modo tutt'altro che accessorio, alla tradizione illuminista e in particolare dall'istanza antiemozionalista di Diderot.¹¹

Denis Diderot era un osservatore per così dire esterno dell'arte scenica e si proponeva di definire e far conoscere le tecniche in possesso dei migliori attori, i quali mai lo avrebbero fatto spontaneamente perché quelle tecniche costituivano «il loro segreto».¹² Il suo proposito era quello di elaborare una teoria che facesse da sfondo a un solido professionismo, così da garantire che l'esecuzione degli spettacoli avvenisse ogni volta al medesimo livello qualitativo. L'ambizione parzialmente neoaristotelica di Diderot si rivela nel suo prescrivere all'attore una educazione permanente basata «sulla riflessione, sullo studio della natura umana, sull'imitazione costante di un modello ideale, sull'immaginazione, sulla memoria». Un simile attore, «unico, sempre lo stesso in tutte le recite, ugualmente perfetto», «ha ascoltato se stesso a lungo; anzi, si ascolta nel momento stesso in cui si commuove» e il suo talento «consiste non nel sentire, ma nel rendere i segni esteriori del sentimento con tanta scrupolosità» che lo spettatore ne resti «ingannato». Un professionista con queste caratteristiche consentirebbe di cassare definitivamente la figura dell'attore istintivo, che alterna momenti di genialità a lunghe pause di debolezza espressiva.

La modernità dei teorici illuministi – Diderot, ma soprattutto, poi, Lessing – è confermata tra l'altro dalla consapevolezza che da una ricostruzione meticolosa dei “segni esteriori” del personaggio nasce nell'attore un corrispondente e preciso “sentire”, quasi in una anticipazione del metodo delle azioni fisiche che caratte-

avanzata della sua prassi. Ciò per le diverse e travagliate contingenze, anche sociali e politiche, che contraddistinguono l'esperienza dell'autore, oltre che per la difficoltà intrinseca di realizzare l'opzione epica. Dort sostiene che si può parlare di teatro epico a proposito di poche opere come *Madre Coraggio* e *Vita di Galileo*, ma non per esempio dei «drammi didattici» del periodo 1928-1933. Cfr. B. Dort, *Pédagogie et forme épique*, in Id., *Lecture de Brecht*, Seuil, Paris 1960, pp. 185-201.

¹¹ Cfr. Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012. L'edizione inglese (*Theory of Acting. From Antiquity to the Eighteenth Century*) è scaricabile dal sito «Acting Archives»: <<http://www.actingarchives.unior.it>>. Lo studio di Vicentini dedica il Cap. VII, intitolato appunto “La critica antiemozionalista”, pp. 251-290, a tale questione e soprattutto a Denis Diderot. Ricordiamo che Dort, nell'*Op. cit.*, rileva giustamente quanto siano importanti anche i riferimenti impliciti ed espliciti di Brecht a Lessing e Hegel.

¹² Questa e le seguenti citazioni di Diderot sono tratte dal *Paradosso sull'attore*.

V. Altre riletture

rizzerà il secondo Stanislavskij.¹³ L'attore secondo Diderot, dunque, non è posseduto dal personaggio ma ne è padrone, tanto da ingannare lo spettatore, cioè da fargli credere che l'evento si verifichi davvero dinanzi ai suoi occhi. Un tale effetto di verità implica altresì l'accettazione di un ordine nel quale ciascuno assume il proprio ruolo e lo svolge responsabilmente per tutta la vita. Nel disegno enciclopedico dell'illuminista «avviene, in uno spettacolo, quel che accade in una società bene ordinata», in sostanza il teatro ha per lui uno scopo educativo e in questo senso suscita le emozioni dello spettatore. Tutto ciò, nel suo progetto razionale, accade predisponendo l'opera come un apparato *informativo*, una trasmissione di nozioni rafforzate dalle emozioni in base alla quale ogni spettatore è aiutato a (ri) trovare la propria collocazione nell'ipotetica «società bene ordinata».

Brecht concorda in buona misura con l'ideale diderotiano e in un certo senso lo sviluppa, per esempio sottolineando che le categorie dello straniamento e della epicità sono state preservate da molti teatri «plebei», ma pone l'accento sul dovere di ripagare lo spettatore con il «godimento» e soprattutto innesta su questa visione l'esigenza di arricchire l'esposizione dei fatti con l'analisi critica, mostrando i ruoli e i rapporti sociali come costruzioni, ossia come forme storiche superabili. Il suo teatro in pratica dichiara decaduta qualsiasi assolutezza metafisica e in base a ciò riconsidera ogni aspetto formale della creazione scenica: decisivo il caso dell'apparato scenico, per Brecht sempre in vista, in modo da sottolineare, tra l'altro, non soltanto la differenza di posizione tra l'artificio del racconto e la realtà del contenuto, o tra attore e spettatore, ma anche tra realtà e bisogni, tra coscienza e conoscenza, tra finzione teatrale e vita sociale. Anche in questo vero e proprio compimento e superamento di un progetto antiaristotelico e illuminista, la funzione del teatro per Brecht si ricongiunge all'orizzonte dell'informazione e della dimostrazione, vale a dire al piano concettuale, anche se naturalmente senza la freddezza di molti suoi epigoni o interpreti successivi: la sua è una pedagogia razionale la cui catarsi è costituita dal giudizio ideologico. Nel riconoscere il proprio debito teorico nei confronti di Diderot, Brecht ammette implicitamente che gli elementi di convergenza tra le rispettive riforme rimandano alla medesima situazione storica, quella dell'arte teatrale nell'epoca dell'egemonia borghese, mentre dalle differenze risulta che questo dominio è vissuto in due momenti affatto diversi, quello della sua affermazione in quanto elemento di progresso sociale e culturale e quello della sua crisi.

Il programma brechtiano – che va ben al di là dei suoi copioni teatrali – è stato realizzato al massimo grado possibile (per quei tempi) dal Berliner Ensemble, ma anche attraverso il magistero di Giorgio Strehler e altri registi in tutto il mondo. Oltre al teatro di regia, il brechtismo ha influenzato innumerevoli forme di teatro

¹³ Cfr. Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, con una prefazione e il saggio *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo* di Jerzy Grotowski, Ubulibri, Milano 1997.

politico e di gruppo, e dappertutto, nonostante le possibili varianti operative, la missione di questo teatro è stata caratterizzata dalla trasmissione delle idee e dal tentativo di costituzione di movimenti ideologici, in sostanza da un protocollo ancora una volta *informativo*, che aveva per obiettivo un accordo ideologico (anziché uno spaccio di emozioni o il semplice divertimento) destinato alla definizione di una postura politica collettiva. Nell'opera drammaturgica e nelle regie di Brecht l'accento posto sull'informazione e la controinformazione è contraddetto però da una tensione intrinseca, vale a dire da una tale tensione poetica da far sì che persino le sue opere più scopertamente didattiche, teoricamente aperte all'intervento dei militanti-allestitori, risultano in effetti rigide e intoccabili proprio a causa della compiutezza poetica. Tutto ciò nella consapevolezza dello stesso Brecht: quello epico è un modello forte e tendenzialmente universale, ovvero cattolico (come ebbe a dichiarare con un certo compiacimento l'autore).

Tuttavia, anche quando ci si prepari a sostenere la necessità di superare il modello epico-brechtiano, non si può ignorare che nello stesso arco di tempo hanno preso vita altre tendenze. Le avanguardie hanno compiuto una infinità di mosse, a monte e a valle di quel fenomeno, sia con riferimento a un repertorio di narrazioni incompatibili con la sintassi del dramma borghese, sia per l'ampio ventaglio di progetti comunicativi.¹⁴ Ci si sofferma ora su questo tema soltanto per rilevare che nell'operato delle avanguardie l'accento era posto prioritariamente sul valore d'uso, nel senso che le loro realizzazioni teatrali si proponevano come *strumenti* formali e concettuali da utilizzare nell'ambito di una nuova visione del mondo e nella creazione artistica a seguire; lì la relazione tra "autobiografia storica" dei rispettivi autori e forme era posta in primo piano e la teatralità scaturiva non in funzione di una trasmissione di ciò che è "giusto" credere o pensare, bensì per istituire nuovi modi di confronto con il pubblico, così da pervenire ad alcune decisive scoperte tramite "spettacoli" che si presentavano come segmenti dei relativi processi compositivi, non come il loro risultato. Le rispettive tecniche erano ovviamente differenti, ma mentre la coscienza critica esibita dall'attore epico è rimasta un *dire*, accadeva che nelle avanguardie, pure non ponendosi in termini moralistici la questione della sincerità dell'artista, si mostrasse ciò che veramente si è nella propria incarnazione, nel proprio storico abitare un mondo concepito come Canto più che come Discorso.

Brecht però, dopo avere perseguito, anche in feroce polemica con le poetiche delle avanguardie, gli ideali qui sinteticamente richiamati, negli ultimi anni di vita ha manifestato una acuta insoddisfazione circa i propri compimenti, avviando una

¹⁴ Cfr. per esempio la sintesi magistrale di Umberto Artioli, *L'attore nelle concezioni delle avanguardie storiche*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di A. Attisani, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 356-363. Nei decenni seguenti, a questo primo saggio, sono seguiti sull'argomento altri studi più mirati, dello stesso Artioli e di altri autori.

V. Altre riletture

ricerca che procedeva in altre direzioni, come documentano sia alcune opere drammaturgiche non portate a termine quali il *Fatzer* o *La vera vita di Jacob Geherda*,¹⁵ sia alcuni scritti teorici come *L'acquisto dell'ottone*. Ora, se è assai stimolante seguire le tracce di Brecht in questo superamento di se stesso, non si deve però perdere di vista il fatto che si tratta di concezioni che la cultura teatrale non ha ancora considerato con la dovuta attenzione. Come è avvenuto per Stanislavskij e la questione della memoria emotiva, Brecht è ancora noto ai più per le istanze e le categorie che abbiamo finora evocato e non per le nuove prospettive delineate nella maturità.

Nella terminologia utilizzata da Brecht, l'hegeliano *superamento* (*Aufhebung*) del teatro epico avviene opponendogli un «teatro dialettico» realizzato da un «collettivo di narratori». Nei dialoghi di tipo socratico che compongono l'*Acquisto dell'ottone*¹⁶ e in altri scritti pubblicati dopo la morte dell'autore si percepisce certamente l'acuta insoddisfazione per la realtà della Germania comunista nella quale l'autore si era stabilito, ma il nucleo del suo ripensamento riguarda proprio il teatro epico, le sue tecniche e la sua funzione, prima ancora che i materiali drammaturgici. Con questo richiamo si vuole qui sottolineare come Brecht sia andato molto oltre i propri cultori postumi di tutto il mondo i quali, tanto nell'ambito professionale quanto in quello storiografico, non sono stati capaci di sottoporre il «vecchio» teatro epico a un rigoroso vaglio critico. Lo dimostra, per citare soltanto un caso vistoso e recente, il fenomeno degli attori-narratori, normalmente singoli e nel migliore dei casi *portatori di informazione* (o controinformazione: storia o controstoria, la narrazione essendo per loro un ingrediente dell'efficacia

¹⁵ A proposito di *Fatzer* si vd. Hans-Thies Lehmann, *Dramma didattico, teatro post-drammatico e questione della rappresentazione*, «Cosmo. Comparative Studies in Modernism», 2, 2013, pp. 19-28. *Fatzer* risale alle fine degli anni Venti e dimostra come in realtà Brecht desse corpo fin da allora ai dubbi circa la funzione e la forma del teatro. Secondo Lehmann, *Fatzer* fu un fallimento perché il drammaturgo si era addentrato «troppo all'interno della problematizzazione dei propri desideri e concetti» e pertanto «non riuscì a trovare una forma finita che vi potesse corrispondere» (p. 24), ma sempre Lehmann, oltre a evidenziare la scabrosa questione ideologica che l'autore non riusciva a risolvere, vale a dire la «impossibilità del collettivo», coglie la tensione di Brecht verso un teatro assai diverso da quello epico e didattico, un «teatro che si dà come rito e accadimento» realizzato «insieme al pubblico» (p. 27). L'incompiuto *Geherda* racconta di un cameriere formato dalla cultura di massa (romanzo d'appendice, radio, sport ecc.) e di conseguenza refrattario alla «predicazione delle idee giuste»; in questo senso il testo pone anch'esso la questione di un teatro efficace nella contemporaneità. Un successivo fascicolo di «Prove di drammaturgia» (xviii, 1, ottobre 2013), uscito dopo la stesura di questo articolo, ritorna sul tema: *Hans-Thies Lehmann: ripartire dal postdrammatico*, pp. 4-10.

¹⁶ B. Brecht, «*L'acquisto dell'ottone*» (1937-1951), in Id., *Scritti teatrali II – «L'acquisto dell'ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni, 1937-1956*, pp. 3-151, Einaudi, Torino 1975. Nell'Avvertenza di Emilio Castellani il testo è definito «rimeditazione generale di tutte le acquisizioni precedenti, nell'angolo visuale – soprattutto – della loro applicabilità al teatro come fatto di *prassi sociale* (politica e tecnica formando le due facce dialetticamente complementari della visione complessiva)».

ideologica), sempre e comunque *illustratori di idee* e facenti sfoggio della propria coscienza, e mai o quasi mai invece *depositari della genealogia*, come avveniva per i cantori di altre tradizioni (si pensi ai *griot* africani). L'elemento del giudizio portato al centro della missione teatrale prevede in fondo – come s'è detto – lo stesso tipo di attore richiesto dal teatro di regia, vale a dire un attore che fornisce il proprio contributo professionale alla illustrazione delle idee altrui, soprattutto quelle espresse dall'asse regista-drammaturgo.

Brecht, non dimentichiamolo, è morto nel 1956, a soli cinquantotto anni di età e dopo pochi anni di direzione del Berliner Ensemble, dove si era dedicato alla pratica scenica a tutt'orizzonte, tra direzione del teatro, regia, drammaturgia, insegnamento, militanza politica e riflessione teorica, sia pure con le terribili limitazioni imposte da un regime autoritario nel quale vigeva il cosiddetto realismo socialista. Tra le pieghe della propria attività e tuttavia con un notevole investimento di energie, Brecht sottopose il proprio operato a una stringente autocritica, preoccupandosi, più che di stilare un bilancio della propria carriera, di creare le premesse teoriche e pratiche di un teatro all'altezza delle sfide imposte da ciò che chiamava «tardocapitalismo». Una svolta e un progresso decisivi secondo lui sarebbero avvenuti con il passaggio a un «teatro dialettico» realizzato da un «collettivo di narratori», una realtà che purtroppo riuscì soltanto a immaginare. Queste le sue parole: «Se oggi si è abbandonato il concetto di teatro epico non si è tuttavia rinunciato al passo verso l'esperienza consapevole che esso ha reso e rende tuttora possibile». ¹⁷ Dal suo lessico – quel ricorso al concetto di *dialettico* – traspare un materialismo ancora non emancipato dalla tradizione del “comunismo reale” di cui pure vede tutti i limiti, mentre l'idea del *collettivo di narratori* segna una sfida ancora tutta da giocare nei confronti della drammaturgia e della composizione scenica, sfida che poneva anzitutto a se stesso in quanto scrittore di testi (da lui definiti «pezzi») mentre doveva affrontare quotidianamente molti problemi di frizione ideologica, persino per l'allestimento di alcune sue opere celebri come *Madre Coraggio e I giorni della Comune*, per non parlare della *Turandot*, graffiante satira degli intellettuali destinata a rimanere, come diversi altri copioni, a lungo inedita. Non è questa la sede per soffermarsi sulla sua vicenda politica e personale, ma nel quadro che si sta cercando di delineare occorre riconoscere alla sua postrema riflessione il valore che le spetta.

Brecht riteneva che la “rivoluzione culturale” non fosse un fenomeno sovrastrutturale ma una questione prioritaria e dovesse essere realizzata anche prima e durante, non soltanto dopo i cambiamenti politici. Nel *Breviario di estetica teatrale* (1948), testo programmatico e divenuto subito molto noto nel mondo, scritto in vista dell'insediamento a Berlino Est, vi è un capitoletto, il 45, già foriero di dubbi

¹⁷ B. Brecht, *Aggiunte al Breviario*, *ivi*, p. 186.

V. Altre riletture

e novità.¹⁸ A esso segue l'annuncio di un ulteriore "breviario", del quale restano poche note foriere di grandi svolte: lì si accenna a un pubblico che «si trasforma in narratore», si propone un "lavoro d'arte comune" destinato a produrre «felici cambiamenti della società» e quindi si riconosce che «partendo dalla peculiarità di cui s'è detto, la definizione di "teatro epico" appare del tutto generica, vaga, quasi formalistica». ¹⁹ Può sembrare poco, ma quando si consideri l'orizzonte degli ideali che a tutt'oggi ispirano la professione teatrale, consistenti per lo più nella recitazione delle idee, si deve ammettere di essere in presenza di un rigore lontano anni luce dalla debolezza di pensiero che caratterizza la maggior parte del teatro di oggi.

Il passo avanti invocato da Brecht richiedeva l'acquisizione di nuovi mezzi, la messa a punto di nuove tecniche e una ridefinizione dell'organigramma teatrale, novità lungi dall'essere disponibili e tuttavia da mettere in cantiere; d'altra parte, dice Brecht, «rifiutare gli esperimenti significa accontentarsi di quanto si è raggiunto, vale a dire rimanere indietro». ²⁰ Sia come sia, la sperimentazione brechtiana si è svolta tra molte incertezze e ambiguità, dovute dapprima all'errabondo esilio dalla Germania nazista e poi alla rigidità della Repubblica Democratica Tedesca, nella quale Brecht era in odore di eresia culturale e politica. Ciò ha determinato una contraddizione tra teoria e prassi e il carattere quasi clandestino della prima, nonché dei pochi esperimenti relativi. ²¹

3.

L'acquisto dell'ottone è il testo più utile per affrontare queste tematiche, nonostante le non poche contraddizioni interne dovute al fatto che, date le circostanze nelle quali il testo si è venuto componendo, persino la concezione dell'insieme cambiava costantemente. Particolarmente significativo è il fatto che tra i personaggi di quel simposio teatrale non figurino un Regista, mentre centrale è la figura del Drammaturgo (*analogon* dello stesso Brecht, portatore dell'istanza di una scrittura che precede e fonda la creazione scenica) e ancor più quella dell'Attore. Quest'ultimo è presentato dapprima in modo piuttosto stereotipato – caratterizzato da un certo narcisismo, debolezza teorica e superbia professionale –, ma via via diventa l'asse consapevole di una nuova concezione del teatro. Invitato alle discus-

¹⁸ B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale*, *ivi*, pp. 155-185:171.

¹⁹ B. Brecht, *Teatro epico e teatro dialettico*, *ivi*, p. 280.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Per il complesso dell'esperienza brechtiana al Berliner Ensemble si può fare riferimento all'utile volume di Claudio Meldolesi e Laura Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Il Mulino, Bologna 1989 (ora acquistabile anche in rete sul sito di Cue Press <<https://itunes.apple.com/it/book/brecht-regista/id670750517?mt=11>>), studio che propone una lettura affatto diversa da quella di queste pagine.

sioni che si svolgono tra le quinte dopo le recite di un *Re Lear*, tra bottiglie di vino e qualche cibo, vi è anche un Filosofo, un filosofo diverso dal György Lukács²² che criticava capziosamente Brecht e invece assai interessato al divenire dell'arte teatrale. Diversi passaggi del testo sono dedicati al teatro del passato (autori e tradizioni sceniche) e si stila il primo bilancio critico di un esperimento di nuovo teatro (lo stesso Berliner Ensemble?), ma soprattutto i convenuti vorrebbero gettare le basi teoriche e pratiche per un teatro all'altezza dell'inedito presente. Su questo tema il più radicale del gruppo è l'Attore, per niente intimidito dal Filosofo e dal Drammaturgo.

Drammaturgo e il Filosofo esprimono le proprie alate idee sul teatro, ma le loro analisi e le loro proposte, che dapprima avevano intimidito l'Attore costringendolo a rifugiarsi nello stereotipo del "non intellettuale" a un certo punto ne provocano una decisa reazione. Dopo una ennesima invettiva del Drammaturgo sull'arte andata «quasi in rovina» a causa dell'equivoco illuminista secondo il quale «tutto l'apparato teatrale serviva a conciliare gli uomini con il destino» per poi crollare «quando nelle manifestazioni artistiche come destino dell'uomo improvvisamente emerse l'uomo», ovvero quando la complessità dell'umano si era dimostrata irriducibile alla semplificazione "realistica", l'Attore reagisce assai ruvidamente e imprime al dialogo una svolta decisiva:

L'Attore: Tutta questa idea delle definizioni praticabili ha, secondo me, qualcosa di freddo e di squallido. Non ne ricaveremo altro che problemi già risolti.

Il Drammaturgo: Anche insoluti, anche insoluti!

L'Attore: Sì, ma perché siano anch'essi risolti! Questa non è più la vita. Lo si potrà considerare un intrico di problemi risolti – o insoluti –, ma i problemi non sono la vita. A parte i problemi insolubili, che pure esistono, la vita ha anche aspetti non problematici! Non voglio giocare soltanto alle sciarade.

Il Drammaturgo: Lo capisco. Lui vuole qualcosa che "colpisca a fondo". Il previsto mescolato all'imprevisto, il comprensibile con l'incomprensibile. Vuole un misto di terrore e di applauso, di allegria e di rimpianto. Insomma vuole fare l'arte.

A fronte di questa definizione quasi artaudiana, sia pure in continuità con il pensiero di Aristotele, l'Attore continua a chiarire polemicamente la propria differente postura:

Odio tutte le chiacchiere sull'arte come serva della società! La società se ne sta là come una signora strapotente, l'arte non rientra in essa, le appartiene soltanto, è soltanto la

²² Sul controverso rapporto tra Lukács e Brecht vd. Klaus Völker, *Vita di Bertolt Brecht*, Einaudi, Torino 1978. Völker descrive in dettaglio la vicenda (cfr. le pp. 253-273 dell'*Op. cit.*) fino all'epilogo che vide il filosofo ungherese pronunciare l'elogio funebre del drammaturgo definendolo «successore di Aristotele e di Lessing» e includendolo «nella schiera dei [suoi] drammaturghi prediletti» (p. 255).

V. Altre riletture

sua cameriera. Ma proprio dobbiamo essere tutti quanti servitori? Non potremmo essere tutti quanti signori? L'arte non potrebbe essere una padrona? Facciamola finita con i servitori, anche quelli dell'arte.

E ciò provoca nei suoi interlocutori una piccola catarsi della ragione:

Il Filosofo: Adesso capisco, lui si preoccupa che possiamo trasformarlo in un funzionario statale, in un maestro di cerimonie, in un predicatore del buon costume che lavora "con i mezzi dell'arte". Tranquillizzati, non abbiamo questa intenzione. L'arte scenica può considerarsi soltanto come una manifestazione umana primaria, fine a se stessa: a differenza dell'arte bellica che non è fine a se stessa. L'arte scenica fa parte delle forze sociali primarie, si fonda su una facoltà sociale immediata, su un piacere che gli uomini si prendono in società: è come il linguaggio, è un linguaggio a sé stante.

Sono belle parole, e giusta è la sottolineatura sull'educazione del cittadino – prima che dell'attore – a capacità primarie quanto il leggere e scrivere, ovvero il *saper fare*, *saper dire* e *saper comporre*. Però non bastano. L'Attore, al quale tutte le poetiche dell'Occidente fino ad Artaud assegnano una funzione più o meno subordinata, è consapevole della fine di un ciclo storico e rivendica che la propria creatività sia sottratta al servizio degli "organizzatori" del teatro per essere restituita a un autentico e inedito lavoro collettivo. Tuttavia questo è soltanto un primo passo, poiché la critica manifesta l'insoddisfazione per lo stato presente e può invocare nuove pratiche, ma saranno queste a produrre la risposta. Il Drammaturgo, il Filosofo e l'Attore dovranno dunque smetterla di raccontarsi menzogne o esprimere blande speranze e dovranno impegnarsi invece, reintegrando la funzione del Regista, a dare vita a un'altra tradizione: nell'ultima utopia brechtiana l'accento è posto soprattutto su un aspetto della mimesi, quello del *lavoro d'arte comune*, tema sul quale sarà il caso di ritornare.

4.

Uno dei punti chiave – e forse dei più sottovalutati – della proposta brechtiana è quello che riguarda il legame tra il nuovo e le tradizioni, legame che si può stabilire con il pensiero e con il corpo. Ognuno dei due oggi non basta più a se stesso e il passo da compiere in quella direzione non è più individuale ma collettivo.

Consideriamo la questione dal lato degli studiosi, supponiamo provenienti dalla filosofia. Questi si trovano presi in una terribile contraddizione: la filosofia (antica) dice dell'importanza di canto e danza, contrappone l'arte al proprio contrario, l'inerzia, mette la creatività al centro del divenire umano e prima di tutto al centro del processo formativo. Il meglio del pensiero contemporaneo riprende questa istanza e così facendo anzitutto scopre la propria inadeguatezza, la propria atrofia,

il proprio “analfabetismo” sul versante fisico e creativo; ma soprattutto sconta la contraddizione di non saper *fare* ciò che bisognerebbe fare. A volte cerca di cavar-sela esaltando nel proprio discorso l'arte e la poesia, a volte addirittura si prostra a chiedere all'arte “come si fa”. C'è qualcosa che non va in tutto questo. D'altra parte anche l'arte, soprattutto oggi, patisce un altro, differente “analfabetismo” di cui molti hanno una chiara percezione ma che soltanto gli “artisti”, potranno definire ed elaborare. La relazione tra uomini di pensiero e uomini di performance consiste oggi per lo più nell'osservazione reciproca, certo più forte – in quanto maggiormente avvertita come necessità – da parte dei primi. Si può anche continuare così, è un modo consolidato del divenire. L'osservazione trasforma l'altro in insegnante. Ricordiamo l'esempio di Michail Čechov, tra i sommi attori del xx secolo, il quale sosteneva di avere imparato tutto dai suoi splendidi insegnanti, *non* assimilando i loro precetti ma appunto osservandoli. Studiare l'insegnante tenendo sullo sfondo l'insegnamento gli consentì di non limitarsi a imitare quei rappresentanti di un teatro ormai vecchio e al tempo stesso di captare i fondamenti vivi della tradizione di cui erano portatori. E anche quando necessariamente li si imita, durante le prime fasi dell'apprendimento, la propria differenza consapevole produce qualcosa di sconosciuto e di fertile per il sempre nuovo presente. Il già morto è così trasformato in un nuovo sentiero per la morte, l'aver fatto in sé il vuoto permette di accogliere l'insegnamento senza esserne posseduti e manipolati. In ogni caso l'insegnante è tale in quanto è creato dal discepolo, vale a dire da colui che comincia partecipando al coro, poi diventa deuteragonista e infine protagonista, finché un suo “allievo” gli subentrerà.

Questo modo di coltivare (come in agricoltura) le tradizioni inventandone di nuove è ancora fondamentale, ma va continuamente emendato in base alla peculiarità del presente, ossia in base alla consapevolezza sempre più diffusa che tanto l'arte quanto il pensiero sono pervenute a un grado di sviluppo altissimo in questa amputazione vicendevole e hanno bisogno una dell'altra, esigono nuove dimensioni della ricerca e dello studio. La totalità che si invoca comporta il muovere i primi passi in una direzione sconosciuta.

Ecco la questione più attuale e profonda posta dall'*Acquisto dell'ottone*, problema per risolvere il quale si ipotizza una soluzione che nella teoresi teatrale contemporanea non appare o quasi, quella, appunto, di un *collettivo di narratori*, di un *lavoro d'arte comune* (altra possibile traduzione di *Gesamtkunstwerk*) che non dovrebbe però consistere in un imbellettarsi a vicenda da parte di artisti e uomini di pensiero, come per lo più è avvenuto finora. L'Attore, in questi dialoghi, esprime una consapevolezza dei reciproci analfabetismi, che dovrebbe suggerire modalità finora sconosciute di collaborazione, per reintegrare ciò che manca tanto ai linguaggi dell'arte quanto all'espressione del pensiero.

Comunque sia, quelle dei personaggi dell'*Acquisto dell'ottone* devono essere intese come «prudenti dichiarazioni di tipo astratto» che Brecht fa proprie, augu-

V. Altre riletture

randosi che «non vengano applicate separatamente, di per se stesse, in modo del tutto astratto».

Secondo l'autore si tratta di chiarire prima di tutto quali siano i punti di contatto e quali le diversità fra tradizioni vecchie e nuove; su questo versante tutto sembra, con lo sguardo di oggi, abbastanza chiaro. Una questione cruciale, invece, è misurare la distanza tra Brecht e noi, ovvero tra sensibilità, storie e domande assai diverse. Nei circa sessant'anni trascorsi dalla sua morte sono accadute molte cose: per esempio Brecht non aveva avuto la possibilità di emancipare il proprio materialismo dalle qualificazioni di "storico" e "dialettico", mentre – almeno a livello della filosofia più accorta – ciò è finalmente avvenuto, soprattutto per merito dell'incontro tra marxismo e fenomenologia nel dopoguerra. Ciò che proprio non regge all'urto del tempo è però il movente principale della drammaturgia brechtiana, vale a dire la sua idea di pedagogia teatrale discendente in linea diretta dalla tradizione gesuitica, istanza che, seppure combinata agli ideali dell'illuminismo, ha poco o niente a che fare con quell'orizzonte educativo che Aristotele ritiene realizzabile attraverso la *praxis* delle arti dinamiche.

Il nucleo del travaglio brechtiano riguarda la questione pedagogica, ovvero come il teatro debba essere uno strumento formativo della coscienza; infatti quasi tutte le tensioni che percorrono l'autocritica e la critica brechtiana vertono su questo punto. C'è un solo principio sul quale Brecht non manifesta alcun ripensamento, vale a dire che il teatro deve sempre divertire, sia per ripagare lo spettatore di una scelta non ovvia, visto che il tempo libero può essere comprensibilmente occupato dagli eventi sportivi, dal cinema e dal ballo, molto attraenti e popolari, sia, appunto, per una efficace performance formativa. Come si è detto, la crisi e la nuova proposta manifestate dall'*Acquisto dell'ottone* poggiano sul concetto di «teatro dialettico» – un teatro che esponga diversi punti di vista rispetto all'azione principale del dramma – e di «collettivo di narratori», ovvero nel configurare una poliedrica genealogia (la storia e le cause) del presente.

5.

È necessario, a questo punto, compiere un piccolo passo indietro.

Tra gli anni Venti e Trenta – dunque prima dell'esilio e delle riflessioni auto-critiche – l'istanza pedagogica brechtiana si era espressa nella produzione drammaturgica, scenica e teorica concernente il «dramma didattico» (*Lehrstück*, lavoro teatrale che insegna). Ciò su cui qui si vorrebbe invitare a riflettere è che quella stagione brechtiana costituisce il culmine della concezione teatrale gesuitica²³

²³ La Compagnia di Gesù utilizzava il teatro, dalla prima metà del Cinquecento, in tutti i collegi dei paesi in cui operava e sviluppò tale attività sino alla soppressione dell'ordine, nel 1773, salvo poi

ovvero della pedagogia che nell'*Acquisto dell'ottone* viene, almeno teoricamente, rimessa in discussione in base alle nuove aspirazioni maturate dai dialoganti. È utile tornare a riflettere su quel periodo perché non mancano gli studiosi che in esso individuano il “vero Brecht” da opporre a quello della vulgata “epica”; e anche se ciò non corrisponde alla realtà, la radicalità brechtiana di quegli anni contiene allo stato incandescente una questione cruciale.

Nel 1930 Brecht aveva stretto amicizia con lo scrittore e drammaturgo sovietico Sergej Tret'jakov, del quale fece tradurre *Voglio un figlio*, testo che questi aveva scritto per Mejerchol'd e che il regista non riusciva a portare in scena in quanto confermava la sua nomea di «sinistrista» e dunque la sua deviazione dal canone del regime staliniano.²⁴ Brecht adattò il testo e si proponeva di metterlo in scena in Germania. La differenza finale tra le due versioni è illuminante: la vicenda dell'agronoma che rivendica di avere un figlio senza legarsi con il padre naturale e di allevarlo in una collettività, trattata da Tret'jakov in modo leggero, ironico, senza accettare il fanatismo della protagonista e presentando il caso come una questione sulla quale sarebbe stato il pubblico a dettare l'effettivo finale, diventava per mano di Brecht l'affermazione di una “nuova morale” dal carattere schiettamente oscurantista, sia per l'assertività propagandistica con cui veniva presentata l'eroina sovietica, sia per la lode di un collettivismo demagogico, da caserma, talmente lontano dalla storia da non trovare la benché minima applicazione in alcun tempo e luogo. Quel Brecht, lo stesso della *Linea di condotta* e di *Colui che dice sì* era destinato – non tanto paradossalmente – a suscitare l'approvazione di un critico cattolico come Karl Thieme²⁵ assai più che nell'ambiente culturale del movimento

riprenderla. Il movente principale era propagandistico e controriformista, ma forte era anche la necessità di mettere a punto una tecnica pedagogica efficace per la formazione delle classi dirigenti. Il teatro, come l'oratoria e le arti figurative doveva «muovere l'affetto et intenerire il core» e veniva praticato persino trasgredendo le *Ratio Studiorum* che imponevano oltre a un «argumentum sacrum ac pium», l'esclusione delle donne, l'uso del latino, la censura preventiva sui testi e il divieto di rappresentazione nelle chiese. Ciò non toglie che «l'iniziale obbligo del latino se da un lato assicurò al teatro dei Gesuiti caratteri di supernazionalismo e di universalità, dall'altro favori in esso lo sviluppo degli elementi svincolati dalla parola e pertanto più propriamente spettacolari: musica, arti mimiche (pantomima e balletto), messinscena» (Paolo Chiarini, *Teatro gesuitico, ad vocem*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Unedi, Roma 1975).

²⁴ Cfr. Sergej Tret'jakov, *Voglio un figlio*, rifacimento di Bert Brecht sulla traduzione autorizzata dal russo di Ernst Hube, trad. it. di Consolina Vigliero, intr. di A. Attisani, uscito come inserto allegato alla rivista «Sipario», n. 407, dicembre 1981.

²⁵ Il protagonista di *Colui che dice sì* accetta la condanna a morte, pronunciata dai propri compagni per gli errori politici che ha commesso, con questa battuta: «Nell'interesse del comunismo, in accordo con l'avanzata delle masse proletarie di tutti i paesi, io dico sì all'espansione della Rivoluzione nel mondo». A proposito dei drammi didattici Thieme scriveva: «Da secoli non avevamo inteso la verità cristiana in modo così chiaro, così semplice, così diretto come in questo lavoro teatrale sconvolgente. Presentare l'*Einverständnis*, il consenso e il sacrificio della vita stessa in favore del mondo che soffre non come atto eccezionale di eroismo, ma come la più semplice delle usanze che ci sono state trasmes-

V. Altre riletture

operaio. Il Brecht di allora era convinto che il teatro borghese non fosse modificabile dall'interno e la sua radicalità tanto nei contenuti quanto nelle forme di rappresentazione (ipotizzate) era il prodotto di una visionarietà personale, con scarsi riscontri nella realtà. Quel Brecht era talmente certo del proprio messaggio da proporlo in forma ascetica, sublimemente inefficace quanto ogni teatro delle buone intenzioni, era un Brecht partecipe dello stesso isolamento e dello stesso fallimento che caratterizzarono il partito comunista tedesco del tempo. Paradossalmente – ma non secondo lui – la realizzazione del comunismo sarebbe scaturita da un'educazione mistica, da un dono totale di sé alla causa (in effetti al partito che la guidava). La massima efficacia del fatto teatrale sarebbe consistita in un insegnamento inteso come *incorporazione* della dottrina e sublimazione dell'individuo nella massa, e avrebbe portato infine all'abolizione dell'opera. Il fallimento di questo progetto non si deve all'avvento del nazismo o all'esilio, ma è iscritto nella sua implicita corruzione del processo mimetico a fini di manipolazione ideologica. Di ciò si rese conto lo stesso Brecht (il quale tuttavia si sarebbe autoassolto in base al nobile proposito di creare un teatro autenticamente popolare e “interattivo”), tanto che le opere successive segnano il passaggio a una pedagogia di tipo diverso, decisamente più aperta e maieutica.

La funzione nazionale delle borghesie e l'affermazione delle rispettive *Weltanschauung* si è avvalsa, tra l'altro, di un'arte scenica rinnovata nell'ambito della quale hanno svolto un ruolo essenziale molti attori che recuperavano le caratteristiche dell'attore epico-popolare (plebeo). Queste presenze hanno occupato buona parte dell'immaginario teatrale, e a ciò si aggiunge il fatto che nell'Ottocento, a partire dalla drammaturgia, si erano affacciate sulle scene anche le classi popolari e persino il proletariato industriale con la propria nuova cultura, mentre sul piano delle forme avevano vita prospera vari generi subalterni, radicati nel folklore e nelle lingue locali. Il naturalismo – anzi i «tanti naturalismi» secondo Brecht – era per diversi soggetti sociali e teatrali un luogo di conflitti, di ricerca dell'autenticità oltre gli stereotipi, ma quasi sempre ciò si accompagnava all'affermazione di una universalità delle passioni e così implicitamente si confermava il comando sociale neoborghese, nell'ambito del quale l'assunto che nessun regime politico potrebbe modificare la natura umana diventava opinione comune. L'attore naturalista era la quarta parete, ovvero l'apertura che consentiva di guardare “dentro”, che mostrava come “naturali”, e pertanto senza alternative, comportamenti e valori che erano invece il prodotto di precise condizioni storiche. Quella del naturalismo è stata una parabola che a ogni tappa e variante ha presentato aspetti di rinnovamento, soprattutto per merito delle continue spinte ideologiche che al di là della quarta parete

se, nessuno poteva farlo meglio di questo ateo». Cit. in Frederic Ewen, *Bertolt Brecht*, pref. di Sergio Escobar, Feltrinelli, Milano 2005, p. 219.

“leggevano” altre antropologie. Di conseguenza si può affermare che la sostanziale continuità del teatro epico-borghese si è realizzata in un campo di battaglia delle forme, in una guerra nella quale tutti i contendenti aspiravano all'ammaestramento ideologico, ognuno portatore di un proprio peculiare “messaggio”. Donde il sarcastico compendio di un artista totale come Alberto Savinio: «La mansione di cadavere edificante, il secolo dei lumi, chi sa perché?, pensò bene di assegnarla al teatro. Scuola di edificazione, tempio di mortificazione. In un mondo senza Dio, il teatro aveva da essere il duplicato fedele di quanto avviene di giorno in giorno nelle case pubbliche e in quelle private».²⁶

Insomma il teatro epico-pedagogico e il teatro naturalista erano e sono al tempo stesso sodali e antagonisti, si contendono le anime degli spettatori. Brecht implacabile rimarcava: «Insomma, ci sono dovunque punti di contatto, e come potrebbe esserci lotta senza punti di contatto?».²⁷ In tale quadro l'attore era il latore di un senso garantito dai due capisaldi della drammaturgia, testo e messinscena. Non deve sorprendere allora che nel secondo dopoguerra entrambi i teatri abbiano avuto un ruolo rilevante nella nuova industria culturale, il primo soprattutto nella sfera pubblica e il secondo in quella privata, mentre le differenze stilistiche e poetiche sono diventate sempre più sfumature registiche “recitabili” da attori capaci di fare tutto, con tutti i registi e in tutti i teatri. A questo proposito Savinio concludeva sconsolatamente che

la democrazia ha trascinato il teatro nella sua propria rovina. Questa fine c'era da aspettarsela. Prima di tutto la democrazia ha voluto che il teatro assomigliasse a lei, mostrasse una cera da itterico e una faccia sparuta. La ragione intima del teatro, l'utilità di questo apparecchio dall'apparenza frivola e di pessima riputazione, la necessità di questo strumento brillante, la funzione di questo prisma essa non era mai riuscita a capirla. In mano alla democrazia, il teatro condivise la sorte della Kodak affidata alla giraffa. Sia incomprendimento sia gelosia, la democrazia tanto fece che spense i bei colori del teatro, gli mise addosso il suo colore preferito che come tutti sanno è il nero più tetro, lo vesti del suo stesso lutto.

La tonalità etica di Savinio è sicuramente resa più grave dal fatto che scriveva ciò nell'Italia del 1934, ma nella sostanza è riferibile anche all'ottimismo progressista del secondo dopoguerra. La sua proposta invece parte da una premessa dal netto accento aristotelico («La Storia dice la cosa com'è. Il Teatro come dovrebbe essere») per poi intravedere una possibile via d'uscita nella cosiddetta «Avventura Colorata», ossia la scena sulla quale l'uomo attore

²⁶ Alberto Savinio, *L'avventura colorata*, in Id., *Capitano Ulisse*, a cura di Alessandro Tinterri, Adelphi, Milano 1989.

²⁷ B. Brecht, *Appunti sulla dialettica nel teatro*, in Id., *Scritti teatrali*, II cit., p. 277.

V. Altre riletture

sale a una biologia superiore. Acquista il senso tonale, assume il comando supremo di se stesso. Si conosce, si sente come nessuno mai quaggiù è riuscito a conoscersi, a sentirsi. Arresta il proprio cuore a volontà. Riesce a mutare con lievissima contrazione dei muscoli il colore della pelle. Passa a scelta da uomo rosso a uomo turchino, verde e così via. Peli e unghie se li fa spuntare a vista d'occhio. Da uomo diventa donna e reciprocamente. Quanto a riunire in sé entrambi i sessi, questo per l'uomo attore è un gioco da ragazzi.

Nelle parole di Savinio si avverte l'eco di uno dei testi più influenti, benché in segreto, della teatrologia novecentesca, il *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche, e una inconsapevole sintonia con la figura dell'«atleta del cuore» di Artaud. Quel *refrain* invoca una filosofia in azione, una trasformazione individuale che prevede l'abbandono, tra l'altro, di alcune categorie centrali (del teatro borghese) come l'ego, l'identità e i ruoli sociali, e fa appello a un'arte teatrale che ponga in primo piano l'attore e la sua *praxis*, non la drammaturgia e la regia (tuttavia includendole) e certo non la teoria o la politica. In quest'altra dimensione la funzione sociale dell'attore scaturisce dal lavoro su se stesso, non dal suo essere latore di messaggi. E tutto ciò ci fa comprendere perché un teatro di attori-artisti, per quanto a tutt'oggi minoritario e scarsamente considerato, abbia costituito (si pensi al caso tanto eccezionale quanto emblematico di Eleonora Duse) e costituisca il principale modo di superamento del modello precedente.

6.

Nel torno di tempo in cui uscì il citato *Teatro come differenza* si discuteva animatamente su questi temi. La presa di posizione del sottoscritto lo poneva in rotta di collisione con quasi tutta la critica e il “fronte sinistro” culturale, anche a causa del giudizio negativo espresso nei confronti del brechtismo di Strehler, del teatro di regia e di attori-autori quali Eduardo De Filippo e Dario Fo, presentati come i massimi esponenti di una concezione manipolatoria e consolatoria del teatro, perfidamente efficace proprio perché animata da nobili intenzioni e incarnata da grandi interpreti.²⁸ In tale contesto persino uno scrittore autorevole ma spregiudicato come

²⁸ In questo senso fanno fede soprattutto vari interventi degli anni Settanta sulle riviste «Ombre Rosse» e «Scena». In generale, allora, si tendeva a distinguere tra la figura del drammaturgo e quella dell'attore, accreditando a quest'ultimo una saggezza e una tecnica che nel teatro di Fo o di Eduardo risultava sminuita dalla arroganza pedagogica e dalla corritività ideologica. Tanto è vero che nel rapporto con Eduardo sia Carmelo Bene che Leo de Berardinis distinguevano nettamente tra l'interesse per l'attore, esponente di una civiltà teatrale sofisticata come quella napoletana, e la sua drammaturgia pseudo-pirandelliana (basti pensare per esempio all'allestimento da parte di Leo del montaggio *A' da passà a nuttata*, che rifondeva alcuni temi eduardiani estraendone il grottesco e soprattutto guardava alla tradizione recitativa napoletana; in proposito cfr. l'*Op. cit.*, di G.

Giorgio Manganelli finiva sepolto da una cappa di silenzio quando, a proposito di Eduardo De Filippo, scriveva quanto segue:

Ora, se il difficile Shakespeare era popolare ai suoi tempi, bisogna pensare che gli spettatori, i plebei elisabettiani, fossero tutti geni; e se noi il linguaggio difficile non lo capiamo più, se non con un certo allenamento, vorrà dire che siamo diventati bischeri. Io penso che le cose non stiano a questo modo; ho l'impressione che quel linguaggio sia diventato da difficile incomprensibile semplicemente perché è cambiato il nostro atteggiamento verso il linguaggio, verso l'uso che se ne può fare. Questo cambiamento è avvenuto all'incirca da un secolo, forse anche meno. Grazie a giornali, radio, televisione oggi la nostra società parla il linguaggio più misero, affranto, falso, ripetitivo, morto, neghittoso che si sia mai parlato; sono convinto che se noi, gli astronauti analfabeti, incontrassimo gli uomini della pietra, non riusciremmo assolutamente ad afferrare il loro linguaggio che suppongo sottile, fantasioso, complesso, assolutamente shakespeariano. Può essere che il linguaggio shakespeariano agisca in modo traumatico su un pubblico – qualsiasi pubblico: è il trauma della totalità nei confronti della settorialità burocratica; è, infine, il trauma del linguaggio normale perché ricco nei confronti di un linguaggio focomelico e intimamente sventurato. Un mondo psicologico ricco esige un linguaggio ricco, e un linguaggio povero comporta la frustrazione, l'avvilimento elemosina di un mondo squallido. Vorrei esser chiaro: nel nostro mondo esiste l'assoluto contrario teatrale di Shakespeare: è Eduardo. Eduardo può "andar bene" per i metallurgici: ama i poveri ed è a sinistra; ma il suo linguaggio teatrale è il più perfettamente reazionario che esista probabilmente nell'intera Europa.²⁹

Da un punto di vista storico e teorico il fatto di ipotizzare una parentela tra teatro gesuitico e teatro della sinistra, istituzionale o radicale che fosse, suonava allora come qualcosa di lontano dal buon senso, per non parlare di quanto fosse impopolare e persino incomprensibile il dissenso netto nei confronti di teorici della radicalità estrema come il tedesco Rainer Steinweg, i quali a partire da un'analisi inedita dei materiali brechtiani – ma sempre ignorando i ripensamenti del drammaturgo di Augusta espressi in testi come *L'acquisto dell'ottone* – enfatizzava la stagione

Manzella). Alcuni amici dell'epoca come Goffredo Fofi e Stefano De Matteis mi sembra abbiano operato una radicale inversione di rotta, rivalutando la drammaturgia eduardiana con motivazioni tanto articolate quanto, a mio parere, poco convincenti, ovvero esaltando il drammaturgo-attore come un monumento di antropologia sociale e poco considerando la sua peculiarità drammaturgico-recitativa, dalla quale emergono un triste orizzonte di nichilismo piccolo-borghese e una concezione sconsolatamente obsoleta del teatro e dell'attore. Cfr. almeno Stefano De Matteis, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, pref. di Goffredo Fofi, Donzelli, Roma 2012.

²⁹ Giorgio Manganelli, *Quella volta che mi tuffai tra le masse*, «L'Espresso», 49, 8 dicembre 1974, p. 75. Circa l'ossessione eduardiana per le tematiche famigliari potremmo ricordare il richiamo di Brecht: «Trasferire i conflitti esclusivamente in seno alla famiglia, oppure nell'ambito di una cellula di partito di un'unica azienda, significa semplicemente imitare uno schema tardo-borghese, quello del dramma naturalista» (*Raffigurare i conflitti*), in B. Brecht, *Scritti teatrali*, II cit., p. 291).

V. Altre riletture

dei *Lehrstück* per sostenere che lì era depositata la formula del teatro comunitario dell'avvenire.³⁰ In *Teatro come differenza* si sosteneva che quella poetica teatrale, comunque declinata, si sostanziava nella incorporazione di un pre-getto dottrinale, la mimesi essendo lì intesa come imitazione dei modelli di comportamento proposti dall'apparato, ovvero dal partito. A dimostrazione di questa tesi si portava l'esempio di quanto era appena avvenuto in Cina durante la Rivoluzione Culturale (1967-1977), dove le ambizioni didattiche brechtiane, che sembravano realizzate a tutt'orizzonte, mostravano invece la manipolazione esercitata dai vertici del potere e soprattutto il crollo verticale del valore artistico. Insomma l'errore di fondo consisteva nel confrontarsi per trovare il modo di instaurare una direzione politica sul teatro e l'arte (pedagogia), senza accorgersi che la questione andava posta in maniera totalmente differente, poiché si trattava e si tratta semmai di introdurre la creatività e la differenza nell'*organizzare* una nuova educazione, questione che concerne le forme del teatro e al tempo stesso presuppone un altro orizzonte, un'altra idea della formazione dei cittadini, basata sulla pratica della differenza e non sulla trasmissione delle idee "giuste".

Da qui nasce anche l'esigenza di pensare il teatro del presente e del futuro volgendo lo sguardo altrove, ad altri orizzonti e autori, sia interni alla tradizione dell'Occidente e prima trascurati, sia lontani e ancora sconosciuti (per esempio gli "Orienti del teatro").

7.

Quando si entra in contatto con alcune sorgenti magmatiche di pensiero sul teatro e la vita, come è il caso di Nietzsche o di Artaud, quello di Brecht appare come un confuso balbettio, una produzione teorica schiacciata dalle contingenze storiche e talmente indebolita dall'emergenza ideologica da obliterare le doti che Brecht esprime sul versante più propriamente poetico. La grandezza di pensatori come Nietzsche e Artaud abita in una "sincerità", non in una presunzione di verità, nel loro sapere di non sapere, nel loro essere inconsolabili, nel loro non accontentarsi del successo che avrebbero potuto avere se si fossero piegati anche un poco al senso comune. Anche la loro retorica ha un tono che talvolta inclina alla prescrizione asseverativa, ma la temperatura interna è talmente alta che il materiale linguistico si fonde in una inesausta genealogia poetica.

³⁰ L'interpretazione di Steinweg ha goduto di grande popolarità per diversi anni, non solo in Germania. Cfr. R. Steinweg, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Brandes & Apsel, Frankfurt/M. 1995, e Id. (zusammen mit Wolfgang Heidefuß und Peter Petsch), *Weil wir ohne Waffen sind. Ein theaterpädagogisches Forschungsprojekt zur Politischen Bildung. Nach einem Vorschlag von Bertolt Brecht*, Brandes & Apsel, Frankfurt/M. 1986.

Basta mettersi all'ascolto, dopo l'ultimo Brecht, dell'ultimo Artaud, per fare un balzo vertiginoso, non nell'irrazionale e nel vitalistico, ma nel cuore della questione teatrale:

Il vero scopo del teatro / all'origine / non era lo spettacolo / era il trasferimento anatomico visibile / da un corpo a un altro corpo. / Il vero attore viveva / la morte e il passaggio / E la viveva al naturale. / Così ogni spettacolo autentico / era costituito / da una sorta di addio a uno stato di vita passata / e da una entrata percettibile / e visibile in / un altro stato di vita. / Il grido, organicamente, / e il soffio che / l'accompagna / hanno il potere di imbalsamare / il corpo / e di portarlo / a uno stadio più evoluto di vita. / È evidente che questo / risultato non sarà ottenuto un'altra volta / ma non avrà bisogno di un anno e un'ora, / una piccola ora di sforzi sinceri sarà sufficiente / se questi sforzi hanno luogo nelle condizioni volute. / Voglio dire che l'attore deve conquistare un diapason di voce. / La voce che sale è già, per sua natura, una sorta di trasferimento (traslazione) spontaneo / in un altrove che nessuno è più capace di vedere né guardare. / In verità la voce può smuovere un mondo. / Un mondo vero. / L'aria è piena di cose terribili che noi abbiamo disimparato a vedere, / a creare, a soffiare, come i soffiatori di vetro. / Così, in capo a un certo tempo, giunto a un certo timbro l'attore sente il proprio corpo dietro di sé / e sente che può portarlo con sé. / Ma dove? / Là, altrove, in quell'aldilà, quel famoso aldilà / dei morti / che non è aldilà ma qui. / E per riuscirci non ha che da soffiare / come il teatro sapeva fare / poiché l'aldilà non è nella morte, dall'altra parte del mondo. / C'è il mondo e dall'altra parte del mondo non c'è niente. / L'astrale non è che una miserabile cloaca di larve, / una specie di deposito piscioso / dove la coscienza per forza vomita ciò che non può più darle una illusione di vita.³¹

Come già Nietzsche con *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, nella pagina citata Artaud evoca l'origine per significare l'essenza, dice cos'era il teatro per suggerire come potrebbe essere. Nietzsche e Artaud procedono per affermazioni apodittiche, senza curarsi di motivarle da un punto di vista storico o filologico, la loro è una deliberazione poetica dal travolgente impatto, l'equivalente, in ambito filosofico, di un vero e proprio "colpo di stato", salvo che in questo caso non si impone a tutti un ordine voluto da pochi, ma si innesca un processo – seduttivo come nella dimensione orale piuttosto che analitico come nello scritto – in base al quale moltitudini di lettori sono trasformati in cercatori. Le loro parole d'ordine vengono fatte proprie da chi comprende che contengono una verità valida qui e ora, per quanto contraria alle evidenze e al senso comune, una verità che funziona come un appello che ognuno è chiamato a completare, a riportare a sé, a tradurre nella propria vita.

L'istanza di Nietzsche e Artaud si potrebbe definire di tipo ontogenetico. La nascita del teatro di cui essi parlano non è un semplice effetto di condizioni stori-

³¹ Antonin Artaud, testo inedito estratto dal Quaderno n. 321 bis, datato la notte dall'11 al 12 luglio 1947.

V. Altre riletture

che e sociali. La causa prima è un bisogno dell'essere umano in quanto tale. La loro prospettiva è però assolutamente immanente, mentre l'idea è la sua forma presente. I teatri trasfigurati nell'immaginazione, come quello attico per il primo e quello balinese per il secondo, sono da loro amati soprattutto per la rispettiva e irriducibile estraneità rispetto a quelli correnti; in quanto premoderni e preborghesi essi costituiscono la conferma di una *involutione* storica e culturale contraddistinta dalla sopraffazione dell'atto di conoscenza da parte della rappresentazione, dello spettacolo e dell'informazione.

In qualunque prospettiva lo si consideri, il teatro si manifesta fondamentalmente come un modo di pensare la realtà di cui fa parte, un luogo preparato ad arte nel quale uno o più esseri umani si mettono in azione in presenza di altri. La qualità di queste azioni e di questa compresenza può essere molto diseguale perché il luogo teatrale, le circostanze, i linguaggi e le facoltà impiegate nell'agire, così come le intenzioni più o meno esplicite con le quali si convoca l'incontro teatrale, o la stessa predisposizione dei singoli spettatori, sono altrettanti elementi che combinati tra loro possono produrre una gamma pressoché infinita di tradizioni e convenzioni le quali, tutte, assolvono allo scopo di riflettere partendo da una sequenza di eventi umani *ritualizzati*. Questi, anche quando siano depositati in primis nella sola parola, si materializzano nell'azione dell'attore.

Quando Artaud afferma che «il vero scopo del teatro, in origine, non era lo spettacolo, era il trasferimento anatomico visibile da un corpo a un altro corpo», ribadisce la peculiarità e il primato dell'azione trasformativa rispetto alle altre modalità d'intrattenimento. L'azione, se autentica, si trasferisce nello spettatore senza bisogno di un marcato contatto fisico, proprio come avviene in una iniziazione o in una eucarestia, come avveniva per il teatro basato sulla «imitazione della natura» e non sulla illustrazione di significati. È in questo senso che il complesso delle azioni attoriche costituisce per Artaud il teatro come «evento».

«Vivere la morte», poi, non è un ossimoro a effetto, è esattamente ciò che capita all'iniziando, ciò che avviene in ogni processo di effettiva crescita dell'individuo, quando si abbandonano alcune caratteristiche personali che sembravano importanti per intraprendere una strada diversa. Nel progetto di Artaud il teatro è conoscenza per l'attore e per lo spettatore, conoscenza come effetto dell'esperienza, dunque mai la stessa cosa per ognuno di essi. Soltanto un attore «vero» è capace di passare attraverso la morte e ciò significa che, oltre a possedere gli strumenti, occorre superare la prova del passaggio, cosa che nessun «metodo» può garantire. L'esperienza acquisita, però, non conduce definitivamente in un altrove. La catarsi di questo Artaud non è una ineffabile beatitudine, è la retroversione alla rivolta (politica) dell'essere. Il passaggio è continuo, nei due sensi.

Il teatro, nel proprio aspetto di «spettacolo autentico», ovvero realizzato, ceda una condizione e ne inaugura un'altra, che proclama una nuova rivolta. La visibilità e la tangibilità di questo evento presuppongono l'allestimento di una

complessa prossemica, poiché la percezione si dà in un sistema di distanze accuratamente calcolate tra gli elementi materiali dello spettacolo in modo da permettere la massima efficacia delle vibrazioni prodotte.

«Grido» e «soffio» sono per Artaud i nomi dell'elemento organico riconquistato dal teatro e indicano il privilegio da lui accordato alla voce. Rigettando le idee di preghiera e di mantra, riconducibili a una pseudo-ineffabilità del religioso, l'Artaud integralmente materialistico del dopoguerra è convinto che si debba affrontare il *bios* allo stato di degrado in cui si trova e, sia pure evitando ogni evasione religiosa o disciplina ideologica tendenti alla organizzazione del corpo, mette in primo piano l'idea di un lavoro fisico. Da qui il ritorno al teatro inteso come modalità di scomposizione-composizione da lui stesso applicata, negli ultimi anni, persino ai testi, prima detti e trascritti, poi riletti, riscritti, recitati, in un circuito virtualmente infinito che non gli ha impedito di produrre, oltre ai quaderni come quello da cui si sta citando, alcuni mirabili testi compiuti in se stessi, come quel *Visage humain* che riannoda alcuni temi qui esposti.³² Si deve aggiungere che, pur sapendo di trovarsi alla fine della propria vita, Artaud prefigura un lavoro intenso e di lunga durata. Per lui gli «sforzi» in grado di produrre il risultato di riempire il corpo dall'interno e portarlo a «uno stadio più evoluto di vita» dovranno essere «sinceri», vale a dire evitare le paludi del facile spiritualismo e l'adesione a verità confezionate, ma soprattutto svolgersi «nelle condizioni volute», con il massimo di rigore, anche tecnico e professionale.

Come s'è detto, lo strumento vocale è privilegiato in questa strategia. Ciò non significa però che Artaud non pensasse anche a un lavoro dentro e contro lo spazio e le immagini, come dimostrano tra l'altro i passaggi dedicati alla danza o gli interventi sulla pittura e i suoi stessi disegni, ma la voce implica per la sua messa in opera un insieme di elementi organici e culturali, rendendo ineludibile sia la sincerità che il rigore. La «voce che sale» è la voce che sconfinava dai registri quotidiani, è la quintessenza del Canto in grado di portare in quell'altrove che le coordinate del Discorso non permettono di cogliere. La voce-respiro può muovere e commuovere il singolo corpo come il mondo, in quanto è sede e veicolo dell'energia e svolge la propria opera attingendo dall'aria le «cose terribili» che devono essere dapprima «viste» e poi soffiate – come fanno i maestri vetrai – conferendo loro una forma percepibile da tutti, così che con la distillazione dell'*opus* il terribile sia trasmutato. Il paragone con i soffiatori rimanda inoltre all'idea del lavoro con il fuoco e del gesto irreversibile nella modellazione della materia.

³² Cfr. A. Artaud, *Le visage humain...*, in *Antonin Artaud – Works on Paper*, Margit Rowell (ed.), The Museum of Modern Art, New York 1996, pp. 94-96; e in trad. it. di G. Caramore e M. Ciampa, in «Finisterre», 1985, quindi in «Mano», 6, maggio 2001, p. 33. Ma cfr. anche Paule Thévenin e Jacques Derrida, *Antonin Artaud – Dessins et portraits*, Gallimard, Paris 1986, e Jacques Derrida, *Artaud le Moma – Interjections d'appel*, Galilée, Paris 2002.

V. Altre riletture

Questo è per Artaud il lavoro dell'attore, un attore che a un certo punto diventa capace di distinguersi dal proprio corpo, sentito «dietro» e non davanti al sé, e, conquistata tale distanza, può attraversare il mondo dei morti, che «non è altrove, ma qui». Artaud ribadisce che si tratta di una vecchia legge del teatro, non di una scoperta: colui che ha imparato a modellare l'energia, è in grado di camminare nell'al di qua, tra i morti che si credono vivi, e forse di risvegliarli. Dunque il teatro è pur sempre lavoro nel mondo, anche se nella prospettiva di uscirne, mentre «dall'altro lato del mondo» non c'è niente: le altre dimensioni prospettate dalle teosofie moderne, come appunto il piano astrale, sono descritte da lui come disgustose cloache, discariche destinate ad accogliere «le larve», i fallimenti di una coscienza che mai nascerà veramente e che si limita a produrre una «illusione di vivere».

Che non si tratti di enunciazioni astratte ed evasive è dimostrato dalla sua unica opera performativa che ci resta, l'emissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu*,³³ dove tutti questi principi si ritrovano concretizzati in quello che doveva essere il primo evento del Teatro della Crudeltà, anzi sarebbe più corretto dire che nascono nello stesso cantiere. In proposito è necessario sottolineare come il manifesto sul Teatro della Crudeltà scritto nell'imminenza dell'emissione radiofonica (poi sconfessata a causa dell'esito deludente e superata dal progetto di dedicarsi esclusivamente al teatro) sia la manifestazione più matura della sua poetica. Nel poscritto si legge: «Il teatro e la danza del canto, / sono il teatro delle rivolte furiose / della miseria del corpo umano / davanti ai problemi che non penetra». L'atto di conoscenza, per Artaud, coincide con la rivolta e la qualità della rivolta si trova soltanto nel lavoro teatrale.

Non si può dimenticare, tuttavia, che l'istanza di Artaud è stata soffocata e destinata a rimanere più o meno clandestina, se non in alcune esegesi critiche, e che soltanto da poco, ovvero alla fine di un cinquantennio che ha visto dilagare ben altre concezioni del teatro, sta diventando una filosofia del fare scenico con la quale gli operatori teatrali tornano a fare i conti. Né d'altra parte si può fare ad Artaud il torto di considerarlo un sapiente anziché un rivoluzionario, e la sua opera una rivelazione anziché una ricerca. E poiché, infine, il movente di ogni ricerca attuale non è il restauro di questo o quel testo, ma la necessità di definire i presupposti di un'azione teatrale da svolgere in un contesto inedito rispetto a qualsiasi precedente, anche altre coordinate e prese di posizione devono essere evocate per delineare le origini della questione teatrale nel presente.

Nella società ellenica l'istituzione teatrale nasce come tecnologia cognitiva complementare alla scrittura alfabetica. Questa a sua volta permette al rito di fissar-

³³ Antonin Artaud, *Per farla finita con il giudizio di dio*, a cura e trad. di Marco Dotti, pref. di Benedetta Pasolini Ravasi, Stampa Alternativa, Roma 2000. Con il CD dell'emissione radiofonica.

si sotto forma di teatro, integrazione di memoria orale e memoria artificiale. Ma non è certo la scrittura la causa né la funzione del teatro. Sia il teatro che la scrittura erano in origine tecniche destinate a conservare il Canto, ma poi, immemori di se stesse, si sono tendenzialmente limitate a essere Discorso e atto declamatorio. Al culmine della modernità, dice Artaud, la questione è ritrovare il Canto nella sua espressione fisica, e ciò si dà nel segno delle origini, anche se non si tratta di restaurare un passato:³⁴ se la «danza del canto» più pura è nell'arte scenica, oggi per la composizione disponiamo anche, oltre che della scrittura e dei saperi artistici tradizionali, dei nuovi linguaggi dell'audiovisivo e dell'informatica.

8.

Tutto ciò permette di comprendere come la tradizione inaugurata da Eleonora Duse, quando giunge a materializzarsi in Carmelo Bene sia passata, tra l'altro, attraverso Antonin Artaud, che ne rappresenta al tempo stesso un punto intermedio in senso cronologico e un culmine di consapevolezza. Da qui la doppia conclusione, poetica e politica: «Se sono poeta o attore non è per scrivere o declamare poesie ma per viverle. Quando recito una poesia [...] si tratta della materializzazione corporea e reale di un essere integrale di poesia». L'espressione è ripresa dai *Quaderni di Rodez*³⁵ e risale però al «romanzo storico» *Eliogabalo*, nel quale si legge:

E l'anarchia, al punto in cui Eliogabalo si spinge, è poesia realizzata. [...] E la poesia, che porta l'ordine, dapprima suscita il disordine [...] Riportare la poesia e l'ordine in un mondo la cui esistenza stessa è una sfida all'ordine, è ricondurre la guerra e la permanenza della guerra; è portare uno stato di crudeltà applicata.³⁶

Come si vede, il concetto di poesia vissuta non ha nulla che fare con una vaga, estetizzante poeticità, con il dandismo o la decadenza. Artaud, come la Duse, lega l'azione della poesia alla rivolta contro il mondo moderno, dopo averla comunque radicata nell'amore (anzi, nell'Amore),³⁷ ma va molto oltre: fondamentale è per

³⁴ Cfr. in questo senso Florinda Cambria, *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, ETS, Pisa 2007.

³⁵ Lettera del 6 ottobre 1945, ora in A. Artaud, *Œuvres complètes*, vol. IX, Gallimard, Paris 1979, pp. 173-178:173.

³⁶ A. Artaud, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, scritto nel 1933, a cura di Albino Galvano, Adelphi, Milano 1969, p. 98.

³⁷ «So bene che il più piccolo slancio di vero amore ci avvicina molto di più a Dio che tutta la scienza [...] Ma l'Amore che è una forza non esiste senza Volontà. Non si ama senza volontà, che passa per la coscienza» (mia traduzione da A. Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, in Id., *Œuvres complètes*, VII, Gallimard, Paris 1982, p. 49). E ciò vale anche per l'ultimo Artaud, che ha cassato l'orizzonte del sacro e del divino e tuttavia parla del teatro come «*le lieu où on s'en donne à coeur*

V. Altre riletture

lui il processo mimetico basato sulla centralità del corpo, essendo quest'ultimo al tempo stesso il fondamentale ostacolo e mezzo di lavoro nella prospettiva del trasumanare.

A fronte della scontentezza per questo stato delle cose, nel Novecento, l'arte in generale e il teatro in particolare hanno spesso trovato un riferimento corroborante in Nietzsche, autore mai evocato e ancor meno discusso, allora come oggi, nelle scuole di teatro. A molti è capitato di frequentare "clandestinamente" *La nascita della tragedia*, attratti dall'assonanza teatrale del titolo, per poi arrivare allo *Zarathustra* e altri testi. Eppure Nietzsche svolge la prima critica consistente (e ancora per molti versi insuperata) della neo-tradizione illuminista nell'ambito della quale l'ideologia, al di là dei nobili intenti originari, diventa forma della falsa coscienza;³⁸ bisognerà arrivare alla Scuola di Francoforte e alla fenomenologia più matura perché tale critica si innesti nel marxismo. Per quanto riguarda il teatro, emerge in primo piano la questione su chi controlli i codici dell'attore, se egli stesso o qualcun altro, e cosa lo porti a diventare un megafono ideologico, assumendo nei confronti del pubblico un ruolo di super ego narcisista che censura la complessità della condizione umana, quella complessità che soltanto il Canto e la sensibilità grottesca possono evocare.

Poi, però, abbiamo Zarathustra e il suo anatema contro il fingitore-commediante che imprime alla propria funzione un sigillo mortale. L'attore che recita la commedia degli ideali li uccide nel mostrarli poiché ignora il loro più profondo contesto generativo e li pronuncia per non realizzarli mai: così facendo si fissano i ruoli dell'intrattenitore e degli intrattenuti, si separa il godimento dalla critica, si confermano ruoli e maschere anziché decostruirli.

Ma non ci si può fermare a queste suggestioni, è l'intero quadro del contributo nietzscheano che va ricostruito se si vuole cogliere qualche risultato della sua

joie» (A. Artaud, *Le théâtre et l'anatomie*, testo pubblicato nella rivista «La Rue», 12 luglio 1946, poi in Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Seghers, Paris 1970, pp. 262-263:262).

³⁸ «L'ottimismo che si crede illimitato! Né ci si deve spaventare quando i frutti di quest'ottimismo maturano, e la società, intrisa fin nei suoi più infimi strati del lievito di tale cultura, comincia poco a poco a gonfiarsi e fremere in violenti sobbollimenti; quando la fede nelle possibilità di una simile cultura generale, basata sul sapere, si trasforma a poco a poco nella minacciosa esigenza di una felicità terrena di tipo alessandrino, nella evocazione di un deus ex machina euripideo! E si badi bene: la cultura alessandrina ha bisogno di una casta di schiavi per potere alla lunga esistere: ma essa, nella sua ottimistica concezione della vita, nega la necessità di una simile casta e perciò, esaurito l'effetto delle belle parole che seducono e tranquillizzano parlando di "dignità dell'uomo" e di "dignità del lavoro", va poco per volta incontro a una spaventosa distruzione. Non c'è nulla di più terribile di una casta barbarica di schiavi che ha imparato a considerare la propria esistenza come qualcosa di ingiusto e si prepara a farne vendetta non soltanto per sé, ma per tutte le generazioni future. Chi, davanti a così minacciose bufere, oserebbe fare appello alle nostre religioni pallide e senza forza, corrotte fin dalle fondamenta e divenute religioni di eruditi? Anche il mito, il presupposto più necessario a ogni religione, è già ovunque paralizzato».

sacrosanta catastrofe critica.³⁹ Ci sia consentito in proposito ritornare al tema introdotto nel capitolo precedente. La questione del teatro in Nietzsche è stata oggetto di un'ampia esegesi, soprattutto in riferimento a Wagner, ma non ancora in rapporto alla questione dell'attore (eppure si tratta del «problema che mi ha tormentato più a lungo», ammetteva il filosofo). Per sintetizzarla si potrebbero distinguere due tappe: la prima, all'altezza della *Nascita della tragedia*, in cui si oppone l'uomo dionisiaco al commediante, e la seconda, nella quale, come ricorda Roberto Calasso,⁴⁰ il filosofo riconosce che la «falsità intrinseca della rappresentazione [ma qui si dovrebbe intendere: del teatro, ndr] è, per altro, la nostra più grande difesa organica, senza di essa saremmo soltanto il movimento caotico della volontà di verità, che nel suo fondo è volontà suicida». Alla vigilia dello sprofondamento nella follia, in Nietzsche «i termini hanno invertito le loro posizioni: non è più il commediante a crescere parassitariamente sul ceppo dell'uomo dionisiaco, ma al contrario è l'uomo dionisiaco che può manifestarsi solo a patto di indossare le vesti del commediante». Se ci si fermasse qui, però – continua Calasso – si dovrebbe prendere atto che Nietzsche emette una condanna senza appello del pensiero (che diverrebbe «...esteriorità, pura sintomatologia, sequenza di gesti, come la natura stessa»), così come dell'autentico e dell'organico, e dunque un suo accostamento a Jerzy Grotowski, per esempio, basato sulle invocazioni al corpo e al canto così insistenti nello *Zarathustra*, sarebbe improprio o almeno debole, e allo stesso modo la tensione di Grotowski verso l'essenza e tutto ciò che viene “prima delle differenze personali” apparterebbe a una confusa e consolante illusione metafisica. Tuttavia, dopo avere ribadito che «la questione del teatro in Nietzsche è tutto fuorché una questione di estetica, in essa, semmai, si apre la questione stessa della conoscenza», lo stesso Calasso propone di superare questo schema in considerazione del fatto che diverse annotazioni nietzschiane fanno riferimento a una questione reale, definita «processo interno». Se è vero che il filosofo ha lasciato in proposito solo «poche cose e oscure», è altrettanto vero che nei *Frammenti postumi* si trova il preciso riferimento a un «...avvenimento molto più interno e fondamentale» in rapporto al quale «il mondo del pensiero è solo un secondo grado del mondo fenomenico». In questa luce possiamo riconsiderare l'anti-intellettualismo di Grotowski e la sua filosofia fisica (che storicamente si concluderà con l'approdo all'Arte come veicolo) come una tensione positiva tra il “principio commediante” e il decisivo «processo interno», laddove l'artificio dell'attore e l'arte performativa dovrebbero o potrebbero essere una condizione per realizzare l'obiettivo di diventare ciò che si è, o forse, meglio, di smettere di essere ciò che non si è.

³⁹ È ciò che si avvia a fare Florinda Cambria, *Lo specchio del mondo*, «Mimesis Journal», iv, 1 (giugno 2015), pp. 27-37.

⁴⁰ Cfr. R. Calasso, *Monologo fatale*, postfazione a Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Adelphi, Milano 2008, da cui sono tratte tutte le citazioni seguenti fino a diversa indicazione.

Su queste basi la proposta della figura dell'attore come portavoce del poeta o del drammaturgo è una patetica caricatura, un nano deforme rispetto all'attore inteso come colui che mostra l'inaccettabilità della vita vivendola al massimo grado di intensità, che esplora molteplici possibilità dell'esistenza e, assumendo una postura che potremmo definire "tantrica", conduce una lotta senza fine in nome di una «consapevolezza del Vuoto», che non cerca di sedurre né si rassegna all'impotenza: il suo è un percorso nell'estetico e contro l'estetico che ha lo scopo di conquistare infine l'anestetico (la condizione senza dolore e senza forma), ovviamente non riuscendoci mai o quasi. La volontà di «gioco» pertiene alla vita intesa come terra di mezzo tra l'inorganico del prima e quello del dopo, alla nostalgia così ben descritta da Sigmund Freud in *Al di là del principio di piacere* e che permeava il teatro dell'ultimo Carmelo Bene, autore dell'indovinello fatale: «Se l'attore fa il personaggio, chi fa l'attore?».

In questo saggio del 1920 – che il sottoscritto non finisce mai di citare – Freud mette radicalmente in discussione i fondamenti della modernità e delle sue ideologie maggiori, dichiarando la propria insoddisfazione per la teoria secondo cui il principio di piacere sarebbe l'unico movente dell'agire umano. Osservando i comportamenti umani, e non solo quelli manifestamente patologici, si scoprono all'opera altri potenti fattori, come la coazione a ripetere e soprattutto le pulsioni distruttive o di morte. Il terrificante testo freudiano ripropone in effetti i temi portanti di varie gnosi, soprattutto quello di una natura umana "non buona", ma, a differenza di quelle, non offre risposte allegoriche o in chiave esoterica e si limita a una serie di prime osservazioni sperimentali, concludendo con alcune domande destinate a rimanere aperte finché la "biologia" non fosse stata in grado di rispondere. Oggi la neurobiologia e le arti performative ancora non consentono di formulare risposte esaustive ai quesiti freudiani, però offrono alcune verifiche significative. Nonostante le idee contenute in *Al di là del principio di piacere* non abbiano fatto breccia nella cultura filosofica e scientifica del xx secolo, in campo artistico diverse pratiche si basano sull'idea della pulsione di morte come tensione, attrazione e nostalgia per l'inorganico, ovvero per una vacuità che, tra le altre cose, appare come uno stato libero dalle gabbie del linguaggio. Lo stesso Freud non esclude che questo *al di là* sia qualcosa ancora da definire esattamente e non esita a spingere il proprio sguardo verso Platone e le *Upaniṣad* per argomentare circa la divisione della specie umana in maschile e femminile e il conseguente inesausto desiderio di ricongiungimento. Per lui la tensione a ripristinare uno stato precedente riguarda una «situazione antica, di partenza, che l'essere vivente abbandonò e a cui cerca di ritornare, al termine di tutte le tortuose vie del suo sviluppo», si tratta di una «pulsione a ritornare a uno stato inanimato» che manifesterebbe una «elasticità organica» e dunque sarebbe, forse, anche attivabile consapevolmente. Come non vedere che questa pulsione è con-costitutiva della macchina teatrale e si avverte soprattutto nel canto, ovvero in ciò che trasforma la parola e la voce in concime.

9.

Nel corso di una eventuale rassegna storico-fenomenologica dedicata alle declinazioni della mimesi si incontrerebbero poeti teatrali di diverse epoche e diversi paesi. Per ora ci limiteremo a citare il caso di Jerzy Grotowski e a fare alcuni esempi di possibili approfondimenti in modo di aprire tra le nuove possibili prospettive quella forse più deflagrante, costituita dal confronto con le tradizioni di altre civiltà che soltanto da poco tempo chiamano teatro il teatro, ma nel cui ambito la riflessione sul processo mimetico e le funzioni dell'arte scenica sono notevolmente sviluppate. Questi altri mondi nel mondo sono talmente ricchi e complessi che è facile perdersi e non basta una vita di studio per farsene una ragione, ma chiunque abbia a cuore il divenire e il senso dell'arte scenica non potrà fare a meno di porsi il problema. Qui si prenderà spunto dall'esempio di Śiva, divinità maschile post-vedica erede diretta di una divinità pre-aria indicata anche con i nomi di Paśupati e Rudra.

Ebbene, Śiva appare in uno dei primi testi di Grotowski. Si tratta del giovane Grotowski degli anni Cinquanta, militante comunista già in odore di eresia nella Polonia del tempo, il quale nel congedarsi dall'accademia teatrale in cui si è diplomato acclude alla propria tesi una nota sulla divinità. Ne ritroviamo uno stralcio in un libro recente,⁴¹ dove si precisa che il testo era conosciuto soltanto dai compagni di lavoro del regista e non è stato pubblicato prima degli anni Novanta.

Non si conoscono esattamente le fonti di Grotowski a quel tempo. Unica evidenza è la sua straordinaria lucidità, che si manifesta in una smisurata libertà di pensiero e al tempo stesso in un estremo rigore e in una rara capacità di studiare secondo un protocollo funzionale alla professione teatrale, aggirando, senza ignorare, le rigidità dell'approccio storico-filologico (che spesso, nell'ambito degli studi specialistici, resta fine a se stesso). Si sa comunque che fino dagli anni Sessanta Grotowski poteva contare su ottime fonti francesi di studi indologici, soprattutto la collana delle Publications de l'Institut de Civilisation Indienne (Collège de France), nella quale tra l'altro apparivano i volumi curati da Lilian Silburn: tra questi, fondamentali per il Nostro, *Le Vijñāna Bhairava*, 1961, e lo *Śivasūtravimarśinī* commentato di Kṣemarāja, 1980.⁴² Nello stesso torno di anni gli scritti grotowskiani erano fitti di riferimenti eccentrici per la cultura teatrale accademica, si pensi per esempio allo *Zarathustra* di Nietzsche, autore che nemmeno poteva essere citato, mentre con una certa cautela si poteva fare il nome di Śiva, forse perché suonava ideologicamente neutro o magari perché era incomprensibile ai più. Resta il fatto che

⁴¹ Cfr. *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen, con uno scritto di Eugenio Barba, a cura di Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli e Renata Molinari, La Casa Usher, Firenze 2007, p. 32.

⁴² È recentissima una nuova accurata edizione italiana a cura di Raffaele Torella: Vasugupta, *Gli aforismi di Śiva. Con il commento di Kṣemarāja. (Śivasūtravimarśinī)*, Adelphi, Milano 2013.

V. Altre riletture

nonostante la necessaria segretezza Grotowski sentisse il bisogno di testimoniare e condividere un percorso di conoscenza, ma prima ancora un ideale e un programma di lavoro assolutamente singolare per quei tempi, non soltanto in Polonia.

Ecco il (magnifico) testo della nota:

Patrono mitologico del teatro indiano antico era Śiva, il Danzatore Cosmico che danzando “genera tutto ciò che è e tutto ciò che è distruggerà”; colui che “danza la totalità”. [...]

Śiva, nei racconti mitologici, appare come creatore degli opposti. Nelle sculture antiche veniva rappresentato con gli occhi socchiusi, appena sorridente; il suo volto portava l'impronta di chi conosce la relatività delle cose. [...]

Se dovessi definire le nostre ricerche sceniche con una frase, con un termine, mi riferirei al mito della Danza di Śiva; direi: “Giochiamo a Śiva”.

C'è in questo un tentativo di assorbire la realtà come da tutti i suoi lati, nella molteplicità dei suoi aspetti, e contemporaneamente un rimanere come all'esterno, in lontananza, a distanza estrema. In altre parole, la danza della forma, il pulsare della forma, la fluida, rifrangente molteplicità delle convenzioni teatrali, degli stili, delle tradizioni della recitazione; la costruzione degli opposti: del gioco intellettuale nella spontaneità, della serietà nel grottesco, della derisione nel dolore; la danza della forma che spezza qualsiasi teatro di illusione, qualsiasi “verosimiglianza con la vita”, ma nel contempo nutre l'ambizione (evidentemente inappagata) di racchiudere in sé, di assorbire, di abbracciare la totalità, la totalità del destino umano, e attraverso ciò, la totalità della “realtà in generale”; e nello stesso tempo mantenere gli occhi socchiusi, un lieve sorriso, la distanza, la conoscenza della relatività delle cose. [...]

Il teatro indiano antico, come quello giapponese antico e l'ellenico, era un rituale che identificava in sé la danza, la pantomima, la recitazione. Lo spettacolo non era “rappresentazione” della realtà (costruzione dell'illusione), ma “danzare” la realtà (una costruzione artificiale, qualcosa come una “visione ritmica” rivolta alla realtà).

La danza mimica della liturgia Paśupati era uno dei sei principali atti rituali. [...] La citazione mitologica: «Śiva dice: Senza nome sono, senza forma e senza azione [...] Io sono pulsare, movimento e ritmo...»

L'essenza del teatro che cerchiamo è «pulsare, movimento e ritmo». ⁴³

Come si vede, niente di più lontano non soltanto dal realismo socialista ma da tutti i realismi e persino dalle poetiche d'avanguardia del tempo, e ciò in un paese dagli eccezionali fermenti artistici come la Polonia. Certo, il riferimento alla danza

⁴³ *Giochiamo a Śiva*. Frammento del testo, allegato dall'autore alla sua tesi di diploma in regia, archivio della Scuola Teatrale Superiore di Stato di Cracovia, 1960. Pubblicato per la prima volta da Zbigniew Osiński, *Grotowski wytycza trasy*, Pusty Obłok, Warszawa 1993. Sottotitolo del testo integrale *Postilla a una certa pratica*. Il testo è ora riproposto integralmente nel primo volume delle opere scelte del maestro polacco, primo di una serie che ripropone con accuratezza filologica sia i suoi scritti che le sue conferenze, interviste ecc.: Jerzy Grotowski, *Opere scelte*, vol. 1, a cura di Agata Adameicka-Sitek, Igor Stokfiszewski e Dariusz Kosiński, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa 2013.

e al mimo, oltre a essere appropriato nel merito, implicava l'avvicinamento a una estetica del grottesco («costruzione degli opposti») che implicando «molteplicità» e «distanza», si congedava dal naturalismo, non per allontanarsi dalla «imitazione della natura» ma al contrario per «abbracciare la totalità [...] del destino umano» sempre nel quadro di una «conoscenza della relatività delle cose» (ossia di una verità circostanziata nel divenire).

Il lettore degli *Aforismi di Śiva* è colpito da una sequenza di affermazioni come «Il sé è un danzatore», «Il sé interiore è la scena» o «I sensi sono gli spettatori»; i commenti di Kṣemarāja e del curatore italiano aiutano a comprendere come in questo caso non ci si trovi di fronte a una filosofia che utilizza il gergo teatrale come metafora bensì, al contrario, a una concezione filosofica della teatralità, una teatralità totale che è un esercizio di filosofia non dualista. L'antico testo spiega che “giocare a Śiva” significa “essere Śiva, essere il dio”, non “unirsi a Dio”, e fa comprendere come – con l'aiuto dei commenti – essere il dio equivalga alla «imitazione della natura», la mimesi aristotelica, poiché Śiva rappresenta appunto la totalità della natura. Si può parlare di mistica, in questo caso, soltanto se si concepisce che essa presuppone un lavoro su di sé («la scena») e con i sensi («gli spettatori»), da cui consegue che – è sempre l'antico testo che parla – «il sussistere nella forma corporea costituisce l'osservanza religiosa». Il lavoro concentrato sulle forme non ha niente di “formalistico”, al contrario è rivolto all'essenza del reale e della vita, definita come «pulsare, movimento e ritmo». Che si tratti di una funzione educativa o terapeutica del teatro, gioiosa o dolorosa, dipende dai risultati che il singolo praticante riesce a ottenere.

Qui, dunque, non siamo alle prese con il cosiddetto “teatro fisico” contrapposto al teatro di parola e nemmeno con un teatro orientale che si distinguerebbe da un teatro occidentale, qui non si pone una questione di poetica, stile o estetica; questa è una danza, un canto, una recitazione, vale a dire la *praxis* di una filosofia non duale che non riguarda i conseguimenti dell'io ma l'idea della vita come transito continuo da vuoto a vuoto. Tutto questo «pulsare, movimento e ritmo» è l'attività (vibrazione) dell'essere umano e, su un piano di *consapevolezza differente*, il lavoro dell'attore.

Attraverso la figura di Śiva è evocata la natura nella sua totalità e complessità, non una sua parte, un aspetto o una via, come invece accade con le varie singole figure dei “santi” in tutte le tradizioni. Śiva è l'uno e l'unico, e nella sua unione con la figura femminile della *śakti*, propone una concezione non dualista che risuona ancora oggi con una forza dirompente nel *panopticon* delle filosofie. Ciò che manifesta Grotowski ponendosi sotto il segno di Śiva e del tantrismo è pertanto definibile come una *bio-poietica*,⁴⁴ non la scelta di uno stato ma un'attività, un lavoro, una

⁴⁴ Il conio concettuale è di Rossella Fabbrichesi, *La materia della vita. Note per una discussione sulla*

V. Altre riletture

ricerca che consapevolmente procede, come s'è detto, attraverso una decostruzione delle proprie sovrastrutture sociologiche e la mobilitazione di energie al tempo stesso individuali e cosmiche.

Nell'*orientamento* di Grotowski si configurano un inizio e una direzione che nessuno può fare propri senza riflettere, perché ognuno deve fare i conti seriamente con la tradizione nella quale è pre-gettato e deve determinare la propria direzione (senso) a partire dalla condizione anagrafica in cui si trova. C'è però un "principio" generale che dovrebbe concernere tutti quanti: la necessità di rivolgersi alle antropologie nelle quali l'esperienza estetica e la composizione artistica sono poste al centro del divenire.⁴⁵

bio-poietica, «Nóema», 6, 1 (2015), pp. 78-84.

⁴⁵ Due nomi a cui guardare in questo caso sono innanzitutto quelli di Giuseppe Tucci (in primis e non solo per l'area himalayana) e Raniero Gnoli (non fosse che per il suo *The aesthetic experience according to Abhinavagupta*, prima edizione ISIAO, Roma 1956). Per una corretta introduzione generale cfr. André Padoux, *Tantra*, a cura di R. Torella, Einaudi, Torino 2011. Gnoli ha curato anche *Abhinavagupta, Essenza dei Tantra*, Adelphi, Milano 1990. Cfr. inoltre Anandavardhana, *Dhvanyāloka. I principi dello Dhvani*, a cura di Vincenzina Mazzarino, Einaudi, Torino 1983.

VI.

Guardare anche altrove

«Il problema dell'arte è in realtà il problema del sapere:
equilibrio del ritmo umano-cosmico, che pur sperimentiamo
tutti i giorni,
non lo potremmo mai istituire se partissimo da una cieca distruzione
totale e radicale del sapere occidentale,
oppure da un'altrettanto cieca "resa"
a un supposto sapere "orientale"».

*Carlo Sini*¹

0.

Ci si dovrebbe chiedere perché una novità interpretativa di tale portata su Aristotele si sia manifestata soltanto oggi. Una risposta è che gli studi teatrali in tutto il mondo hanno acquisito una propria autonomia disciplinare in ritardo rispetto ad altre discipline come la letteratura, la musica o le arti plastiche, e lo hanno fatto privilegiando discipline come la semiotica e lo strutturalismo, che poi hanno evidenziato, almeno in questo campo, vistosi limiti. I cambiamenti di oggi hanno a che fare con altre discipline che guardano alla teatrologia e viceversa, sia pure con un ritardo pluridecennale rispetto agli artisti. Non è questa la sede per ritracciare le vicende complessive della teatrologia italiana o internazionale e della mia vicenda personale qualcosa ho raccontato;² è più utile sottolineare la caratteristica principale del movimento di pensiero che ha reso possibile la fase attuale. Guardando per esempio alla straordinaria irruzione di Carmelo Bene nel teatro italiano, alla fine degli anni Cinquanta, ciò che si evince, soprattutto se la si confronta con la coeva trionfante istanza registica che possiamo rappresentare emblematicamente con l'asse Strehler-Brecht (regia-realismo critico), è il manifestarsi di una sensibilità affatto diversa, che sempre più precisamente nel corso del tempo si è concretizzata in una fenomenologia e anzi ha declinato e sviluppato in ambito teatrale alcuni motivi della ricerca filosofica che aveva preso corpo nel secondo dopoguerra e che poi, a partire dagli anni Settanta con Derrida, Foucault e Deleuze si è arricchita anche in Italia, dove per merito di studiosi come Umberto Artioli e Maurizio Grande tra i primi, gli studi teatrali hanno fatto passi da gigante. Da allora un mate-

¹ C. Sini, *La voce, la luce, l'artista* cit., p. 233.

² In *Smisurato cantabile*, Edizioni di Pagina, Bari 2009.

rialismo integrale e dunque anche “metafisico”, non più ostaggio di storicismo e dialettica, unito a una “sensibilità fenomenologica” sempre più consapevolmente definita, ha cominciato a tracciare una nuova storia del teatro, proponendo nuove interpretazioni della nostra e di altre tradizioni che ci aiuteranno a meglio operare nel presente. Su questo fronte della ricerca emergono in primo piano le vite degli attori, con tutte le loro declinazioni memoriali e discorsive, monumenti che rilasciano un sapere a tutta prima invisibile (come in questa raccolta si cerca di testimoniare), ma destinato forse a conquistare una consistenza che potrebbe diventare un patrimonio comune.

A parte i procedimenti gnosisco-patici attoriali, materia di stretta competenza teatrológica, la questione teatrale è presente in Italia in ambito filosofico per merito soprattutto di Carlo Sini, come s'è detto più volte, nella cui opera da diversi anni sono poste in primo piano la dimensione estetica e una sensibilità non dualista unite a una nuova disciplina della distanza e dell'interpretazione. Sini insiste sulla necessità di volgere lo sguardo anche ad altre antropologie, in modo da cominciare a comprendere se, come e perché l'ontogenesi del dispositivo mimetico chiamato teatro si manifesti in diversi contesti storico-sociali.

Nel contesto del ragionamento che qui si propone, un buon punto di partenza potrebbe consistere nel guardare a coloro che attorno al x secolo erano gli «intimi nemici»³ dei non dualisti del Kaśmīr, vale a dire i filosofi buddhisti che sono anche alle origini della grande tradizione tantrica tibetana. Su questo versante una delle letture più interessanti da affrontare è il trattato del maestro che è all'origine dell'ordine monastico Gelug, Tsongkhapa (1357-1419), ora intitolato *Tantra in Tibet*.⁴ Il testo è consigliabile nella versione inglese, curata dal Dalai Lama con alcuni collaboratori.⁵ Il lettore comprenderà immediatamente tale scelta nell'apprendere che l'edizione italiana traduce come «rito» ciò che i curatori dell'originale rendono in inglese con «performance». In effetti il termine «rito» non sarebbe sbagliato, è soltanto generalmente frainteso. La questione richiede dunque una breve spiegazione.

La radice sanscrita *rt* è rintracciabile all'altro capo del contesto indoeuropeo nelle parole *rito* (= ciò che dà valore; il contrario di rito è *irrito*, ossia inutile, vano), *arte* (= termine che indica colui che danzando padroneggia le forze della vita; il contrario di arte è *inerzia*), *ritmo* (= tempo della rappresentazione; non il tempo

³ Raffaele Torella, Prefazione, in Vasugupta, *Gli aforismi di Śiva* cit., p. 74.

⁴ Tsong-ka-pa, *Tantra in Tibet. La Grande Esposizione del Mantra Segreto*, trad. italiana dall'inglese di Nazzareno Ilari, introduzione di Sua Santità Tenzin Gyatso, Quattordicesimo Dalai Lama, Ubaldini, Roma 1980.

⁵ H.H. the Dalai Lama, Tsong-ka-pa and Jeffrey Hopkins, *Tantra in Tibet*, translated and edited by Jeffrey Hopkins, associated editor for the Dalai Lama's text and Tsong-ka-pa's text: Lati Rinbochay, assistant editor for the Dalai Lama's text: Barbara Frye, George Allen & Unwin, London 1977.

VI. Guardare anche altrove

del mondo ma un tempo speciale e generato *nel* suo tempo) e *diritto* (= le regole da rispettare per la composizione, la legge, ovvero la “poetica”). Queste parole delimitano i confini del fenomeno performativo teatrale. Per compiere il rito occorre l’arte: perché tutti sappiamo cosa deve accadere ma soltanto l’artista sa come fare, l’utilità della rappresentazione dipende da lui, dal suo modo di espressione. Il rito dice qual è il senso della vita, ne racconta ogni volta l’esito, cioè la morte, o meglio, mostra cosa succede al corpo che vive-e-muore. Ciascuno degli avvenimenti definiti “rappresentazioni” accadrà sempre e soltanto una “prima volta”⁶ dato che li si esegue con il proprio corpo nel luogo e nel tempo circoscritto del rito (= il tempo). La validazione dipende dal rispetto del diritto comune (le convenzioni teatrali) agli artisti (o performer) e agli spettatori (i loro interlocutori). Non si dà teatro al di fuori di questi confini, tanto che persino le espressioni teatrali di contestazione si caratterizzano per il restauro di ciò che nelle tradizioni è venuto a mancare, sia esso rito, arte, ritmo o diritto.

Poiché l’attore è l’attuante dell’azione e ogni essere umano è attore, non si tratta di estendere o applicare il teatro al mondo, ma semplicemente di sapere che il mondo è un teatro nel quale coabitano attori professionisti della scena e attori sociali: tutti coloro che accedono alla dimensione teatrale, si sottopongono più o meno consapevolmente e rigorosamente alle leggi delineate da quelle quattro parole. E i migliori attori non sono necessariamente i professionisti, bensì coloro che sanno e coltivano questo aspetto peculiare della vita umana, ovvero la consapevolezza di esseri che sanno della morte e sanno dominare le forze della vita secondo le particolari modalità di composizione alle quali sono stati educati. In ogni caso i protocolli teatrali sono imprescindibili per il buon esito di *qualsiasi* disciplina, anche scientifica, altra ragione per cui il rito, l’arte, il ritmo e il diritto dovrebbero far parte a pieno titolo della formazione dei cittadini, formazione alla *finzione*, ovvero al *plasmare*. Non è il teatro, dunque, ad avere il compito di modernizzare la formazione; la formazione è di per sé un teatro, non un passaggio di nozioni ma un educarsi a fingere, fingere la vita e la morte, e imparare con tutto il corpo, come accadeva nella preistoria, quando in fondo alle grotte i dipinti e le performance rituali erano propedeutici alla formazione come cacciatori, insegnavano che occorre dare e rischiare la morte per procurarsi la vita, nonché a muoversi a ritmo e secondo il diritto. Il formatore deve essere capace di buona finzione affinché il suo “coro” possa imparare osservandolo all’opera.

In base a questo filo rosso che va dai greci all’antica India passando per l’esaltazione e le tragedie della modernità, la nuova centralità invocata per il teatro esige

⁶ «Riassumendo, il teatro è solo una “narrazione” fatta di una ri-percezione [...] e non una forma di riproduzione. Se, però, voi dite che è una riproduzione, nel senso che segue la “produzione” della vita reale, ordinaria, non è un errore. Una volta che i fatti sono stati determinati chiaramente, le parole non meritano di diventare fonte di disaccordo». Cfr. Abhinavagupta, *The aesthetic experience* cit., p. 101.

l'elaborazione di un pensiero inedito o sicuramente molto differente da quello che ci è più familiare, sia per quanto riguarda le professioni della scena in senso stretto sia per il teatro sociale e il complesso dei sistemi formativi.

I.

Per quanto riguarda la possibile ontogenesi del teatro ci limiteremo qui ai cenni necessari per predisporre a un confronto con un testo tanto fondamentale quanto poco conosciuto come il *Nāṭyaśāstra* e con il relativo commentario di Abhinavagupta, fonti di un sapere a fronte del quale il nostro Aristotele rischia di apparire alquanto carente, per lo meno nella riflessione sul processo creativo/compositivo e, soprattutto, sulla peculiarità dell'esperienza artistica per gli attori e gli spettatori.

La studiosa francese Sonia Sarah Lipsyc⁷ ricorda che il pensiero filosofico in Grecia ha inizio verso l'inizio del v secolo a.C., quando la Rivelazione iniziata con il dono della Sinai, atto che fonda l'Alleanza (e la legge) del popolo ebraico con l'Eterno, non è più avvertita come qualcosa di vivo e funzionante. Il *Libro di Ester*, il primo "copione teatrale" di quella tradizione, sarebbe stato redatto nello stesso periodo in cui Eschilo componeva *I persiani*. Dunque il teatro sorgerebbe nell'antropologia ebraica al momento dell'eclisse di Dio. Nel Talmud è scritto che dal giorno in cui il primo Tempio è stato distrutto (416 a.C.) «l'ispirazione divina è stata revocata ai profeti e donata ai saggi». Proprio come in Grecia, dove alla eclissi degli dèi corrisponde la comparsa della filosofia. Lipsyc pone una domanda che in realtà è un'affermazione: «Questa assenza di Rivelazione è all'origine del teatro?»,⁸ affermazione corroborata da quanto si legge nel finale di un illuminante saggio di Ugo Volli sulla Torah, laddove si afferma che «con la chiusura del canone biblico finisce anche per il mondo ebraico il tempo della profezia e domina il pensiero ermeneutico»,⁹ pensiero che pur conservando l'accento sulla integrità della "legge" che costituisce l'enunciazione di qualunque autore (Dio compreso) pone un nuovo e decisivo accento sull'interpretante, sulla sua libertà e responsabilità. Su queste basi il teatro si conferma essere una manifestazione di gnosi – da intendere come ricerca della conoscenza per mezzo dell'esperienza individuale e collettiva – in

⁷ Cfr. S. S. Lipsyc, *Salomon Mikhoëls ou le Testament d'un acteur juif*, Cerf, Paris 2002. Il volume propone una *pièce* ispirata alla figura di Michoëls con aggiunta di diversi documenti e annotazioni critiche. Per l'autrice, attualmente docente all'università di Concordia (Montreal, Canada) si può fare riferimento al blog: <<http://soniasarahlipsyc.canalblog.com/archives/theatre/index.html>>, dove è proposta un'ampia raccolta di materiali.

⁸ *Ivi*, p. 257.

⁹ U. Volli, *Domande alla Torah. Semiotica e filosofia della Bibbia ebraica*, L'Epos, Palermo 2012, p. 286.

VI. Guardare anche altrove

entrambe le tradizioni culturali che fondano l'Occidente. Almeno, così potrebbe essere sintetizzato il punto di vista di una teologia negativa – sul cui contenuto avremo modo di ritornare – colta nel suo momento aurorale. Una peculiarità della tradizione ebraica consiste nello scegliere la pagina anziché la scena come luogo primario dell'*interpretazione*. In una prospettiva più strettamente antropologica e filosofica, invece, potremmo dire che *Il libro di Ester* è un racconto in forma drammatica che rimanda a qualcosa che viene prima di ogni teologia o ideologia, ovvero alla consapevolezza delineata da Jean-Luc Nancy: «Non bisognerebbe dire pertanto che il culto precede il teatro e lo genera, bensì che il corpo-teatro precede tutti i culti e tutte le scene. La teatralità non è né religiosa né artistica – anche se la religione e l'arte derivano da essa. È la condizione del corpo che è esso stesso la condizione del mondo: lo spazio della comparizione dei corpi, della loro attrazione e repulsione».¹⁰

Ciò che qui è in questione è il corpo nella sua duplice accezione di corpo che si conserva in vita e di corpo mimetico, creativo, il corpo che costruisce e utilizza le proprie macchine culturali¹¹ per definire di volta in volta la forma capace di dare identità e di conseguenza diritto di esistenza a un individuo oppure a una comunità. Essendo la mimesi ricerca di conoscenza e la mimesi teatrale la sua manifestazione più completa, la ricerca rappresenta l'opposto di una fede consustanziale alla Rivelazione. Pertanto il teatro è processo gnosico che *naturalmente* include il patico.¹² Quando la religione è considerata l'ultimo orizzonte si presenta dominata dall'enigma tragico della morte e del male, quando invece è calata nella vita del popolo si arricchisce di ironia, si fa dubitativa, rovesciamento carnevalesco, e naturalmente critica degli apparati di potere che la utilizzano come travestimento.

Dal momento in cui il teatro diventa un lavoro comune della gnosi comincia a svolgere la propria storia nella storia, modulando i propri atteggiamenti, fino all'istanza moderna di «farsi la Rivelazione» e incarnarla. Non a caso gli artisti yiddish arriveranno a definire, per esempio, il proprio teatro nella Russia sovietica come

¹⁰ J.-L. Nancy, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010, p. 36. In questo caso chi scrive si avvale dell'autorità del filosofo francese per ribadire quando va sostenendo da diversi anni, sempre senza esito rispetto alla comunità degli studi.

¹¹ Sul concetto di «macchina» si veda Carlo Sini, *Il potere invisibile*, «Nóema», 4-2 (2013): <<http://riviste.unimi.it/index.php/noema>>, pp. 1-25. Oppure, qui, il cap. *Aporie della transdisciplinarietà*.

¹² La questione della fede pertiene all'antropologia storica dei sistemi di pensiero monoteisti, nell'ambito dei quali, quando la conoscenza raggiunge il limite individuale, e se questo coincide con un punto del confine umano, si ferma il patire e si ferma anche il conoscere, il soggetto si assenta o svanisce e resta il suo *vedere*. Nelle strategie mimetiche delle tradizioni orientali la questione è differente. Si consideri per esempio nel caso tibetano o indiano, dove la ritualità e il «teatro» sono concepiti in una declinazione tantrica, come riti di inveroamento e verifica che scaturiscono da religioni politeistiche, cioè a-teistiche. In proposito cfr. almeno André Padoux, *Tantra*, a cura di Raffaele Torella, Einaudi, Torino 2011.

«tempio» oppure «nuova sinagoga»¹³ e così via via la gran parte dei rivoluzionari teatrali del Novecento.

2.

La cultura vedica e post-vedica conseguente all'arianizzazione del subcontinente indiano, a partire dal xx secolo a.C., era dapprima di tipo sciamanico. Solo successivamente essa si trasformò e si differenziò, dando vita, tra l'altro, al nuovo dispositivo teatrale cui si riferisce il *Nāṭyaśāstra*. Dunque l'anello di congiunzione tra la fase in cui operatori del culto e "attori" coincidevano e quella delle arti sceniche professionali andrebbe cercato prima del *Nāṭyaśāstra* stesso.¹⁴ Tutto ciò dice dell'esistenza e dell'importanza, fino da tempi molto antichi, di modalità di rappresentazione differenziate per funzioni e tecniche, nonché correlate tra loro e relativamente impermeabili alle influenze più diverse (prima fra tutte quella ellenistica dovuta alle conquiste in India occidentale da parte di Alessandro Magno, 326 a.C.).¹⁵ Un fattore dinamico è semmai costituito dalla coesistenza e dall'interazione tra forme alte, cortigiane, e basse, popolari, interazione che favorisce la creazio-

¹³ A. Attisani, *Solomon Michoels e Veniamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte*, Accademia UP, Torino 2013, p. 59.

¹⁴ I documenti in proposito scarseggiano, non così le tracce, che senz'altro, con il prosieguo degli studi comparati, nel tempo acquisteranno maggiore consistenza e probabilmente consentiranno di fissare qualche risultato. Una traccia è offerta da Pāṇini, studioso e grammatico del sanscrito del III secolo a.C., il quale fa riferimento a un testo perduto intitolato *Nāṭasūtra*, «libro di aforismi sulla drammaturgia». *Nāṭa* in sanscrito ha molti significati (attore, danzatore, acrobata...) e dunque i *sūtra* destinati ai *nāṭa* altro non sarebbero che i testi per i primi specialisti o professionisti dello spettacolo, non sappiamo in che misura riferiti ai concreti saperi tecnici. Questi attori si raccoglievano, nell'India vedica, in una casta separata, rispettata o tollerata, almeno fino al IV secolo a.C. Nel *Mahābhārata* vi sono numerosi riferimenti ai *nāṭa* e il più tardo *Rāmāyaṇa* cita spesso i *nāṭaka* (danzatori) e i *nāṭaka* (drammi). Mentre Patañjali, nel proprio *Mahābhāṣya*, composto presumibilmente circa centocinquanta anni prima dell'era cristiana, indica tre modi di presentare la storia di Kṛṣṇa: narrazione, esibizione di dipinti e realizzazione di episodi per mezzo di attori.

¹⁵ In proposito cfr. *L'influence grecque*, in Sylvain Lévi, *Le théâtre indien*, (1890), 2 tomi, Collège de France, Paris 1963, p. 434 sgg. Non si entra qui nel merito delle fiere discussioni condotte per decenni su questo tema dalle sottili implicazioni psico-politiche. Gli studiosi indiani tendevano per lo più a negare l'influenza ellenica sul teatro indiano, gli occidentali viceversa. La posta in gioco era l'originalità del modello. In realtà, sino dalla fine del XIX secolo la questione era stata posta, su ampia base documentaria, in termini molto sfumati, almeno per quanto riguarda l'ellenismo. Per un riassunto della *querelle*, che però non considera Lévi, cfr. Laura Piretti Santangelo, *Il teatro indiano antico – Aspetti e problemi*, Clueb, Bologna 1982, p. 78 *nota*. Di diverso peso e interesse sarebbero altre direzioni d'indagine, prima fra tutte quella riguardante ciò che giungeva in India e nell'Asia centrale dall'altipiano iranico attraverso l'attuale Afghanistan, tema sul quale si può cominciare un non ozioso ragionamento con Giuseppe Tucci, *La via dello Swat*, (1963), Newton, Roma 1996.

VI. Guardare anche altrove

ne nel corso dei secoli di un ambiente culturale straordinariamente ricco, in parte sopravvissuto grazie al rifugio che ha trovato in altre regioni, soprattutto in Tibet.

Il *Nāṭyaśāstra* (letteralmente «Sapere [o scienza] del teatro») è un testo di circa seimila distici suddivisi in trentasei capitoli, difficile da ricomporre nella sua presunta integralità e, bisogna ammetterlo, anche da interpretare.¹⁶ Secondo Manomohan Gosh risale a oltre duemila anni fa, al tempo in cui Aristotele componeva la propria *Estetica*.¹⁷ Adya Rangacharya è di parere diverso e lo colloca tra il VII e l'VIII secolo d.C., precisando però che il testo sarebbe una raccolta e sistemazione di testi precedenti. Altri studiosi sostengono che le parti più antiche potrebbero risalire al I secolo d.C., il nucleo più consistente al IV-VI secolo e la parte più tarda al VII-VIII secolo d.C.¹⁸ Se poi si tiene conto della eterogenea datazione dei materiali e degli eventi ai quali si riferisce, delle redazioni e della presunta stesura definitiva, le cose si complicano ulteriormente. Sin dall'inizio fare copie del *Nāṭ*

¹⁶ Il corpo principale del trattato è scritto nel metro *śloka*, antico, di tradizione popolare e facile da memorizzare, metro affermatosi dopo la letteratura dei *sūtra*; anche il *Mahābhārata* e il *Rāmāyaṇa*, che appartengono alla letteratura epica, adottano il metro *śloka*. Cfr. Manomohan Gosh, 1. *The Nāṭyaśāstra ascribed to Bharata-Muni*, Vol. 1, Ch. 1-XXVII, prima ediz. 1959, ed. with an intr. and various readings by M. God, Manisha Grantalaya, Calcutta 1967. Intr. pp. XVII-LXXXII. Testo in sanscrito; 2. *The Nāṭyaśāstra – A treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics ascribed to Bharata-Muni*, Vol. 1, Ch. 1-XXII, prima ediz. 1951, completely translated for the first time from the original Sanskrit with an Introduction, Various Notes and Index by Manomohan Gosh, revised second edition, Manisha Grantalaya, Calcutta 1967. Intr. pp. XVII-LXVII, testo in inglese; 3. *The Nāṭyaśāstra – A treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics ascribed to Bharata-Muni*, Vol. II, Ch. XXVIII-XXXVI, completely translated for the first time from the original Sanskrit with an Introduction, Various Notes and Index by M. Gosh, Manisha Grantalaya, Calcutta 1961; cfr. anche Adya Rangacharya, *Nāṭyaśāstra*, English translation of the Sanskrit treatise ascribed to Bhārata Muni by Dr. Adya Rangacharya, Prakashana, Bangalore 1986, Intr. pp. VII-XIV by Adya Rangacharya, Usha Desai, Shashi Deshpande. A. Rangacharya, Appendixes: 1, *A Critical Epilogue*; II, *Thoughts on the Theory of Rasa*; e cfr. infine Stanley Wolpert, *Storia dell'India*, nuova ediz. a cura di Giuliano Boccali, Bompiani, Milano 1993. Secondo Raniero Gnoli (*Op. cit.*, p. XVI) il testo che conosciamo risale presumibilmente al IV o V secolo d.C. Cfr. anche il puntuale Edoardo Giovanni Carlotti, *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale". L'arte performativa tra natura e culture*, Accademia UP, Torino 2014, cap. 1, *Origini del mito, effetti sulla vita*, pp. 3-28.

¹⁷ Per essere più precisi, M. Gosh (*Op. cit.*, p. 44) parte dall'evidenza che il *Nāṭyaśāstra* viene menzionato per la prima volta nel 200 d.C. e sostiene che nel complesso potrebbe risalire al 100 a.C., ma che contiene strati testuali di maggiore antichità, fino al 500 a.C. (*ivi*, 44 sgg.). Inoltre i suoi elementi mitologici sono somiglianti a quelli del *Rāmāyaṇa* e del *Mahābhārata* e vi si parla anche di autori come Vahlika, Nepala e Tosala, nonché dello stesso Aśoka. Tutto ciò significa che alcuni autori che vi hanno posto mano hanno fatto riferimento a quei testi e a quelle figure, già importanti nel passato recente. La sua conclusione è che lo strato più antico e consistente potrebbe risalire all'epoca Maurya (324-336 a.C.). Tra i non molti studiosi che si sono occupati del *Nāṭyaśāstra*, però, quasi nessuno sembra disposto a seguirlo in questa ipotesi.

¹⁸ Cfr. Stanley Wolpert, *Storia dell'India*, (nuova ediz. a cura di Giuliano Boccali), Bompiani, Milano 1993, e Ānandavardhana, *Dhvanyāloka – I principi dello Dhvani*, trad. it. e cura di V. Mazzarino, Einaudi, Torino 1983.

yaśāstra significava modificarne il testo, naturalmente allontanandolo dallo spirito originario. E più o meno dal momento dell'arrivo del buddhismo in Tibet, cioè dal VII secolo, ha preso avvio la tradizione dei commentari, ossia dei testi che in pratica lo sostituiscono con le interpretazioni. Abhinavagupta è stato probabilmente l'ultimo grande esegeta antico.

Quando, alla fine del Settecento, si è cominciato a conoscere il teatro indiano¹⁹ è sorta anche l'interrogazione sulla sua origine e natura e si rimpiangeva l'assenza del *Nāṭyaśāstra*, citato da molti commentatori ma allora irripetibile. Soltanto nella seconda metà dell'Ottocento alcune sue parti furono tradotte e quando Sylvain Lévi pubblicò il suo *Le théâtre indien* ancora non poté tenere conto dell'opera completa e oltretutto, orientando la propria attenzione verso la forma letteraria degli antichi drammi indiani, interpretò il trattato in tal senso, avallando un atteggiamento riduttivo che si è protratto fino a oggi. Alla fine del XIX secolo, finalmente, sono stati pubblicati il testo sanscrito originale dell'opera e una edizione critica dei capitoli i-xiv. Dopo di allora, però, nuovamente non si è davvero studiato il *Nāṭyaśāstra*, bensì le storie che contiene e di cui parla, quindi i testi drammaturgici e i commenti. Ai primi decenni del XX secolo risale anche la scoperta del commentario di Abhinavagupta. Soltanto con Gosh si è sottoposta agli studiosi la prima traduzione completa del trattato tendenzialmente ricostruito.

Le contraddizioni del *Nāṭyaśāstra* sono dovute a interventi successivi abbastanza facili da rilevare. La sua compilazione pare avvenuta soprattutto nel periodo che va tra lo splendore e la decadenza del teatro sanscrito, teatro che non rispetta il *Nāṭyaśāstra*, come dimostra soprattutto Kālidāsa rappresentando la morte in scena e i baci dei protagonisti, le prostitute ecc.²⁰ Come Aristotele, quella di Bharata è una teorizzazione che si manifesta a posteriori, e «Bharata» stesso è probabilmente un autore-regista-attore, come sembra indicare il suo nome. Bharata – descritto da Kālidāsa come un consumato produttore di spettacoli – illustra i fondamenti del lavoro teatrale e afferma di scrivere «dopo avere visto tanti spettacoli e conoscendo i gusti del pubblico» (purtroppo nulla si sa circa il dove, il quando e il cosa), con lo scopo di migliorare il teatro e gli attori; per questo entra nel dettaglio della formazione e descrive una serie di esercizi riguardanti il corpo, la voce, la recitazione ecc. Per Bharata il teatro è «poesia visibile», diversa dalla poesia scritta (fatta di «parole viste con gli occhi»): nel teatro si vede (l'azione) e si ascolta senza vedere le parole.

¹⁹ Con l'edizione di *Saccontala or The Fatal Ring*, trad. dal sanscrito e pracrito da William Jones, Calcutta 1789.

²⁰ Cfr. Kālidāsa, *Il riconoscimento di Śakuntalā*, a cura di V. Mazzarino, Adelphi, Milano 1993. Nell'introduzione, *Poetica del non-evento*, Mazzarino torna sul discorso e si interroga sulla peculiarità della drammaturgia indiana antica, sull'interdetto del mostrare, sul non mostrare ma raccontare, sulla poesia che trasfigura, in questo modo però allontanandosi dal tema della differenza scenica e soffermandosi soprattutto sulla teoria del testo drammaturgico.

VI. Guardare anche altrove

Il *Nāṭyaśāstra* non cita i drammaturghi dell'antica India oggi maggiormente ricordati perché li precede nel tempo, anche se la sua edizione attuale è posteriore. Gli autori successivi, invece, fanno sempre alcuni esempi anacronistici per spiegare il testo. Al tempo della prima stesura del *Nāṭyaśāstra* esisteva probabilmente il solo *nāṭaka* come specie drammaturgica e le lunghe dettagliate tipologie sono aggiunte, con una esaltazione semiotica che vorrebbe illustrare le varie forme di teatro quasi in scala uno a uno, stilando una casistica sterminata e in effetti poco fedele alla realtà, visto che i drammaturghi per primi ne prescindevano. In ogni caso, la situazione contraddittoria e desueta del *Nāṭyaśāstra* nulla toglie alla messe di argomentazioni penetranti relative alle funzioni e ai processi peculiari dell'arte scenica.

3.

Il passaggio dall'età della rivelazione a quella di una conoscenza che gli esseri umani possono conquistare soltanto da sé, con il lavoro congiunto delle arti dinamiche, è esposto nel prologo del *Nāṭyaśāstra*, dove si definisce la funzione del teatro (*nāṭya*). Siamo in cielo, gli dèi sono preoccupati per la fine dell'Età dell'Oro e l'inizio del Kali Yuga, l'Età del Ferro (o Età del Colpo Perdente). Da qui la ricerca di un modo nuovo per educare l'umanità. Brahmā promulga un nuovo *Veda*²¹ che istituisce la scienza drammatica, il quinto Sapere alla portata delle genti di ogni casta, un teatro che sia «la sostanza di tutte le scienze, la messa in pratica di tutti i mestieri [...] aggiungendovi i Miti».²² Perché il teatro è affidato agli uomini? Perché gli dèi sono immortali, gli animali non fanno di dover morire e soltanto gli esseri umani fanno di dover morire, essendo perciò portati a interrogarsi sul senso della vita. Per questo il teatro mostrerà la lotta tra le forme e le impersonificazioni assunte nel mondo dal bene e dal male. Brahmā parla delle intenzioni, degli atti e degli effetti buoni e cattivi che reggono l'intero universo e spiega che il teatro, mostrando tutto ciò, consente di scegliere il «comportamento elevato». Dice Brahmā ai Figli-di-Finita: «Voi e gli dèi siete legati dal contrasto del bene e

²¹ La raccolta dei *Veda* consiste nelle quattro *Samhitā*: *Rgveda*, *Sāmaveda*, *Yajurveda* e *Atharvaveda*, composte tra il 2000 e il 1100 a.C.; nei *Brāhmaṇa*, commentari alle quattro *Samhitā* composti tra il 1100 a.C. e l'800 a.C.; negli *Āraṇyaka*, testi esoterici riservati agli eremiti delle foreste o comunque recitati al di fuori del contesto dei villaggi, composti tra il 1100 e l'800 a.C.; opere di ulteriore approfondimento composte tra l'800 e il 500 a.C.; nei *Sūtra* e nei *Vedāṅga*, opere di codificazione dei riti, composti dal 500 a.C. in poi. Questa è la suddivisione universalmente considerata dagli studiosi. In un significato più stretto, e più comune, per *Veda* si intendono solo le quattro *Samhitā*, mentre dal punto di vista tradizionale i soli primi quattro raggruppamenti (le quattro *Samhitā*, i *Brāhmaṇa*, gli *Āraṇyaka* e le *Upaniṣad*) sono considerati *apauruṣeya*, ovvero non composti dagli esseri umani e quindi appartenenti alla *Śruti*.

²² Quando non diversamente indicato si cita il *Nāṭyaśāstra*.

del male; è su questa legge e secondo la concatenazione degli atti e degli stati, che ho fatto il Teatro» e continua: «Il Teatro non rappresenta esclusivamente la vostra natura né quella degli dèi; esso descrive invece le manifestazioni di questo triplo mondo nella sua completezza». Accessibile a tutti e dispensatore di molti doni, il teatro «per gli uomini superiori, inferiori e medi, è un ricettacolo di ogni attività; genera utili insegnamenti e procura tutte le gioie dell'energia volta al godimento del gioco». *Insegnamento e divertimento* non sono la sua realizzazione, ma elementi del gioco: «Al Sapere sacro, alla scienza e ai miti, fornirà un luogo di udienza, alla folla un divertimento; tale sarà questo Teatro». Il teatro è comunque un «Sapere sacro» che si mette all'opera nell'occasione festiva, come offerta rituale agli dèi e agli altri esseri sovranaturali.

Gli attori useranno «Dialetti, Sentimenti, Sapori, Forma, Forza, gioielli e ornamenti», e saranno sorvegliati dai «guardiani al di sotto della scena». René Daumal precisa che la preghiera è «recitazione interiore dei *Veda*, accompagnata da ginnastica mentale»²³ e pertanto la recitazione è una forma di preghiera. Sostiene poi che è necessario prendere coscienza «del senso non detto», come insegna Bharata al culmine della sua esperienza umana, e dunque entrare in profondità nei testi; poi ricorda che la secolare «legge del villaggio» è subentrata alla «legge della foresta» (riferita alla vita ascetica); e infine che la donna è indispensabile nel teatro come lo è nel mondo. Bisogna pertanto aprire a lei, come a tutte le caste, l'insegnamento sacro. Secondo Daumal il teatro, nato come reazione interna alla civiltà indoariana, è in sostanza «uno sforzo per uscire dal necessario esoterismo, un'opera di comunione che si rivolge a tutti i membri della Società». L'istanza “democratica” tuttavia non deve indurre a un'idea facile della divulgazione culturale, per esempio non ci si può accontentare della lettera dei testi: «Brahmā dà la scienza a Bharata, che l'insegna ai suoi figli; così è trasmessa ogni scienza sacra, prima visione diretta, poi parola. Fin dagli inizi il teatro ha avuto i suoi *esercizi* di scuola e la sua *pratica* in pubblico; ma esso è prima di tutto *per l'attore*» (Daumal). Ecco emergere il tema della centralità dell'attore, che marca una significativa differenza dalla *Poetica* di Aristotele e più in generale dal pensiero greco. La generosità di Brahmā, in sé, non rivela alcunché, non significa che quel sapere viene dispensato gratuitamente a tutti, ma che ogni attore dovrebbe trovare il proprio Bharata e stargli accanto e consumarsi negli «esercizi di scuola»; soltanto così è possibile ricevere e comprendere, tra l'altro, le «forme femminili [...] idee-madri della saggezza teatrale» create da Brahmā.

Dunque trasmissione attraverso il lavoro comune e non più rivelazione. Su questa base si può affermare che l'autore principale del teatro è l'attore, figura che

²³ René Daumal, *L'origine del teatro di Bharata*, (1935), in *I poteri della parola*, Adelphi, Milano 1968, pp. 119-154:125. Tutte le citazioni seguenti di Daumal sono tratte dallo stesso testo.

VI. Guardare anche altrove

si differenzia dal logico, ma non può prescindere dalle «scienze annesse» necessarie per la comprensione dei Veda: Pronuncia, Prosodia, Grammatica, Etimologia, Astrologia, Liturgia. Come si vede, nelle tre antropologie che abbiamo preso a esempio il compito assegnato alla nuova invenzione chiamata teatro è quello di conoscere attraverso l'esperienza mimetica, vale a dire artistica, configurando il teatro come un laboratorio di scienze umane, un laboratorio con caratteristiche peculiari, dove l'effetto gnosico scaturisce dal processo patico (potremmo dire anche, con Deleuze, che i concetti seguono gli affetti): il teatro è un conoscere o riconoscere attraverso il patire per e il patire con.

4.

Il commento di René Daumal, traduttore per diletto del primo capitolo del *Nāṭyaśāstra* non può essere considerato oggi conclusivo, però aiuta a intendere come un'idea di teatro appartenente al passato possa rispondere alla genuina e aperta insoddisfazione per il teatro del presente. Anacronismo e idealismo sono sempre in agguato, ma in questo caso costituiscono un pericolo non più che per qualsiasi interpretazione di cultura. Daumal "trova" nell'antico trattato di arte scenica hindù la concezione di un teatro tanto diverso dai modelli della modernità quanto necessario. Partendo da una considerazione di ordine filologico, Daumal sottolinea come tutti gli altri trattati citino il trattato in quanto modello classico, mentre il *Nāṭyaśāstra* non cita altri trattati né alcuna opera scritta e ponga la questione del teatro come «azione, esercizio e rito, molto più che rappresentazione». Secondo lo scrittore francese il testo mostrerebbe una «tendenza scivaista» e una mancanza di indizi che permettano di classificarlo come posteriore al buddhismo, ciò a conferma della sua antichità.

Cerchiamo di comprendere cosa ciò comporti.

Nel linguaggio teatrale vista e udito concorrono a suscitare nello spettatore gli stati di coscienza chiamati *rasa*, termine in genere tradotto con «sapore», «succo» o «sentimento».²⁴ La produzione dei *rasa* è una peculiarità della mimesi (imitazione non di fatti ma di passioni), cioè il risultato della relazione tra finzione drammatica (vale a dire composizione) e vita. Nel *Nāṭyaśāstra* si afferma che i *rasa* sono generati dagli otto *bhāva*²⁵ che costituiscono il catalogo dei fondamentali sentimenti,

²⁴ Dei quarantuno *bhāva*, emozioni (stati psicologici), soltanto i primi otto (Amore, Allegria, Dolore, Odio, Coraggio, Paura, Disgusto, Stupore) hanno un effetto duraturo e costituiscono la base dei *rasa*, mentre gli altri hanno un effetto complementare, casuale. Gli otto stati principali invadono la persona e le fanno dimenticare ciò che la circonda. In ambito tantrico il significato di *rasa* indica anche il piacere sessuale e lo sperma (cfr. Jean Varenne, *Il Tantrismo. Miti, riti, metafisica*, pref. di Alessandro Grossato, Edizioni Mediterranee, Roma 2008).

²⁵ Secondo Ānandavardhana (in R. Gnoli, *Op. cit.*, p. xvi), agli otto *bhāva* permanenti, «stati d'animo

emozioni e stati mentali esistenti nella loro integralità in ogni individuo, sia in quanto già sperimentati e dunque depositati nella memoria, sia allo stato latente. Nella vita ordinaria ognuno di essi si manifesta in un contesto di *cause determinanti*, *elementi concomitanti* ed *effetti*. I determinanti sono le situazioni drammatiche date, mentre i conseguenti sono materia di interpretazione attoriale e pertanto è difficile distinguerli dagli stati psicologici complementari.

I *bhāva* non si manifestano in forma pura perché sono ineluttabilmente modulati in base ai trentasei stati mentali concomitanti. Nella composizione poetica le *cause*, gli *effetti* e gli *elementi concomitanti* diventano *determinanti*, *conseguenti* e *stati mentali transitori*. Bharata indica i determinanti con un termine che rimanda alla cognizione e i conseguenti con un termine che allude alle tre componenti della rappresentazione scenica: voce, gesto e azioni o reazioni fisiche.²⁶ Sottolinea Vincenzina Mazzarino nell'*Op. cit.* che «L'esperienza dei *bhāva* è purificata da ogni riferimento egoistico al nostro "io" limitato» e tuttavia si assapora, si fa una esperienza del sentimento, dunque il distacco, si potrebbe dire, significa che quel *rasa* appartiene a noi esseri umani e all'io in quanto parte del noi». Importante è il riconoscimento del teatro come legame tra l'io e il noi, la condizione umana in generale.

L'esperienza dello spettatore consiste nella gustazione dei *rasa* creati dall'evento scenico presupposto dal testo. La questione dell'autonomia del testo e della lettura si pone qui diversamente da Aristotele: i teorici indiani tengono conto del fatto che soltanto una infima minoranza è in grado di leggere e che occorre affidarsi alla vista e all'udito anche per non mancare lo scopo "democratico" del teatro.

Daumal, non soddisfatto di quelli già proposti dagli studiosi, attribuisce a *rasa* un ulteriore significato: «Esso non è oggetto né sentimento né concetto; è un'evidenza immediata, un assaporamento della vita stessa, una pura gioia da assaporarsi con la propria sostanza pur comunicando con l'altro, l'attore o il poeta. Il Sapore è diverso secondo gli stati e i modi dell'esistenza (*bhāva*) di cui esso è la percezione "sovranaturale" e disinteressata».

Questa responsabilità di significazione che si spinge molto oltre la lettera deriva secondo Daumal dal fatto che tutte le classificazioni presenti nel testo sono sintesi che «hanno solo un valore di promemoria e sono particolarmente adatte per l'insegnamento orale». Comunque sia, ai *rasa* che connotano l'esistenza feriale

o di coscienza fondamentali», si aggiungono i complementari: Scoramento, Debolezza, Apprensione, Invidia, Ebbrezza, Stanchezza, Indolenza, Sconforto, Ansietà, Confusione, Ricordo, Compiacimento, Pudore, Incostanza, Gioia, Agitazione, Insensibilità, Superbia, Disperazione, Nostalgia, Sonno, Epilessia, Sogno, Risveglio, Indignazione, Simulazione, Crudeltà, Certezza, Malattia, Follia, Morte, Timore, Riflessione.

²⁶ Gnoli nei suoi commenti al trattato si sofferma sull'incerta interpretazione di questo passaggi (pp. 107-111).

VI. Guardare anche altrove

e poi quella drammatica, nel *Nāṭyaśāstra* si aggiunge a un certo punto lo *śānta* (o *mokṣa*, liberazione), dunque il *rasa* catartico, corrispondente del *bhāva* della serenità, elemento probabilmente enfatizzato dagli ambienti buddhisti (il primo drammaturgo di cui si abbia notizia è il buddhista Aśvaghōṣa, I secolo a.C.). Lo *śānta* è posto come criterio guida per l'articolazione della strategia drammaturgica e scenica. Opinione di Abhinavagupta è che esso sia lo scopo di tutta l'arte, anzi l'unico vero *rasa*, sospensione-liberazione temporanea che si può ottenere (anche) con il teatro: con il maestro kaśmīro lo *śānta* viene definito come *scopo* del teatro, distinto dalle sue cause e dalla sua storia, mentre il *Nāṭyaśāstra* è sviluppato piuttosto attorno all'elemento processuale.

Dal *Nāṭyaśāstra* in poi, opere dei drammaturghi antichi comprese, il “testo” teatrale diventa sempre più prescrittivo circa i doveri sociali dell'arte scenica e sempre meno fondatore o indagatore delle ragioni e dei modi del fare teatro, definendolo sempre più come *rappresentazione delle idee giuste* e sempre meno come tecnica e linguaggio particolari in grado di ri-presentare in forma riconoscibile i *bhāva* da cui nella vita si è normalmente posseduti. A questo proposito si deve notare come il divenire delle società post-arie comporti universalmente una idea dell'assoggettamento dell'arte ai valori determinati in altri ambiti e la sua autonomia linguistica venga progressivamente sacrificata (o abbandonata allo specialismo esoterico degli artefici).

La maggior parte dei commentatori contemporanei ritiene che la distinzione tra *bhāva* e *rasa*, per lo spettatore, riguardi l'intensità dei relativi sentimenti. Per restare sullo stesso terreno terminologico, si potrebbe affermare che si tratta di una intensità di carattere qualitativo, non solo e non tanto perché lo spettatore trascende il proprio io nel momento in cui identifica alcune proprie caratteristiche come *tipiche* della condizione umana, ma soprattutto perché in questo modo si codifica la capacità del teatro e dell'arte in generale di *produrre differenza*. Il *Nāṭyaśāstra* affida alla scena e agli attori il potere di ricreare e di trasmettere ciò che le parole non possono, attraverso i gesti, la voce e tutti i mezzi extraverbali: tutto ciò che non è detto e dicibile può essere espresso attraverso l'enunciazione, la recitazione. Mazzarino introduce in proposito il concetto di «non detto poetico»²⁷ e in questo modo capitalizza l'acquisizione posteriore dei concetti di *bhāva* e di *rasa* da parte delle teoriche della letteratura, della poesia e dell'arte.

In base a tutto ciò possiamo affermare che anche nell'antropologia indiana antica il teatro è stato un momento di “fondazione dell'umano”.

²⁷ Kālidāsa, *Il riconoscimento di Śakuntalā* cit.

5.

Il vero inizio del trattato, costituito dalla sesta sezione, si rivolge senza ombra di dubbio ai professionisti del teatro.

I capitoli dal xv al xvii e xx-xxi trattano rispettivamente degli aspetti poetici dei drammi, dei metri e delle figure retoriche impiegate, nonché della classificazione dei drammi e della loro struttura. Rileva Gosh che ai primordi del teatro indiano i drammaturghi non costituivano una categoria indipendente, ma erano integrati nelle compagnie, vivevano e viaggiavano con esse e rielaboravano spunti dalla storia e dalle leggende delle regioni visitate, ciò sia per interessare un vasto pubblico sia per arricchire il proprio repertorio. Dunque l'interdipendenza tra aspetto letterario e aspetto tecnico-esecutivo deriva da questa situazione e dall'intento (soprattutto di queste parti del trattato) di servire da manuale alle compagnie, vale a dire ai drammaturghi-capocomici e agli attori. Poco o nulla si sa invece degli altri autori primari dei testi recitati e ciò proprio perché si considerano autori, e "aventi diritto" a tutti gli effetti, i loro estensori materiali e i capicompagnia che utilizzavano i copioni.

Premettendo che *nāṭya* è traducibile come «teatro» solo a patto di intendere più l'azione scenica e la rappresentazione che il copione, Gosh fa notare l'importanza assunta nel testo indiano dalla «decorazione» intesa come insieme di costumi e trucco, a differenza di Aristotele, il quale nella *Poetica* sostiene che questi elementi denunciano semmai la «mancanza d'arte» del poeta e che «la potenza della tragedia viene percepita [...] senza la messinscena e gli attori».

6.

Resta da comprendere meglio cosa si intenda qui per «imitazione» o mimesi. Il *Nāṭyaśāstra* è molto dettagliato nell'elencare le modalità con le quali il teatro deve produrre l'imitazione, compito precipuo della realizzazione scenica. Quest'ultima rimanda alle convenzioni teatrali in vigore e guardando a esse la questione si chiarisce ulteriormente. Gli antichi teorici indiani non escludono una riproduzione realistica della realtà, però a essa confidano la sola rappresentazione del *lokā-dharmi*, dell'elemento popolare, mentre il *nāṭya-dharmi*, la «natura teatrale» è considerata il linguaggio appropriato per le storie che si vogliono raccontare e la forma più coerente con la funzione che il teatro deve svolgere. Ciò fino ai dettagli tecnici come la suddivisione convenzionale dello spazio scenico che, accordata a certi movimenti, consente di significare spostamenti di varia misura. Non vi sono unità di tempo e di luogo, anche se il *Nāṭyaśāstra* prescrive una divisione in atti, ognuno dei quali comprende avvenimenti che potrebbero avere luogo in un solo giorno.

Il *nāṭya* è rivolto a tutti senza distinzioni di censo e cultura, ognuno ne ricava ciò di cui ha bisogno nella propria dimensione spirituale e psicologica, e «procurerà

VI. Guardare anche altrove

coraggio, divertimento e felicità e suggerimenti a ciascuno». Gosh cita in proposito Kālidāsa: «Il teatro serve a procurare soddisfazione, riunendole nello stesso posto, a persone che per i loro gusti potrebbero essere molto diverse» e il *Nāṭyaśāstra* stesso. Ciò in conformità alla «teoria del Successo» contenuta nello stesso *Nāṭyaśāstra*, successo che è «divino» o «umano», a seconda che sia decretato dallo spettatore colto e sensibile o dallo spettatore ordinario. Un assoluto antiplatonismo, in questo senso. Anche nel caso di gare e premiazioni i giudici specialisti decidevano assieme a rappresentanze degli spettatori. Si ammette dunque l'esistenza di spettatori di cultura superiore (minoranza contenuta nella maggioranza) che abbiano una percezione diversa del teatro, una percezione che riguarda il *come*, ossia la ricomposizione degli eventi secondo un paradigma che oggi definiremmo antropologico e psicologico.

Gli otto stati principali invadono la persona e le fanno dimenticare tutto ciò che la circonda. Questa condizione è giudicata da Gosh una «speciale libertà spirituale» che però non dura molto a lungo. Una rappresentazione efficace dei *bhāva* duraturi (che dimostrano di essere tali in quanto incidono sul personaggio) si traduce per lo spettatore in un *rasa*, che non lo influenza ma gli procura una «libertà spirituale cosciente», un effetto non dissimile dalla catarsi aristotelica.

7.

Il tono generale del teatro evocato nel *Nāṭyaśāstra* è quello definito da Gosh «di commedia», commedia che unisce la felicità e la realizzazione spirituale dei protagonisti a quella del popolo da essi governato, specchio del pubblico presente allo spettacolo. Tuttavia, dal punto di vista della struttura drammaturgica, restano in vigore dettami molto definiti, come i «Dispositivi esplicativi» (*Nāṭyaśāstra*, cap. XXI): Scena introduttiva, Discorso dichiarativo, Scena di rinforzo, Scena di transizione, Scena di anticipazione. La stessa cosa avviene per ciò che il capitolo XXI indica come «la trama e il suo sviluppo». Se il lettore a questo punto stesse pensando che gran parte della drammaturgia classica e moderna adotta i medesimi dispositivi, senza per questo obbedire al *Nāṭyaśāstra* ma semplicemente per le proprie logiche intrinseche, avrebbe più o meno ragione.

Il *Nāṭyaśāstra*, nella sua equilibrata valorizzazione di tutti i generi teatrali, paragona per esempio il testo e la trama alle linee o al disegno, e il lavoro attoriale al colore. Nello stesso senso si parla dei personaggi maschili e femminili, e poi, secondo il loro grado di importanza nel dramma, dell'eroe, dell'eroina e del loro *entourage*, e così via via vengono descritte tutte le declinazioni e le sfumature riguardanti la loro partitura verbale, le melodie e le modalità del canto. Di conseguenza dà molto spazio (cap. XXIV) all'analisi dei personaggi, distinti in superiori, medi e inferiori in base alle loro caratteristiche spirituali: per esempio il genere

prakaraṇa è caratterizzato dalla levatura sociale inferiore dei propri protagonisti (la cortigiana, il ministro, il mercante, il bramino ecc.). Tutto tende a quello stile che noi chiamiamo grottesco.

Se per la modulazione, ossia la forma e lo stile del personaggio, il sapere attoriale è decisivo,²⁸ importante è anche il supporto drammaturgico, per esempio la metrica. Gli autori del trattato si soffermano a lungo sulla drammaturgia in versi, che sono di struttura variabile, tra i metri e i sapori esistendo un rapporto di analogia, mentre la definizione dei personaggi è affidata anche a maschere, costumi, movimenti e linee melodiche.

Il *Nāṭyaśāstra* detta in proposito regole precise: i nomi dei personaggi, per esempio, sono quasi sempre epiteti e consentono una loro precisa identificazione. Allo stesso scopo si usano diverse lingue in un medesimo testo, in India il sanscrito conviveva con diversi dialetti pracriti (cap. xviii). I motivi di tale babelismo sono essenzialmente due: da una parte si tratta di rappresentare i linguaggi impiegati in diversi ambienti sociali e situazioni cerimoniali, dall'altra vi è un costante lavoro di adattamento delle compagnie, attente anzitutto agli spettatori che avevano di fronte, permettendo loro di comprendere tutto (in questo senso era determinante il ruolo del narratore) e facendoli ridere degli abitanti di altre regioni.

Nel *Nāṭyaśāstra* si colgono chiaramente l'origine religiosa e la sua istanza secolare, come si deduce dal netto predominio del fine di edificazione morale e vale particolarmente per i drammi buddhisti, da quelli più popolari fino alla poetica elitaria di Kālidāsa. Anticamente l'occasione teatrale era sempre una festa, religiosa o meno. La festività è vista soprattutto come occasione di competizione e di sollecitazione al mecenatismo sia da parte dei cittadini più ricchi che delle varie corporazioni. Per quanto riguarda gli orari, si rispettano complicate regole basate su valutazioni di ordine psicologico in rapporto al momento del giorno. Lo stesso per ciò che concerne lo spazio del teatro. Le entrate e le uscite di scena avvengono a passi ritmici, con regole ben precise riguardo agli strumenti che le accompagnano (in India erano previsti vari tipi di tamburi, flauti e strumenti a corda), ai canti e ai passi (cap. xxxii). Il canto invece non è accompagnato. Il *Nāṭyaśāstra* fornisce istruzioni abbastanza precise sul modo di cantare (ritmo, melodia, intonazione, registri vocali ecc. devono essere appropriati ai *rasa*), sul rispetto della metrica, sul modo di rappresentare il vicino e il lontano ecc.

Non mancano le precisazioni riguardanti la cornice festiva dell'evento teatrale e le diverse componenti della compagnia. Anche in questo caso Daumal coglie nel segno: quando parla della benedizione preliminare pronunciata dal capo della compagnia, il «porta-cordone» che detiene i *Sūtra* (qui il *sūtradhāra*, il capocomi-

²⁸ *Abhinaya*, alla lettera «portare verso, portare davanti a» è il termine che indica la performance attoriale. Cfr. E. G. Carlotti, *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale"* cit., p. 30.

VI. Guardare anche altrove

co detentore dei testi, spesso l'unico individuo alfabetizzato del gruppo), e infine di un personaggio fondamentale come il buffone, che *non* nasce per una esigenza di satira sociale ed è «forse il più saggio della compagnia» nonché memore della coscienza che «arti e religioni degenerarono quando scomparve l'elemento umoristico», si riferisce al teatro sanscrito e a un progetto culturale ispirato ai principi che hanno motivato nel corso dei secoli e in ogni parte del mondo la nascita e l'esistenza di diverse forme teatrali simili nella funzione.

La versione di Adya Rangacharya è più utile di quella predisposta qualche decennio prima da Manomohan Gosh perché cerca di restituire lo spirito del *Nāṭyaśāstra* senza inseguire un ideale di astratta correttezza filologica. Rangacharya espone al lettore tutte le difficoltà incontrate nella lettura del testo e i problemi ancora irrisolti, ma al tempo stesso propone alcune interpretazioni dei singoli passaggi alla luce di un vasto ipertesto e aiuta il lettore a formulare una propria interpretazione. La sua versione fissa l'immagine di un teatro che nasce all'interno della festa («la giusta occasione») e che inizia con una benedizione, una purificazione dello spazio, nel quale s'installano le deità; soltanto dopo inizia il dramma che mostra ogni sorta di «lotta» (conclusa dall'inevitabile sconfitta dei demoni, della magia nera e delle cattive azioni da parte della magia bianca e per effetto delle buone azioni).

Il teatro nel suo complesso è dedicato a Indra, divinità minore ma sovrano delle piogge, cui è assegnato un posto a lato della scena. Indra impugna la propria arma, un *vajra* (folgore di diamante, simbolo di somma potenza). La prima occasione per svolgere il teatro è la sua festa estiva, al tempo delle piogge e poi dei raccolti. In questo teatro l'importanza dell'elemento femminile è annunciata anzitutto dalle *apsaras*, le danzatrici celesti convocate da Indra. E infine il teatro è concepito come l'espressione di un *ensemble* bene assortito anche dal punto di vista umano e caratterizzato da un'alta professionalità, che dev'essere guidato da un «direttore» all'altezza dell'impresa. Nel cap. xxxv si descrivono le «Qualità di un direttore»:

Dovrebbe sapere tutto del *Nāṭyaśāstra*; dovrebbe essere un esperto dei quattro strumenti musicali; dovrebbe conoscere l'organizzazione, i vari *śāstra*, ma anche le pratiche non vediche; dovrebbe avere una conoscenza piena dei cortigiani e dei loro modi di fare a proposito del *kāmaśāstra*, dei *rasa* e dei *bhāva*, delle varie arti e dei mestieri, delle poetiche, dell'astronomia e delle scienze della salute; dovrebbe conoscere la geografia; dovrebbe conoscere il popolo, dovrebbe essere capace di leggere, di capire, spiegare e impartire le istruzioni relative agli *śāstra*; dovrebbe essere un uomo di buona memoria, intelligenza sottile, paziente, liberale, fermo, non passibile alla rabbia e alla malattia, sincero, imparziale, onesto e non sensibile all'adulazione.

Qui si misura tutta la incommensurabile distanza da Aristotele: autore del teatro è chi lo fa e chi fa teatro è il depositario di un raffinato sapere transdisciplinare ovviamente non privo di connotazioni etiche e capace di formare i propri attori.

8.

Raniero Gnoli²⁹ ha tradotto e annotato il commento di Abhinavagupta³⁰ al *Nāṭyaśāstra* di Bharata, considerato da molti studiosi il più importante testo dell'estetica indiana, grazie al quale si possono evidenziare analogie e differenze con la visione del teatro espressa dalla *Poetica*, anche con particolare riferimento all'esperienza mistica, alla liturgia e il suo lessico; si possono ripensare in questa luce l'estasi e la possessione nei misteri "pubblici" o collettivi e infine predisporre a comprendere quanto e come, a partire dagli stessi principi, nel corso del tempo si realizzi in entrambi i casi una degenerazione del teatro nello spettacolo. Ciò che conta maggiormente in Abhinavagupta sono la centralità dell'esperienza artistica e performativa per attori e spettatori e un solido sistema di convenzioni rappresentative non realistiche, marcando così il distacco dalla "rappresentazione ideologica", fatta di prosa e discorso, e anteponevole la poesia incarnata, fatta di musica e canto.

Dunque il termine estetica riferito ad Abhinavagupta concerne più l'attività dei sensi che una filosofia dell'arte orientata a coniare una definizione del bello. L'obiettivo del grande commentatore è quello di mettere a fuoco la funzione conoscitiva della mimesi tanto per i suoi autori quanto per i fruitori. Il processo mimetico più importante è individuato nel teatro inteso come fenomeno scenico, beninteso alimentato da un testo drammaturgico. Ciò perché l'esperienza del sentire e del vedere riguarda anzitutto il teatro e la poesia, prima della lettura (il lettore vede il testo e se lo raffigura, lo ascolta sia in modalità muta che sonora). Il senso della vista e quello dell'udito sono i soli capaci secondo alcuni antichi studiosi indiani di permettere agli attori e agli spettatori di sollevarsi oltre i limiti dell'io, mentre gli altri – tatto, olfatto e gusto – ne resterebbero circoscritti.

Abhinavagupta si confronta con altri commentatori.

Secondo Bhaṭṭa Lollaṭa (IX sec.) i *rasa* sono localizzati nel personaggio e nell'attore che lo incarna, ovvero l'attore vive i *rasa* ed è capace di modularli secondo l'andamento del singolo dramma. Śaṅkuka (di poco posteriore a Bhaṭṭa Lollaṭa) dissente, o meglio precisa: i *rasa* non sono sempre identici a se stessi ma si declinano secondo la loro imitazione prodotta dall'attore, imitazione artificiale e non "reale". Da ciò consegue che *la conoscenza teatrale è diversa da ogni altra*.

²⁹ Cfr. Raniero Gnoli, *The aesthetic experience according to Abhinavagupta*, second edition revised, enlarged and re-elaborated by the author, The Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1968. La prima edizione era apparsa per i tipi dell'Ismeo, Roma 1956, come volume undicesimo della Serie Orientale diretta da Giuseppe Tucci. Il testo non ha mai avuto un'edizione italiana né in altre lingue e non è più stato ripubblicato dopo il 1968.

³⁰ Cfr. Abhinavagupta, *Essenza dei Tantra* cit.

VI. Guardare anche altrove

Bhaṭṭa Nāyaka (x sec.) si chiede cosa si voglia dire esattamente con l'affermazione che il *rasa* «nasce» ed è qualcosa di diverso dal manifestarsi dei sentimenti nella vita ordinaria e risponde che ciò dipende dal fatto che l'evento drammatico o poetico è *rivelazione* (*bhāvanā*) (in questo caso qualcosa di analogo allo *stupore* di Platone), vale a dire «universalizzazione delle cose rappresentate» (Gnoli, p. XXI), costituendo così qualcosa di indipendente dalla vita ordinaria, dunque trascendente l'individualità e la dimensione psicologica (i limiti dell'ego). L'identificazione con la situazione immaginata è *impersonale* (!) e può essere a priori indifferente all'attore o allo spettatore, pertanto la rivelazione non ha carattere noetico ma costituisce una esperienza che conferisce una più o meno grande illuminazione, una luce della coscienza che aiuta sciogliere i nodi dell'io e del mio, come, diversamente, avviene nell'esperienza religiosa. Pertanto la realtà è oggetto di una revulsione (*parāvṛtti*) e di una reinterpretazione, termini che rimandano alla catarsi, almeno nella interpretazione aristotelica di Pierluigi Donini. Storie tragiche e penose (relative al *samsāra*) producono dunque il piacere della conoscenza (nel suo stadio supremo *nirvāṇa*).

Tuttavia, a differenza della mistica e della sapienza, che sono in grado di dispensare al praticante una pienezza o una vacuità perfette, nell'esperienza artistica si attua un processo di “decostruzione”. Da qui la differenza tra il santo e il poeta. Il godimento artistico non conosce limiti. La mimesi non è solo piacere del dispiacere, ma anche dispiacere del piacere, perché porta a sentire la mancanza e attiva un desiderio che non ha ancora identificato il proprio oggetto e modo di realizzazione. Non è quindi sbagliato affermare che l'esperienza religiosa e quella estetica sgorgano dalla stessa sorgente (e implicano uno lavoro simile fatto di esercizio e performance/rituale), però la “poesia” ha un più spiccato valore formativo, per quanto distinto dall'istruzione in senso stretto.

Queste in estrema sintesi e fatalmente da noi “tradotte” le opinioni espresse da Abhinavagupta nel suo magistrale commento. Prima di procedere oltre, però, è utile fare riferimento a un altro grande commentatore, Ānandavardhana (prima metà del x sec.), anch'egli kaśmīro. Ānandavardhana pone l'accento sulla differenza tra linguaggio ordinario e linguaggio poetico e sulla funzione metaforica delle parole, chiarendo tuttavia che ogni linguaggio è metaforico ma non per questo è poetico: il linguaggio poetico è differente sia dall'ordinario che dal metaforico: «Il significato poetico è diverso da quello convenzionale» (Gnoli, p. XVI). Nello *Dhvanyāloka* sostiene che nella poesia non vi sono sinonimi, poiché essa è «come la bellezza delle donne», e differenza e peculiarità sono significate appunto dai *rasa*.³¹ Abhinavagupta, che è anche il più illustre commentatore dello *Dhvanyāloka*, aggiunge che ogni opera di poesia è come una musica il cui senso non si esaurisce

³¹ A questo punto Gnoli cita lungamente il Paul Valéry che pone l'accento sul suono, sul ritmo e sull'ac-

con un singolo ascolto, tutt'altro.³² Non sorprende quindi la sua conclusione che il linguaggio poetico e quello religioso «sopravvivono alla (singola) comprensione» (Gnoli).

9.

Veniamo ora ai tratti più rilevanti della interpretazione di Abhinavagupta. Il suo è il commento più sottile, il maggior punto di riferimento per tutti gli studiosi della materia e per i pochi uomini di teatro e artisti che più o meno segretamente lo hanno compulsato con la mediazione di Gnoli.

Abhinavagupta introduce un accorto relativismo, quando sposta l'accento da ciò che l'esperienza dell'arte secondo Gnoli *deve* (fare e ottenere come effetto) a ciò che *può*. Accetta, di Bhaṭṭa Lollaṭa, l'idea che la fruizione non comporti di per sé una conoscenza in senso stretto, poiché il *rasa* non è rivelato ma suggerito, e gli spettatori sono "invitati", ossia viene loro offerta una possibilità e ognuno ne approfitta secondo la propria sensibilità e cultura. Una prima conquista di cui può godere lo spettatore è la consapevolezza, data dal risveglio dei *rasa* in sé; ciò è qualcosa che avviene nel presente e solo nel presente, come lo sbocciare di un fiore. Per Abhinavagupta non ha senso chiedersi se i *rasa* stiano nel personaggio o nell'attore, secondo lui sono "indipendenti" e l'attore è un portatore, un mezzo, un contenitore provvisorio. Si potrebbe anche dire, seguendolo, che né l'attore né lo spettatore sono un "io" che capitalizza la conoscenza, quel che accade è che la conoscenza *attraversa una situazione individuale storicamente determinata*. Un pubblico può anche essere formato da diversi soggetti che vedono la stessa cosa nelle medesime condizioni psichiche, che condividendo luogo e tempo possono costituirsi come un singolo soggetto di conoscenza, sempre ovviamente in stato transitorio, ma quella conoscenza è destinata a decentrarsi presto nei singoli ego. Anche nelle cerimonie religiose la distinzione tra il proprio e gli altri sé può cessare di esistere soltanto per un tempo limitato poiché la coscienza è sottoposta a stati di espansione e di contrazione. La radianza di una coscienza in "ebollizione" si può riflettere in quella degli astanti. È una sensazione che chiunque prova, benché raramente, di fronte a uno spettacolo o a un concerto di eccezionale qualità ed eseguito da artisti che si trovano in una sorta di "stato di grazia".

A questo punto si può porre la questione della relazione tra esperienza estetica ed esperienza mistica. Per cominciare si deve constatare che mentre lo *yogin*

costamento delle parole, per ricordare «il loro effetto di induzione o la loro reciproca influenza che dominano, spese della loro proprietà di consumarsi in un senso definito e certo».

³² Ci sono opere teatrali, infatti, come quelle del Workcenter o del Radeau e come già accadeva con Bene, che gli spettatori frequentano più volte, ciò perché esse non si esauriscono in una narrazione ma hanno una natura "musicale" che a ogni incontro dispensa nuove emozioni.

VI. Guardare anche altrove

rimane in stato di densa solitudine e lontano dal pensiero discorsivo, nell'esperienza estetica il sentire e i fatti della vita quotidiana, benché trasfigurati, sono sempre presenti. Anche l'esperienza estetica in questo senso supera il normale ordine discorsivo, ma la consapevolezza estetica appartiene alle forme discorsive perché l'arte non è assenza di vita ma la vita stessa «pacificata e distaccata da tutte le passioni» (Gnoli). Ecco di nuovo una interessante analogia con Aristotele. Lo scopo della contemplazione è quello di identificarsi con il proprio oggetto trascendentale, secondo un protocollo antitetico a quello del vedere e del sentire, però attingendo alla medesima sorgente e ugualmente conquistando una centralità in se stessi raggiungibile una volta eliminato ogni desiderio pratico, vale a dire guadagnandosi una condizione di indipendenza e di “riposo” dal desiderio e dal bisogno (poiché ogni desiderio prefigura uno stato incompleto che lancia verso un desiderio successivo, è una unione che prefigura una separazione, e così via). In quello stato non conta la realtà esterna ma il soggetto della conoscenza, mentre la poesia fa scomparire il velo (la realtà) che separa dalla gioia suprema: questa, d'ora in poi, rimane lì, in latenza.

10.

Assai utile è la similitudine istituita da Abhinavagupta con il protocollo alimentare e gustativo. La stessa teoria dei *rasa* è spiegata ricorrendo al confronto con la cucina intesa come procedimento compositivo, dunque come un'alchimia che influenza la psicologia senza dipenderne. Diciamo anzitutto che non si tratta di una metafora per significare il teatro, come prova il fatto che in *Essenza dei Tantra* si afferma che la gioia suprema può arrivare anche dal mangiare e dal bere. Per definire la qualità della conoscenza prodotta dalla performance il filosofo fa riferimento alle nozioni di «natura ordinaria» e «natura straordinaria». La seconda è realizzabile nell'ambito della mimesi teatrale a condizione di comprendere e praticare la distinzione tra mangiare e gustare. Mentre il mangiare è un'esperienza di ordine materiale, il gustare è un'esperienza di ordine mentale. Si può mangiare anche pensando ad altro, gustare invece significa *stare nel gusto*; durante la gustazione la mente dovrebbe essere libera da tutti gli ostacoli e da ogni diversa percezione sensoriale. In pratica creare un'opera d'arte sarebbe come apparecchiare un pranzo. I convenuti potrebbero gustarlo tutti allo stesso modo oppure ciascuno in modo diverso. È un paragone semplice ma molto efficace e preciso per l'evento teatrale, che spazza il terreno dall'illusione di una definizione veritativa e unica del “bello”. A fronte di un'opera si possono verificare fruizioni molto diverse e di conseguenza si dovranno distinguere vari gradi e modi del successo: così come l'apprezzamento dei “mangiatori” non costituisce una garanzia del valore dell'opera, quello dei “gustatori” non ne garantisce il successo.

Abhinavagupta, dopo avere precisato che nella gustazione il sapore di ciascun ingrediente si integra nella creazione di un sapore nuovo, distingue fra tre modalità: una percezione (da parte dello spettatore?) dei sentimenti comuni (per esempio il piacere) suscitati da mezzi di cognizione comuni (percezione diretta, inferenza, parola rivelata, analogia ecc.); una conoscenza (da parte dell'attore?) senza partecipazione attiva del pensiero degli altri (come accade per la percezione diretta degli *yogin*); una percezione pura, libera da tutte le impressioni derivanti da elementi esterni, esperienza compatta della propria beatitudine, come avviene per gli *yogin* di alto grado e forse per alcuni grandi attori. Naturalmente è la prima a caratterizzare l'esperienza teatrale comune. Lo spettatore teatrale compie un'esperienza cognitiva, esperisce l'essenza degli stati emozionali con maggiore distacco rispetto ai personaggi, ovvero riceve il teatro come *rasa* (sapore), o sentimento, *prima* di elaborarlo come esperienza artistica o concetto, ciò che probabilmente è dato soltanto a pochi. Ma è importante segnalare una contiguità nella differenza che nel complesso della filosofia aristotelica si specifica nella distinzione della catarsi come scopo della scienza medica (= salute), del teatro (= comprensione) e della filosofia (= saggezza). Anche nel quadro dell'estetica indiana antica, sembra di comprendere, la «gioia suprema» (per Aristotele la «felicità», o meglio la sua possibilità) conseguita attraverso la mimesi, benché fondamentale, è soltanto un aspetto tra gli altri della formazione dell'individuo e del cittadino. Anche nella prospettiva tantrica, che tanta importanza assegna anche alle pratiche sessuali, il compimento più alto della vita, non accessibile a tutti, e non in una sola esistenza terrena, ossia la sapienza o saggezza, è uno stato libero da qualsiasi desiderio.

Gli stati yogici sono stati di meraviglia per la cessazione del mondo ordinario e il dischiudersi di nuove dimensioni (di nuovo è difficile non pensare allo stupore platonico e agli effetti dell'evento poetico). Per Abhinavagupta questa possibilità è presente in ogni forma di vita, corrisponde alla consapevolezza di sé che distingue l'animato dall'inanimato (ecco perché Ramaṇa Maharṣi poteva considerare «illuminata» una mucca). La sensibilità artistica è provata dalla capacità di meravigliarsi, esperienza inaccessibile al «cuore opaco».

11.

A questo punto si passa al *fare l'opera*, al lavoro del poeta. I trattati indiani e il *Nāṭyaśāstra* primo tra tutti se ne occupano in dettaglio. Nel regno della poesia il creatore assoluto è il poeta, colui che vede e che al tempo stesso è capace di far vedere (trovando le parole, da intendere anche come suoni appropriati). Se la sua creazione è pervasa di sapori anche il mondo lo è. Abhinavagupta afferma che l'attore dipende dal poema: il poema è l'albero, l'attore e la rappresentazione sono le sue fronde e i suoi fiori, e gli spettatori sono il frutto che essi stessi gustano. La

VI. Guardare anche altrove

creazione artistica generalizza (attualizza, si è anche detto) sentimenti e passioni, liberandoli dai limiti di tempo e spazio nei quali sono colti dal testo che racconta una storia. È questa un'idea di teatro che si situa in uno spazio-movimento che va dal poeta allo spettatore attraverso l'azione dell'attore. Un termine chiave nel contesto indiano antico è quello di *pratibhā*,³³ che indica l'intuizione e al tempo stesso la consapevolezza, il sé (*ātman*) dell'artista, essendo l'intuizione artistica nient'altro che il riflesso della forza che crea e rinnova continuamente l'universo.

Ripetiamo: fare l'opera teatrale pertiene al *poiein* dell'attore. La sua abilità, vale a dire la memoria dei propri determinanti (che noi chiamiamo pregetti) e il consenso del suo cuore (che potremmo assegnare nel nostro gergo alle intenzioni) portano i suoi sentimenti allo stato di generalità, stato che significa la sua coscienza di non riprodurre qualcun altro bensì di governare il senso della rappresentazione. A partire da questa padronanza, l'attore sa cosa mostrare e come trovare i toni. E si conferma così come il *rasa* non sia la *riproduzione* di uno stato mentale: qualunque *rasa* è goduto dall'attore in quanto caratterizzato da un riposo che nasce dalla fluidità e dall'espansione della coscienza. Lo stato di coscienza espresso dal drammaturgo è trasferito all'attore e da questi allo spettatore; tutti e tre sono o dovrebbero essere sereni contemplatori dell'opera d'arte e formare «in realtà un singolo soggetto di conoscenza, uniti dalle medesime sensazioni e da una gioia pura» (Gnoli, p. 1.) Affinché ciò accada è necessario che l'attore sia capace di *gustare*, ovvero di *riattivare* le cause dei vari fenomeni di coscienza e così i suoi movimenti mentali «vengono anche trasmessi al corpo e lo pervadono» (Abhinavagupta): l'attore poeta carnale. La tecnica compositiva definita da Stanislavskij in poi come «metodo delle azioni fisiche» aggira l'ossimoro della volontà di imporsi uno stato d'animo mediante il ricorso a una minuziosa riproduzione della fisica che lo connota. I nostri autori conoscevano talmente bene e dall'interno l'arte scenica da sapere che lo stupore suscitato dall'attore in se stesso potrebbe anche costituire un fattore di blocco e inibizione, superabile però per mezzo del sapere tecnico teatrale (*nāṭyadharmī*), ovvero con il mestiere, aspetto sul quale ci siamo un poco soffermati, nonché con il ricorso ai vari altri elementi dell'apparato scenico (trucco, costume, scenografia, illuminazione ecc.).

Ancora una volta si deve riconoscere che l'antica "estetica" indiana è molto più sviluppata dei suoi corrispettivi occidentali, soprattutto per quanto riguarda il sapere e il lavoro dell'artista. Nel porre l'attività poetica dell'autore, dell'attore e dello spettatore al centro di un processo di formazione dell'umano, come già avviene per un Aristotele poi dimenticato, Abhinavagupta e gli altri filosofi indiani appro-

³³ Gnoli, p. 1: «La creazione artistica è l'espressione diretta o non convenzionale di un sentimento o di una passione "generalizzati", cioè liberati da tutte le distinzioni di tempo e di spazio, dunque da tutte le relazioni individuali e gli interessi pratici, dalla forza interiore del poeta stesso, l'intuizione creativa o artistica, *pratibhā*»; anche la «Suprema Vocalità» è chiamata *pratibhā* (p. XLVIII).

fondiscono l'istanza mimetica con una determinazione scientifica che soltanto il Novecento ha riscoperto, senza tuttavia riuscire ancora a farne comprendere l'importanza nel complesso dei processi formativi. In questo senso non si deve pensare soltanto all'arte definita come attività indipendente da interessi pratici e produttivi, concezione che in Occidente si manifesta da Kant in poi, ma soprattutto nell'insistenza su una scienza dell'attore e dello spettatore che costituiscono un sapere concernente non soltanto i professionisti e i frequentatori del teatro, ma qualsiasi attore sociale, individuo e cittadino. Ciò che in India avviene in ambito ancora genericamente rituale, in Occidente, dalla Grecia dei tragici in poi, nasce nell'orizzonte della "morte degli dèi" e del nascente paradigma giudiziario. Il movimento gnosisco-patico che connota il teatro a tutte le latitudini si specifica in India in un progetto generale dell'umano – dove per esempio quella tra esperienza artistica del conoscere gustando ed esperienza mistica dell'essere completamente assorbiti da ciò che si contempla è una *differenza solidale*, mentre in Occidente assume connotazioni antitetiche – e, nella nostra cultura moderna, come specialismo separato che ogni corrente di pensiero o governo mondano cerca di utilizzare per diffondere i propri valori. Lì come qui, tuttavia, oltre alle istanze culturali valgono le leggi naturali e ciò determina che, soprattutto nel quadro del tantrismo, le pratiche artistiche abbiano un carattere più marcatamente scientifico, al tempo stesso universale e attuale.

Molti esempi si potrebbero fare circa l'attualità tecnica e filosofica della postura "estetica" (ma anche etica e in senso lato persino politica) incarnata e proposta da Abhinavagupta. Qui basterà concludere con il concetto di *spanda*, vale a dire movimento, vibrazione, energia (centrale per esempio per l'ultimo Grotowski). Un attore che sia un buon "gustatore" «è immerso nella vibrazione», che può essere intesa come conoscenza acquisita per esperienza oppure come «immaginazione, o ricordo, che nondimeno si manifesta in modo differente dalla sua natura ordinaria».³⁴ Mentre la discorsività ordinaria è caratterizzata dalla «solidificazione» della vibrazione che le dà inizio, nella creatività essa è il movimento non spezzato (dunque verticalizzante) che consente di «andare da parola a parola, da pensiero a pensiero»,³⁵ che costituisce la volontà e la guida dell'esperienza artistica, ricezione compresa: la sensazione di piacere provata di fronte a un evento artistico non è di ordine discorsivo. La stessa consapevolezza è un movimento, una vibrazione. Fare per essere, si è finché si fa.

Ciò detto, per potersi aprire a una cultura tanto a noi poco familiare, occorre precisare almeno due cose: anzitutto che su questa elaborata concezione della mimesi si deve riflettere volgendo l'attenzione sia verso il contesto tantrico cui appartiene, e con il quale non solo l'Occidente ha preso contatto soltanto da alcuni

³⁴ R. Gnoli, *Op. cit.*, p. 60.

³⁵ *Ibid.*

VI. Guardare anche altrove

decenni, sia verso i suoi sviluppi nel tempo e nello spazio, e in questo senso bisognerebbe guardare, oltre che agli autori citati, al peculiare buddhismo tibetano; poi, non meno importante, si dovrebbe verificare l'attualità o meno delle categorie evocate, ovvero per esempio cosa siano il vedere e il sentire nelle differenti arti e nella vita di oggi, fatta per lo più di comunicazione e informazione, come si ponga nuovamente la dicotomia tra mangiare e gustare, e forse, infine, anche sulla differenza di tecniche e funzioni della mimesi e della performance scenica rispetto agli altri linguaggi. In questo senso un passaggio fondamentale sarà quello costituito dal pensiero di Walter Benjamin, impareggiabile osservatore della discontinuità novecentesca, e, per quanto riguarda la filosofia, ancora una volta dai lavori di Carlo Sini. Ciò senza trascurare di confrontarci con la gravidanza di un *opus* teatrale come quello realizzato dai due rami del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, formazione che ha avuto origine proprio nel segno dell'incontro tra il metodo delle azioni fisiche e il canto vibratorio.

12.

Per ora limitiamoci a sottolineare che laddove Aristotele prevede lo statuto del teatro sulla base di una poetica declinata ideologicamente, trascurando gli aspetti tecnici della scenicità e della ricezione, sul versante dell'estetica antico-indiana ci si concentra sulle operazioni fenomenicamente costitutive dell'evento teatrale. Il teatro è istituito agli dèi come scienza delle essenze (*bhāva* e *rasa*), ossia dei fenomeni colti nel loro "farsi vedere" (come indica il termine *théatron*). Nella «scienza del teatro» l'agente-attore e l'oggetto-verità sono coinvolcati, non potendosi essi distinguere, cadono l'illusione scienziata e quella filosofica della verità: nel teatro l'oggettività non si dà come assoluto bensì come accadimento nelle condizioni di possibilità. Se è vero che l'unico modo di dire la verità consiste nel tacere, è anche vero che il silenzio è un elemento concostitutivo della composizione teatrale; sulla scena il solo silenzio non basta, occorre gustare il banchetto dei sapori e per questo si utilizza un linguaggio convenzionale, che non è ingannatore soltanto a patto di riconoscerlo in quanto tale. In effetti non di una scienza si tratta, non di una specializzazione *tra* le altre ma di un luogo transdisciplinare – come è scritto all'inizio del *Nāṭyaśāstra*: «Quindi ho concepito il teatro ove si incontrano tutti i campi della conoscenza, arti diverse e azioni varie» – che le mette in gioco tutte: in questo senso, una "meta-fisica". Alla base delle operazioni che fanno il teatro vi è la consapevolezza di mettere all'opera insieme coscienza e mondo e l'intenzione di *fare l'esperienza* per trascenderla. Dunque quella del teatro è una scienza-non-scienza, è una più o meno piccola zattera per navigare nell'oceano della vita. Questa zattera e la vita dei singoli organismi umani che la utilizzano sono un «sovrappiù» (Varela), in quanto tale assai difficile da governare. All'oceano non interessa sape-

re come lo percorra una zattera. Da Bharata ad Abhinavagupta il teatro è proposto come una pragmatica che a partire dalla scena si dirama in tutte le direzioni, compresa la drammaturgia e l'attività dello spettatore, spettatore che non si identifica né con l'attore né con il personaggio da questi rappresentato, ma che gode dello stato psicologico generalizzato e lo trasforma in apprendimento, secondo le proprie attitudini ed esigenze. Questa scena è un luogo di ricerca della verità, una verità però intesa non come coincidenza tra le parole e le cose, e una oggettività intesa non come fatticità e cosità, ma appunto come ricerca, percorso dei *bhāva* e dei *rasa* che va dalle vicende personali alla «generalizzazione»; la verità (catarsi) conquistata a fine percorso è intesa come una circostanza e un passaggio, la soglia di un evento successivo. Il linguaggio e il teatro non sono che un modo in cui il mondo si esprime nei suoi propri segni: i comportamenti umani e la performance artistica. Brāhma, sempre all'inizio del *Nāṭyaśāstra*: «Il teatro come io l'ho concepito è una imitazione di azioni e comportamenti di persone, che è ricca di varie emozioni e che dipinge differenti situazioni». Sia il *Nāṭyaśāstra* che Abhinavagupta mettono l'accento sul fare (l'opera, gli attori), dunque non su fantasmatici soggetti ma sulle relazioni tra singole esistenze umane delle quali si devono trascendere i significati (storici) per coglierne il senso attuale (generalizzazione = «Una certa cosa [deve accadere] a coloro che fanno una certa cosa», Gnoli, p. 98): dal compimento delle vicende si deducono le regole che le hanno determinate. Un punto di contatto che rende fertile la differenza tra i pensatori indiani e Aristotele consiste nel fatto che per tutti l'essenza coincide con l'esperienza e la verità è un'attività. Su queste basi si può arrivare a capire come tutto accada non nella Storia o fuori, bensì nelle brevissime e anguste anagrafi delle esistenze individuali, senza che ciò nulla tolga al desiderio proprio dell'umano di uscirne, di abbandonare anche le verità attualizzate che si sono eventualmente conquistate nella propria vita per ricongiungersi alla ricca gratuità della vita “in generale”. È questa la nostalgia dell'inorganico, il bisogno di sfondare la porta aperta che ci separa dall'essenza delle essenze, da quella vacuità che, come nei *mandala*, è il punto d'arrivo ma anche la cornice di ogni esistenza e attività.

Il teatro, nelle teorie qui presentate, è concepito come intensificazione di questo doppio movimento che si fa attraverso opere-evento rivolte a tutti, ma alle quali ciascuno risponde a proprio modo. Il riesame di diverse tradizioni e discipline porta, perché ne è originato, ad argomenti, domande e protocolli attuali, che sembrano nuovi ma erano già lì da sempre. I movimenti innovatori che si sono succeduti dal romanticismo in poi, hanno dato l'avvio a nuovi processi e a un nuovo pensiero che appunto trova, sia nello spazio di altre discipline sia nel tempo di altre tradizioni, una biblioteca di saperi e un catalogo di contro-tecniche di bruciante attualità. Il teatro contemporaneo – e la scena prima della riflessione teorica – ha posto nuovamente la questione, mosso dal bisogno e dalla riscoperta progressiva del vero potenziale poetico di quest'arte.

VII.

Aporie della transdisciplinarità

«Il modello scientifico non è meno mitico
(anzi, in verità lo è di più) di molti miti».

René Girard

0.

Il teatro è la flagranza dell'unità corpo-mente. Nel Novecento si è avuto uno scatto decisivo di ricerca e consapevolezza, una sorta di movimento di emancipazione dell'attore dalla sudditanza all'arte retorica, e ciò anche grazie alla conoscenza sempre più diffusa dei teatri orientali, dove la recitazione è integrata anzitutto con la danza e il canto. I rivoluzionari della scena come Stanislavskij e poi Mejerchol'd, con Craig, Appia, Brecht e altri hanno sviluppato le rispettive poetiche con tecniche da laboratorio che tenevano in parte conto delle culture teatrali orientali, mentre per altri teorici e creatori, da Artaud a Grotowski e oltre, la visione o lo studio delle "tecniche recitative" di altre culture (non solo dell'Oriente geografico) hanno costituito un riferimento essenziale. Ma soltanto negli anni Settanta, per merito anzitutto di Eugenio Barba e della sua ISTA (International School of Theatre Anthropology) da lui fondata si è dato vita alla disciplina detta «antropologia teatrale»,¹ un vero e proprio movimento mondiale di artisti e studiosi che hanno rivolto una nuova attenzione alla globalità delle arti performative.

Tra essi si segnala uno dei primi collaboratori dell'ISTA, Jean-Marie Pradier, fondatore della disciplina della «etnoscenologia».² Il contributo di questo ricer-

¹ Si vd. innanzitutto Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, (nuova edizione), Edizioni di Pagina, Bari 2011. Questo libro, con il titolo *Anatomia dell'attore*, è stato pubblicato per la prima volta nel 1982 come risultato delle prime sessioni dell'ISTA. Per il funzionamento della scuola il regista italiano si è avvalso della collaborazione di maestri di teatro, docenti, attori e registi provenienti da tutto il mondo. Dal 1980, le sessioni dell'ISTA si sono moltiplicate e il volume ha aggiunto, nel tempo, sezioni, brani e immagini senza però cambiare la sua caratteristica di dizionario-album, con un intenso rapporto fra testo e figure (più di settecento) e la creazione di sorprendenti accostamenti di forme nel tempo e nello spazio. Cfr. anche E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna 2004, dove l'autore sintetizza i principi transculturali che stanno alla base dell'arte dell'attore e del danzatore. È importante rimarcare che l'antropologia teatrale non si occupa dell'espressione artistica, ma di ciò che la precede e la rende possibile.

² Vd. Jean-Marie Pradier, *La Scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (v siècle av. J.-C.-XVIII siècle)*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 1997, e il

catore, assolutamente pionieristico e serio, appartiene comunque ai primi passi di questa investigazione interdisciplinare. Nel suo volume qui citato, il tema delle «arti asiatiche dello spettacolo vivente» viene messo a confronto con la storia del nostro teatro, dalla grande stagione ellenica al Settecento. Naturalmente la cultura ellenica è considerata nel suo complesso e di conseguenza la vicenda teatrale si intreccia con la storia della filosofia e della medicina, mentre grande importanza è accordata allo sviluppo della scrittura alfabetica tra il VI e V a.C. La stagione tragica segna per Pradier l'inizio del teatro occidentale. Lo studioso francese trascura il plesso delle cosiddette arti dinamiche e il loro rapporto con la *paideia*; ha ben presente che il «teatro greco non è il frutto della letteratura, ma di una unione a tre: la musica, la danza e la poesia»,³ però resta sulle generali e utilizza per le proprie argomentazioni soprattutto i testi di Euripide e Aristofane, definendo contestualmente l'educazione in questi termini: «L'educazione classica mira a formare un cittadino “bello e buono” per mezzo della musica, del teatro, della filosofia che arricchiscono l'anima e la mente, e la ginnastica e l'atletismo che rendono bello il corpo» e poi si volge verso la pederastia, «integrata nel processo educativo», ciò in un quadro che assegna alla sessualità un ruolo centrale, in tal senso riallacciandosi alle tesi di Michel Foucault.

Nella prospettiva soprattutto medica di Pradier, l'attore è portatore, in un certo senso “sano”, di follia e mania, comunque è un corpo ancora non iscritto in una prospettiva dualista. In continuità con questa prospettiva Pradier propone la propria fondazione disciplinare: «L'etnoscienza chiamata “etnoscenologia” (1995) ha forgiato il proprio nome a partire da questa polisemia e si propone come la scienza dell'intelligenza del corpo manifestata nelle pratiche spettacolari». Quando arriva al confronto con Aristotele su mimesi e catarsi, Pradier continua a utilizzare il paradigma medico omeopatico, secondo il quale “simile cura simile”, fino alla definizione della catarsi come meccanismo di espulsione, deiezione ed eiaculazione. Pur confermando il carattere enigmatico di alcuni passaggi aristotelici, l'autore è certo che la *Poetica* si allontani dal sacro, considerando le passioni in un quadro razionale e politico di «igiene emozionale» di massa. La sua conclusione è che nei grandi teatri greci si riuniva «il corpo sociale, da cui bisognava espellere gli escrementi, i residui e i rifiuti». L'analogia tra teatro e medicina – le cui prime età dell'oro coincidono – riguarderebbe dunque il controllo delle passioni attraverso tecniche di integrazione (yogiche), tecniche di attivazione (droghe) e tecniche di razionalizzazione (trasferimento in forma di pensiero); salvo che successivamente

più recente J.-M. Pradier, *Éthnoscéologie et interdisciplinarité*, in André Helbo, Catherine Bouko et Élodie Verlinden (dir.), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Honoré Champion, Paris 2013, pp. 45-55.

³ J.-M. Pradier, *La Scène et la fabrique des corps* cit., p. 45. Le citazioni seguenti sono tratte, salvo diversa indicazione, dalla stessa fonte.

VII. Aporie della transdisciplinarietà

si sarebbe verificato un allontanamento della medicina e del teatro da quel «progetto macrocosmico»: «Il teatro e la medicina si sono progressivamente evoluti in parallelo del sacro verso il profano». Questa evoluzione ha manifestato, secondo Pradier, la «superiorità evidente della scienza occidentale, provata dall'efficacia dei suoi risultati», per quanto nell'ambito dello spettacolo dal vivo si sarebbe preservata una «realtà artificiale più suggestiva e piacevole del quotidiano». Sulla base di queste premesse lo studioso intende «esporre la dinamica dei rapporti di alleanza e disaccordo che intercorrono tra il corpo rappresentato in scena e il corpo interpretato dalla scienza».⁴

La tesi centrale di Pradier coincide in parte con quanto Grotowski ha esposto negli anni Ottanta al Collège de France nel ciclo di conferenze intitolato *La "ligné organique" au théâtre et dans le rituel*, dove *organique* indica il substrato vivente a partire dal quale si elabora la "verticalità". La verticalità è prodotta dalla macchina attoriale, ma Grotowski e Pradier non utilizzano questo concetto, insistendo sul fatto che abbiamo bisogno di una scienza del teatro e non di un «lapidario divino», nonché di un «pratica sociale e culturale singolare» basata sul «modello dell'automa». Gli attori («L'Uomo, animale imitatore») sarebbero macchine che mimano la vita e il movimento affermando una «verità mimetica» che può essere intesa nei modi più diversi. Grotowski per parte sua rivolge l'attenzione alle *tecniche* dei mistici, sia d'Oriente che d'Occidente, non alle rispettive visioni del mondo, ideologie e teorie. Nel libro con il quale presentava l'etnoscenologia, Pradier si proponeva di prendere in considerazione, in futuro, protagonisti del Novecento "teatrale" come François Delsarte, Rudolf Steiner, Georges I. Gurdjieff e Antonin Artaud, mentre in questa prima fase guardava piuttosto a storici come Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, e trascurava tanto i filosofi, ignorando anche Pierre Hadot, l'autore di *Esercizi spirituali e filosofia antica*, quanto i nuovi scienziati umanisti come Francisco Varela. Alla fine del suo saggio Pradier tornava a una riflessione sulle arti performative di varie tradizioni orientali – soprattutto nell'ambito dell'ISTA – e giustamente faceva appello alla necessità di conoscerle in loco.

⁴ Pradier non fa riferimento a un autore capitale come Viktor von Weizsäcker (cfr. il suo *Pathosophie*, Millon, Grenoble 2011) però rimanda implicitamente alla tematica "patosofica", sviluppata in Francia dalla clinica La Borde, fondata da Jean Oury e alla quale ha collaborato fino dagli anni Cinquanta Félix Guattari. Se Darwin è da considerarsi il campione del dualismo materialista che separa corpo, anima e mente, da cui consegue l'idea del teatro come letteratura messa in scena, l'istanza pionieristica di questa clinica psichiatrica, che ha ispirato in Francia molta letteratura filosofica e non solo, è quella di un bio-materialismo liberato dai dogmi e dalle tare che allora caratterizzavano gran parte della filosofia marxista.

1.

Le scienze dure attestano il perché e il come dei fenomeni, dunque di qualcosa che già accade e di cui sappiamo o intuiamo l'esistenza, e al tempo stesso danno inizio a una nuova storia, perché la conoscenza interpretante dei protocolli li rende riproducibili e suscettibili di variazioni e sviluppi. La metabolizzazione della nuove conoscenze solleva enormi problemi nella loro espressione linguistica perché ognuna delle discipline interessate, a cominciare da quella di partenza, scolpisce con precisione nel proprio gergo alcuni termini chiave, mentre per la globalità del proprio "testo" utilizza spesso in modo poco meditato il gergo di altre discipline, così rischiando un corto circuito di senso. A ciò si aggiunga che l'effettiva impossibilità da parte delle scienze di circoscrivere il corpo vivente, vale a dire ciò che le contiene, non è consapevolezza diffusa e anche in questo campo domina la superstizione di avere scoperto o di fondare una verità anziché di proporre soltanto una interpretazione che si dimostra efficace qui e ora. Il dialogo tra diverse discipline, dunque, si sta svolgendo tra manifestazioni di buona volontà e apertura, ma rischia di soffocare nelle aporie cui si è fatto cenno e soprattutto per la perdurante incapacità di fondare un linguaggio comune (da intendere quindi come una *praxis* da sottoporre a un continuo monitoraggio degli effetti che produce). Può essere che questo processo richieda tempi e modi che non siamo ancora capaci di programmare, dunque nel frattempo non resta che vagliare l'esito dei possibili incontri, tanto sul piano delle pratiche di espressione quanto su quello del confronto teorico.

In tale quadro la questione dell'esperienza artistica nelle sue varie declinazioni e soprattutto delle arti sceniche si presenta come una questione centrale. La consapevolezza del nesso arte-sapere appartiene ormai al senso comune ed è associato che i processi creativi risvegliano e utilizzano risorse inedite rispetto a quelle previste dai protocolli delle singole discipline, con evidenti benefici sia sul piano dell'espressione sia su quello della "salute" individuale.

Siamo entrati in una nuova fase dell'antropologia culturale e ciò si manifesta nelle strategie di tutte le discipline. In questo cambiamento generale, imposto dalla crisi di civiltà che Husserl ha per primo evidenziato, le novità positive si mescolano a equivoci e pericoli, come stiamo per vedere anche nel nostro caso. È bene perciò partire da una definizione accorta dello stesso concetto di cultura:

La cultura è un automa, una macchina che si produce e riproduce da sé, o a partire da sé. La macchina è quello *strumento* esosomatico (trans-naturale) il cui uso si riflette sull'agente, rendendolo consapevole dell'azione del *medio* (cioè dello strumento) tra l'intenzione e il compimento. [...] Naturalmente la prima fondamentale macchina che genera l'umano è il linguaggio: vero e proprio strumento algoritmico che analizza il fare

VII. Aporie della transdisciplinarietà

di ognuno e che ne comunica i tratti, generando un'intesa, una risposta diffusa e un abito di tutti, cioè un'intersoggettività comunitaria, il mondo umano appunto.⁵

Sini non allude al concetto di «macchina attoriale» proposto da Carmelo Bene come originale interpretazione di un passaggio di Gilles Deleuze, ma è evidente che tra le pratiche della «intersoggettività comunitaria» quella dell'attore è la più evidentemente implicata dall'esosomatismo. Il contributo del filosofo va inteso comunque come un invito al confronto interdisciplinare e aiuta a rendersi conto che l'orientamento di diversi saperi riguardo alle stesse tematiche non serve a decretare quale di essi corrisponda alla verità ma piuttosto a interrogarci sul motivo del questionamento contemporaneo che si manifesta nei più diversi ambiti alla ricerca di nuove «forme di vita».

2.

Dobbiamo il recente avvicinamento tra neurobiologia e arti sceniche tra gli altri a Vittorio Gallese, docente di Fisiologia presso il Dipartimento di Neuroscienze dell'Università degli Studi di Parma, la cui ricerca si concentra sulla descrizione incarnata degli aspetti più rilevanti della cognizione sociale. Il suo principale contributo consiste nella scoperta, in quanto membro di una più vasta équipe guidata da Giacomo Rizzolatti, dei «neuroni specchio»,⁶ e poi nella elaborazione di un modello teorico di cognizione sociale, la teoria della Simulazione Incarnata (*Embodied Simulation*).⁷

I neuroni specchio sono una classe di neuroni che si attivano quando un soggetto osserva l'azione compiuta da un altro soggetto. Gli scienziati hanno scoperto che

⁵ Cfr. Carlo Sini, *Il potere invisibile*, «Nóema», 4, 2 (2013), pp. 1-28:3: <<http://riviste.unimi.it/index.php/noema>>.

⁶ Cfr. Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Cortina, Milano 2006.

⁷ Cfr. *Intervista a Vittorio Gallese*, «Ricerche di s/confine», v, 1, 2014, pp. 1-8, da cui si cita; e *Arte, corpo, cervello: per un'estetica sperimentale*, «Micro Mega», 2, 2014, pp. 49-67. Cfr. anche «Culture teatrali», 16, primavera 2007, *Teatro e Neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, a cura di Francesca Bortoletti, e in particolare il saggio di V. Gallese, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, pp. 13-37. Rizzolatti nel 1992 ha reso pubblica la scoperta dei neuroni specchio, definendo così le basi fisiologiche dell'empatia e gettando luce sul processo tramite il quale si trasforma l'informazione visiva in azione. Attualmente Rizzolatti, dopo il *cosa* e il *perché* conduce nuove ricerche sul *come*, ovvero sulle «vitality forms» (definizione di Daniel Stern) dell'azione. Tra i primi risultati la constatazione che il *come* ha un substrato neuronale diverso da quello delle azioni dette «fredde» ed è localizzato nell'insula, lobo corticale profondo (da qui per esempio una nuova possibile comprensione dell'autismo, in quanto sembra che la sua causa principale sia da individuare nei primi mesi del rapporto madre-bambino, allorché si manifesta un deficit di *vitality forms*).

i neuroni attivati dall'esecutore durante l'azione sono gli stessi attivati nell'osservatore della medesima azione, mentre prima si pensava che si attivassero soltanto per le funzioni motorie. Molti scienziati considerano la scoperta dei neuroni specchio una delle più rilevanti degli ultimi anni nell'ambito delle neuroscienze perché una migliore comprensione delle azioni compiute da altre persone può agevolare l'apprendimento attraverso imitazione.⁸ Gallese, tra gli altri, ritiene che il sistema specchio, simulando le azioni osservate, possa contribuire a una teoria della conoscenza, mentre altri lo mettono in relazione con le caratteristiche del linguaggio. Tra le rilevanti conseguenze sperimentali e applicative, in primo piano vi è il possibile collegamento tra il sistema specchio e le patologie della conoscenza e della comunicazione; sia come sia, l'esperienza suggerisce di tenere distinta l'osservazione neurofisiologica dalle opinioni interpretative sul possibile ruolo dei neuroni specchio.

Gli esperimenti hanno confermato che questi neuroni fungono da mediatori per la comprensione del comportamento altrui e quindi si è indotti a pensare che codifichino concetti astratti concernenti le azioni, sia quando esse sono compiute direttamente, sia quando giunge l'informazione che l'azione è compiuta da altri. Il sistema umano dei neuroni specchio codifica atti motori transitivi e intransitivi, è cioè capace di codificare sia il tipo di azione che la sequenza dei movimenti di cui essa è composta. Nell'uomo non è necessaria una effettiva interazione con gli oggetti: i suoi neuroni-specchio si attivano anche quando un'azione è "mimata". Il sistema specchio ha dunque tutto il potenziale necessario per fornire un meccanismo di comprensione delle azioni e dell'apprendimento attraverso l'imitazione e la simulazione del comportamento altrui. In questo senso è opportuno ribadire che il riconoscimento non avviene soltanto a livello motorio, ma come riconoscimento dell'azione intesa in quanto evento biofisico. Le ricerche collegano i neuroni specchio anche alla comprensione dei comportamenti conseguenti una intenzione non ancora manifestata ma tesa a risultati futuri. Ne consegue che ogni individuo è in grado di agire in base a un meccanismo neurale per ottenere la cosiddetta "partecipazione empatica": di fronte a una scena coinvolgente i neuroni specchio si attivano come se fossimo noi stessi a viverla. Sull'intensità e la qualità emotiva di questa azione la ricerca e la discussione sono però ai primordi. Restano quindi da definire

⁸ Naturalmente in ambito scientifico non mancano le polemiche. L'indiano Vilaynur Ramachandran sostiene che la scoperta dei neuroni specchio sia paragonabile per importanza a quella del DNA, mentre lo statunitense Gregory Hickok, nel suo *Il mito dei neuroni specchio*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, cerca di dimostrare la totale inconsistenza della scoperta. Non è il caso, qui, di soffermarsi su questo dibattito, si può notare però che Giacomo Rizzolatti, in alcune interviste e interventi, si smarca da questi due estremi e insiste nell'utilizzare il termine *correlazione* per indicare il rapporto sussistente tra azioni e funzioni neuronali.

VII. Aporie della transdisciplinarietà

quali debbano essere le caratteristiche imprescindibili di quella scena per ottenere un effetto e quali possano essere le possibili “interpretazioni” dell’osservatore.

Una definizione del fondamento biologico del “teatro” – in realtà della mimesi peculiare delle arti dinamiche – non poteva che sollevare un enorme interesse. Da quel momento, tra gli estremi di un entusiasmo un po’ fanatico e di un facile scetticismo espressi da entrambe le discipline, è emersa una terra di mezzo fatta di osservazione reciproca e azioni comuni, con tanto di operatori specializzati e prassi terapeutiche che, prima di produrre consistenti risultati teorici, stanno dimostrando in molti casi una sorprendente efficacia. In campo teatrologico si deve al giovane ricercatore Gabriele Sofia una prima monografia sull’argomento il cui terzo dei suoi quattro capitoli è dedicato ai neuroni specchio;⁹ degno di nota è anche il fatto che presso l’Università di Messina il Dipartimento di Scienze Cognitive, della Formazione e degli Studi Culturali (CSECS) includa un Centro Internazionale di Studi sulle Arti Performative, intitolato al teatrologo statunitense Richard Schechner.

3.

Ecco dunque che la formalizzazione teorica, anche se fallisce nella sua presunzione di verità, cambia la realtà, se non altro perché sottopone i fenomeni osservati alla decisione e al controllo umani. Qualcuno alimenta l’illusione che si possa un giorno definire un perfetto e solido statuto scientifico delle discipline performative e magari produrre arte con sequenze di formule e logaritmi. È una illusione simmetrica a quella di una protocollare creatività dei processi scientifici, illusione perché ovunque si operi, scienza o arte, ci si trova immersi in una complessità che vede all’opera diversi saperi ai quali *si è soggetti*, mai potendola padroneggiare totalmente. Intanto, però, ciò consente ad alcuni giovani ricercatori di specializzarsi nell’applicazione dei protocolli teatrali a varie patologie o situazioni di disagio sociale ed è innegabile che tali attività, svolte da specialisti in diverse discipline, producano risultati positivi.¹⁰

In questa prima fase del nuovo corso il linguaggio che si accompagna a questi eventi non è, come si vorrebbe credere, l’espressione di fatti oggettivi, ma senso che si attribuisce, una proiezione dei propri pregetti e progetti che a volte si rivela grossolana ed equivoca proprio nell’utilizzo di linguaggi con i quali si ha scarsa confidenza, come se la sua aderenza alle cose fosse già stata garantita dagli specialisti dell’altro campo.

⁹ Cfr. G. Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, pref. di Eugenio Barba, *Prospettive e fughe dello sguardo* di Clelia Falletti, Bulzoni, Roma 2013.

¹⁰ Per esempio Sofia riferisce dell’applicazione di tecniche teatrali nel trattamento del Morbo di Parkinson con risultati sorprendentemente positivi.

I più avvertiti, anche tra gli scienziati, si rivolgono alla fenomenologia, la cui strumentazione interpretativa si è rivelata con il passare del tempo la più sensibile a cogliere le occasioni e i limiti della complessità, tanto sul versante dell'operare quanto su quello della percezione, e sempre lavorando su ciò che in effetti, pur differenziandoli, li assimila.

Sul versante teatrale c'è già una storia in questo senso, come s'è detto. Dopo Eugenio Barba e l'ISTA, negli anni Ottanta-Novanta un impulso inedito e decisivo è arrivato con Humberto Maturana e Francisco Varela.¹¹ In questo caso l'opzione fenomenologica, unita alla pratica meditativa e al confronto con il buddhismo tibetano, ha portato alla fondazione di una seppure informale istituzione chiave come il Mind & Life Institute,¹² ancora oggi attivo dopo la prematura scomparsa di Varela.¹³

Tutto ciò accade in un contesto culturale sempre più nettamente globalizzato, per cui le informazioni sono immediatamente disponibili dappertutto mentre tradizioni prima lontane tra loro diventano reciprocamente permeabili, producendo così nuovi impulsi positivi: si pensi per esempio alle inedite possibilità di confronto tra le arti dinamiche occidentali e quelle orientali che finalmente coniugano la conoscenza dei testi e quella dell'espressione scenica. Se a fronte di Abhinavagupta la *Poetica* di Aristotele può sembrare a tutta prima un po' troppo semplice ed elusiva, la grande svolta filosofica e artistica otto-novecentesca occidentale che riporta al centro la questione della vita e della morte dell'arte e nell'arte trova comunque nel filosofo greco un punto di riferimento imprescindibile.

Nel quadro in una certa misura antologico predisposto in queste pagine non poteva quindi mancare qualche annotazione sull'incontro tra neuroscienze e arti dinamiche. Una prima mossa utile per il momento può consistere nell'evidenziare alcuni nodi problematici senza sciogliere i quali si rischia di cadere in aporie irrevocabili e paralizzanti.

¹¹ Nato a Santiago del Cile nel 1946, biologo di fama internazionale, ha svolto la propria attività di ricerca nell'ambito delle neuroscienze; ha diretto il centro di ricerca del CNRS (Centro Nazionale per la Ricerca Scientifica) presso il Laboratorio di Scienze Cognitive ed Epistemologiche (LENA) che ha sede nell'Ospedale Universitario La Salpêtrière a Parigi. È stato membro del CREA, all'École Polytechnique di Parigi. Varela è morto prematuramente nel maggio 2001. Tra le sue pubblicazioni tradotte in italiano si ricordano: *Autopoiesi e cognizione: la realizzazione del vivente*, (con H. Maturana), Marsilio, Venezia 1985; *L'albero della conoscenza*, (con H. Maturana), Garzanti, Milano 1987; *La via del mezzo della conoscenza*, Feltrinelli, Milano 1992; *Un know-how per l'etica*, The Italian Lectures 3, Roma 1992.

¹² Il sito web del Mind & Life Institute è prodigo di informazioni: <www.mindandlife.org>.

¹³ A Francisco Varela e Carmelo Bene il sottoscritto aveva dedicato il proprio *L'invenzione del teatro*, Bulzoni, Roma 2003, e un capitolo nel quale, a partire dalla proposta vareliana, si sottolineava l'importanza dei concetti di *emergenza* e *autopoiesis* per l'attore. Gabriele Sofia, dieci anni dopo, ignora serenamente quella prima prospezione sul rapporto tra neurobiologia e teatro.

VII. Aporie della transdisciplinarietà

4.

L'intervista citata di Vittorio Gallese consente di entrare subito nel vivo di alcuni problemi.¹⁴ La sua riflessione muove oggi dalla necessità di *capire cosa ci rende umani*, ovvero cosa ci distingue dai non umani. Gallese sostiene che in ambito estetico dobbiamo ad Aby Warburg il configurarsi di nuove possibilità interpretative: «Grazie a Darwin, Warburg scoperse la necessità biologica dell'espressione corporea delle emozioni, trasmessa sotto forma di memoria non conscia»; «Inoltre, un ulteriore importante contributo di Warburg consiste nella sua nozione di *Nachleben* [vita dopo], cioè la sopravvivenza dell'umana memoria inconscia individuale e collettiva delle immagini e dei simboli». Ciò era particolarmente importante non solo e non tanto per comprendere cosa si "legge" in un quadro o in un'opera quanto, nel nostro caso, per definire il fondamento biologico dell'esperienza estetica. Per Gallese «il punto cruciale non è quello di utilizzare l'arte per studiare il funzionamento del cervello, ma consiste nello studiare il sistema cervello-corpo (lui non ricorre alla dizione "corpo-mente") per comprendere cosa ci rende umani e in che modo. In questo caso più che di neuroestetica si dovrebbe parlare di una estetica sperimentale che indaga insieme le risposte del cervello e del corpo: «*Aisthesis*, cioè percezione multimodale del mondo attraverso il corpo. [...] Il corpo è sempre un corpo vivo (*Leib*) che agisce e fa esperienza di un mondo che gli resiste». Comunque, in entrambe le discipline, il versante d'indagine sul quale si registrano maggiori progressi è quello della ricezione, ovvero quello che studia gli effetti della mimesi sullo spettatore.

Gallese chiarisce di essersi formato filosoficamente studiando Merlau-Ponty, Husserl e altri fenomenologi ben prima di occuparsi dei neuroni specchio. La definizione dell'ambito di ricerca è avvenuta in un secondo tempo: «Per ora ci siamo concentrati sullo studio della ricezione delle arti visive e del cinema» – dichiara –, mentre «sul rapporto tra corporeità e fruizione delle finzioni narrative proprie della letteratura per ora mi sono espresso soltanto a livello teorico, in collaborazione con una studiosa di letteratura, Hannah Wojciehowski». Poi passa alla questione cruciale cui si accennava, ovvero alla «difficoltà intrinseca all'approccio neuroscientifico alla natura del linguaggio».

5.

Prima di evidenziare l'intreccio di aporie che caratterizza i lavori di molti scienziati, soffermiamoci su quello che sembra il solido e condivisibile approdo teorico di Gallese, la sua «teoria della Simulazione Incarnata» nella ricezione delle arti cine-

¹⁴ Cfr. *Intervista a Vittorio Gallese* cit., cui facciamo riferimento da qui in avanti per le citazioni che lo riguardano.

matiche, vale a dire la definizione della peculiarità dell'esperienza estetica e della sua differenza rispetto all'esperienza "reale" degli stessi eventi. Grazie ai «sentimenti corporei» percepiti lo spettatore vede «come-se», diventa specchio di ciò che vede (come in alcune forme di meditazione), in ciò coadiuvato dalle «memorie incarnate e delle associazioni immaginative». La differenza con l'esperienza quotidiana è spiegata in questo modo: «Quando, infatti, contempliamo (meditazione!) un'opera d'arte sospendiamo temporaneamente il nostro rapporto con il mondo, liberando energie che, paradossalmente, possono essere vissute in modo più vivido rispetto alla più prosaica realtà quotidiana». Gallese allude forse alla sospensione del giudizio fenomenologica? E la «cognitiva sospensione d'incredulità» sarebbe la preconditione di una «simulazione incarnata liberata»? Ma, viene da chiedersi, liberata da cosa? Si verificherebbe qui qualcosa di diverso dall'*epoché* intesa come "tradurre in se stessi"? Gallese sostiene che questa percezione non comporta necessariamente una reazione immediata, quindi si torna all'*epoché* contemplativa, intensificata ma anche acquietata, «sgravata dal fardello di modellare la nostra attuale presenza nel mondo "reale"».

6.

Questi passaggi delineano una grande conquista concettuale. Tra l'altro spiegano il paradosso del piacere cognitivo formulato da Aristotele, il piacere di conoscere anche attraverso vicende dolorose (e, aggiungiamo, il poco indagato piacere di recitare la sofferenza). Tutto ciò perché «quando dirigiamo la nostra attenzione al mondo dell'arte, possiamo impiegare totalmente le nostre risorse simulate, disinnescando le nostre difese». Da qui l'intensità peculiare dell'esperienza estetica o artistica in una definizione che già abbiamo incontrato nell'estetica indiana antica e che potrebbe valere per l'artista di ogni tempo e luogo.

Se la scienza scopre le basi naturali di ciò che accade tocca poi ai destinatari dell'informazione domandarsi cosa ciò comporti nel complesso della propria vita, o meglio nel territorio che Carlo Sini circoscrive con i termini di cosmologia e semiotica. Sono temi ai quali il filosofo italiano si dedica da decenni e che i nostri scienziati non dovrebbero ignorare, come purtroppo avviene.

Gallese racconta dell'ironia dei colleghi per il suo "darsi alla filosofia", poiché filosofo per molti di loro è qualcuno che usa parole in libertà e sostiene argomenti non dimostrabili; ma al di là delle inevitabili superficialità lancia un allarme: «Sta emergendo sempre di più la consapevolezza che l'enorme accumulo di dati empirici, se non accompagnato da un adeguato apparato teorico-interpretativo, rischia di perdere gran parte del suo potere euristico». Eccoci dunque al cuore del problema: la necessità di un approccio complesso e multidisciplinare, il confronto-più-che-necessario, ciò mentre «gli studiosi di discipline umanistiche, per parte loro, hanno

VII. Aporie della transdisciplinarietà

mostrato e in gran parte continuano a mostrare grande diffidenza» a causa della loro «tendenza a connettere tutto ciò che ha a che vedere con la naturalizzazione a una prospettiva meccanicistica e innatistica». La vera contrapposizione non è tra le diverse discipline ma tra le presunzioni, o posture, dei ricercatori, cioè tra coloro che fondano “nuove verità” e coloro che mettono in gioco la propria biografia di interpretante.

A questo punto Gallese accenna opportunamente all’epigenetica per ricordare che essa mostra «non solo come l’ambiente sia in grado di condizionare l’espressione dei geni, ma anche come questa modificata espressione genica possa essere trasmessa alla progenie». La sua sollecitazione a superare gli atteggiamenti di superbia e chiusura delle diverse discipline ha un forte significato etico e scientifico insieme, che aiuta a trovare un vero punto di ripartenza comune. E a fronte della sua affermazione che si deve «accettare finalmente l’idea [...] che l’uomo è al contempo naturalmente artificiale e artificialmente naturale» non ci limiteremo a ricordargli le argomentate pagine siniane e possiamo cominciare a impegnarci nella tessitura di un apparato concettuale condivisibile. Certamente sarà opportuno soffermarsi sul ragionamento di Sini riguardante l’asse cultura-natura-macchina, anche tenendo conto che quando lo stesso Gallese aggiunge «penso possa risultare più utile studiare una delle caratteristiche più specificamente umane, cioè la capacità di creare simboli», sembra proprio riferirsi al filosofo italiano che più si è impegnato in tal senso.

7.

Al tempo stesso si verifica, qui, un rischio di deriva, perché il discorso assume, forse troppo velocemente, anche un carattere politico. Secondo Gallese «adottare una prospettiva di naturalizzazione, riformulare un’antropologia fondata su di una nuova filosofia della natura, ha anche importanti ripercussioni sociopolitiche». Per esempio, continua, «il pensiero conservatore fa passare l’idea che l’uomo è naturalmente individualista. Le neuroscienze dimostrano, invece, che la dimensione pre-individuale, o “noicentrica”, come la definisco io, precede e sostiene la costruzione dell’individualità personale». Ma non è in ambito collettivo che si manifesta anche l’individualismo? Dove altro potrebbe formarsi? E allora quali significati meno facilmente condannabili, oltretutto sulla base di un giudizio aprioristico sull’individualismo, potremmo riconoscere in queste reazioni? Tra i percorsi di pensiero segnalati in queste pagine, per esempio, vi è quello che va da Stirner e Nietzsche a Sini e infine a un autore come Carmelo Bene, dove quella contrapposizione tra conservazione e illuminismo fa decisamente naufragio. Giustamente, invece, Gallese tiene la rotta sulla centralità del processo mimetico: «Impariamo a divenire chi siamo solo ed esclusivamente attraverso la costante interazione sociale con gli

altri» – a patto di non essere asceti o eremiti – però non demorde dal suo assunto: «Condurre una battaglia politica per contrastare l'idea di un supposto “naturale” individualismo umano significa, oggi, utilizzare anche i dati messi a disposizione dalle neuroscienze cognitive». Il suo argomento, però, non diventa convincente per il solo fatto di essere continuamente ripetuto e di avere un gusto gradevole di politicamente corretto (e a prezzo di dimenticare quanto sia potente il virus noicentrista nelle più terribili organizzazioni fanatiche e integraliste che infestano tutto il mondo). Sentirsi dalla parte giusta coincide con il “possesso” di alcune parole persuasive e condivisibili con coloro i quali ci si vorrebbe “associare”. Da parte degli scienziati, non di rado, queste parole, che a loro sembrano scaturire da una realtà oggettiva e non da una verità transitoria e “raccontata”, vengono considerate come un esito che supera le in-certezze suscitate dai filosofi. Gallese auspica una soluzione di questa aporia: «Non voglio essere polemico, ma credo che oltre a citare Foucault, ci sarebbe bisogno di conoscere meglio e di più chi siamo anche da una prospettiva neurobiologica. Chi liquida con un tratto di penna le neuroscienze spesso non sa nemmeno di cosa parla. Abbiamo bisogno di creare un linguaggio condiviso». Purtroppo – come si è appena visto – lo fa mentre evoca con deboli argomenti una frettolosa sintesi etico-politica.

Allora il problema è: come non fermarsi di fronte a questi ostacoli? Gallese propone percorsi formativi multidisciplinari che consentano di padroneggiare almeno a livello teorico le tematiche proprie delle scienze umane e delle neuroscienze cognitive. E sulla base di questa istanza invero un po' generica si dichiara ottimista. Il quadro complessivo è però assai confuso, come stiamo per vedere meglio, non soltanto a causa della continua caduta nella superstizione veritativa e del vago “sentimento progressista”, ma soprattutto per l'utilizzo assai disinvolto del linguaggio, o del gergo di scambio, se vogliamo, questione preliminare che richiederebbe una riflessione a parte.

8.

Nei contributi provenienti dall'orizzonte di ispirazione naturalista e neopositivista si manifestano molte criticità e bisogna fare i conti con una serie di equivoci molto spigolosi e scivolosi che le due discipline normalmente tendono a eludere, presi come si è tutti o quasi dall'euforia della novità. Prima di arrivare a ciò vorrei condividere con il lettore il mio punto di partenza, il primo incontro con la neurobiologia, verificatosi diversi anni fa attraverso la figura chiave di Francisco Varela.

Varela e i neurobiologi di orientamento fenomenologico hanno subito ammesso che il nostro tempo ci pone di fronte al problema di una ridefinizione delle singole procedure disciplinari e sapevano di sollevare una serie di problemi forse senza

VII. Aporie della transdisciplinarietà

soluzione, da non trasformare però in un elemento paralizzante. Resta il fatto che per praticare rigorosamente una disciplina occorre dedicarle la vita, e ciò avviene fatalmente a scapito di una visione a tutto campo, mentre l'istanza transdisciplinare, che si propone di conferire la singola disciplina alla vita, difficile da definire come prassi, alimenta il costante dubbio di non essere all'altezza dell'impresa.

Prendo spunto da un'esperienza personale recente. Chiamato in una commissione di dottorato per discutere una tesi su Carmelo Bene, mi sono trovato a leggere e a dovere esprimere un parere anche su altre tre tesi di nessuna pertinenza teatrale, nelle quali si trattava di scimmie cantanti e di neuromarketing, delle implicazioni morali della neurologia e della nascita del linguaggio dalla fonazione musicale. Ho provato in proposito un doppio sentimento: di mancanza (e colpa) per non conoscere i temi affrontati e il vocabolario utilizzato dagli autori e d'altra parte uno sconcerto, persino – devo ammettere – una certa irritazione per il loro trascurare studi fondamentali, non solo sul versante critico-performativo. Sulla voce, per esempio, non era citato nemmeno uno dei molti autori come Ong, Zumthor, Bologna, e poi Derrida, Sini, Deleuze, per non dire di Grotowski, Brook, Bene, o i tecnici e gli storici della vocalità come Linklater, ecc. I candidati sapevano bene cosa *non* avevano fatto, sembravano convinti di avere citato chi dovevano e forse alla lettura di una tesi analoga di ambito teatrale si sarebbero scandalizzati per l'assenza dei loro riferimenti. Ora, mi sono detto, se è vero che le neuroscienze segnano anche l'emancipazione da una certa filosofia o teatrologia decisamente autoreferenziali, è anche vero che bisognerebbe tenere conto dei progressi verificatisi da quelle parti. E poi: superare non significa ignorare. Per esempio in campo teatrale, dagli anni Settanta, al momento del nascente interesse nei confronti dei nuovi approcci scientifici alla questione teatrale, la teatrologia non ha esitato a prendere le distanze dal positivismo scienziata allora imperante.

Forse tutti quanti provano un sentimento biunivoco quando si trovano ad affrontare altre discipline perché sentono di essere all'inizio di un cammino ancora tutto da fare. In questo senso sarebbe forse opportuno distinguere tra la funzione dei ricercatori più anziani, cui spetta soprattutto il compito della trasmissione (memoria, esperienza storica) da quello dei più giovani, che devono invece definire una nuova postura e intraprendere un'azione conseguente. Certo, occorre evitare i frettolosi sincretismi della superbia neoscientista, ma in questo senso siamo tutti passabilmente accorti. La vera questione da non rimuovere, come invece purtroppo accade, è quella sollevata da Sini: senza un vaglio filosofico e semiotico l'espressione delle nuove istanze tradirà fatalmente una mancata consapevolezza di se stessi come osservatori-interpretanti dotati di un linguaggio adeguato, ovvero della prima "macchina" produttrice di senso. Sini propone diversi esempi in proposito, ai quali potremmo aggiungere quello dei neuroni specchio: buffo nome attribuito ai neuroni che si attivano osservando un'azione, senza tenere conto del fatto che tutti i correlati neuronali sono "specchianti" (o non lo è nessuno, poiché proprio la

neurobiologia aveva già dimostrato che non esiste differenza qualitativa tra azione e osservazione). Ma in quel caso il suggestivo richiamo al teatro ha prodotto l'invenzione gergale che ora è sulla bocca di tutti.

Francisco Varela era anche un mediatore buddhista. In uno dei libri prodotti dal gruppo di lavoro interdisciplinare promosso dal Life & Mind Institute, egli stesso, il Dalai Lama e altri autori hanno formulato alcune osservazioni molto penetranti sul dormire, il sognare e il morire.¹⁵ Cito questo libro in particolare perché ricorda i motivi principali di quel plesso immaginale che alimenta per esempio la peculiare drammaturgia del Workcenter (basti pensare a *The Living Room*). Precisiamo che Varela non si è mai occupato di arti performative in senso proprio e che la sua elaborazione culturale si situa tra gli anni Ottanta e Novanta, ovvero ai primi passi di questo nuovo cammino, anche se si tratta di primi passi rispetto ai quali forse non si è andati molto oltre e i cui risultati sembrano rimossi nella vulgata neurobiologica di oggi.

La teoresi sperimentale vareliana appare subito e in ogni suo aspetto concernente una visione della mimesi come processo di formazione consapevole e totale dell'umano. Il tema delle "origini", rilanciato dapprima assieme al suo maestro Humberto Maturana, sarà sempre attuale e aperto perché ogni momento storico chiede che si pervenga a una definizione più avanzata delle precedenti circa lo statuto ontogenetico dell'attore e dell'attore sociale. Questo *status* era inteso dallo scienziato cileno come il risultato della «storia delle trasformazioni di un'unità, [dunque] come il risultato di una storia di interazioni, a partire dalla sua struttura iniziale».¹⁶ Noi sappiamo che le arti dinamiche sono un elemento essenziale del territorio che forse più di tutti anticipa o fonda le scienze dell'umano, perché lì la complessità è una condizione e un modo di agire che si situa al di qua e al di là delle conoscenze formalizzate, rinviando a una prassi che, in una certa misura, è ancora un sapere senza parole, o meglio, qualcosa che non si sa di sapere. Anche in questo caso negli ultimi decenni si sono verificati progressi decisivi, dai quali soprattutto chi si occupa di teatro non dovrebbe prescindere. Le nuove definizioni di termini quali «coscienza» o «azione» cui è pervenuta la neurobiologia di matrice fenomenologica non possono essere ignorate, ma neanche passivamente accettate da chi si interroghi oggi sulla funzione del teatro.

¹⁵ Cfr. F. J. Varela, a cura di, *Il sonno, il sogno, la morte*, pref. di S. S. il xiv Dalai Lama, Neri Pozza, Vicenza 2000.

¹⁶ H. Maturana e F. Varela, *L'albero della conoscenza* cit. Le citazioni che seguono sono tratte da questa fonte.

VII. Aporie della transdisciplinarietà

9.

Se lo scopo di Maturana e Varela era quello di mostrare come il sapere generi una richiesta di sapere, lo scopo di coloro che riflettono sul teatro dovrebbe essere almeno un appello storico-teorico convincente per la riattivazione del processo vitale delle forme sceniche affinché, certamente in modo diverso dal passato, tornino a essere quel contrappunto ai saperi positivi che erano.

Quando con Maturana e Varela si prefigura, come sostiene il loro prefatore Mauro Cerruti, «l'esito più consapevole e sperimentale» dell'epistemologia e ci si propone di affrontare il nodo del rapporto tra biologia e conoscenza, andando al «cuore stesso del problema della vita», è impossibile non riconoscere che siamo anche alle premesse di un nuovo discorso sul teatro, forma preparata che si inserisce nel tempo della comunità come intervallo e impulso percettivo e festivo («il vino rispetto all'uva»). E quando i due descrivono la loro strategia come azione di colui che conosce (non come l'attingere a un magazzino di idee identiche per chiunque vi acceda), si può accogliere senza difficoltà questa gnosi non più rivolta verso le verità supreme bensì verso conoscenze che trovano le loro radici «nell'organizzazione di colui che conosce come essere vivente». Allo stesso modo ci si rende conto che non ha senso esercitare a priori una opzione ideologica tra immanenza e trascendimento, ché non in questo senso è da intendere la laicità, bensì come produzione di vita, dato che, come chiariscono i due, «è tipico degli esseri viventi il fatto che gli unici prodotti della loro organizzazione sono essi stessi, per cui non c'è separazione tra produttore e prodotto». Poiché la produzione altro non è che una composizione di singoli elementi in un'opera unitaria alla quale viene riconosciuto il valore aggiunto del lavoro e della creatività umana, e il teatro altro non fa con i «pezzi» della vita, utilizzando la facoltà autopoietica che ogni individuo possiede: perciò non risulta difficile pensare al teatro come metonimia della vita, ossia come azione-reazione di coloro i quali non si contentano di un'esistenza feriale e ridotta a una successione di riflessi condizionati.

10.

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo era stata soprattutto la psicologia a incrociare proficuamente le proprie ricerche con le arti sceniche, però è l'accesso fenomenologico ai contenuti della coscienza, diretto e introspettivo, sia nell'ambito del pensiero scientifico sia in quello di alcuni movimenti religiosi, a predisporre un nuovo e decisivo punto di riferimento. Sono istanze che suggeriscono la necessità di una concentrazione soprattutto sull'attore e le sue poetiche, istanze apparse nel tempo in cui la professione registica era sempre più orientata verso un regime critico e di manipolazione dell'immaginario. È importante in proposito

tenere presente che nel teatro del Novecento agiscono soprattutto due macchine, quella attoriale e quella scenica, interdipendenti e ciascuna incorporante l'altra, e al tempo stesso tendenzialmente indipendenti. Tutto il teatro, ma soprattutto quello contemporaneo, si gioca su questa tensione costitutiva e irriducibile, dominata al massimo grado quando attore, regista e drammaturgo convergono nella figura di un solo operatore. Un attore di questo tipo può avvalersi di altri attori-operatori-performer o di artisti-interpreti, lui stesso può "performare" come autore di scena a tutto tondo oppure persino, all'occasione, come interprete-collaboratore di altri. Basti pensare a Carmelo Bene, non certo l'unico esempio possibile ma soltanto uno dei casi più lampanti e a noi familiari, per non parlare del meno noto ma non meno importante Thomas Richards. Bisogna non dimenticare però che mentre la psicologia tiene in gran conto anche la nozione di scena, l'antropologia e poi le neuroscienze si sono finora maggiormente concentrate sulla macchina attoriale.

Quando tra gli anni Sessanta e Settanta ha preso forma quella che retrospettivamente è stata definita «rivoluzione cognitiva», il primo movente era una contestazione dell'approccio comportamentista motivato dalla convinzione «che da qualche parte ci siano strutture interne, contenuti propri alla vita della mente, processi mentali non riconducibili a meri comportamenti, come la memoria, la pianificazione, l'associazione e via di seguito».¹⁷ Da qui il ritorno ai contenuti della mente. La nascente disciplina – come s'è detto – si avvaleva di contributi di diversa provenienza e si divide ancora in molte scuole. Tra esse, di fondamentale importanza per il nostro ambito è quella che è tornata a occuparsi della coscienza, sfidando sia il tabù che la intendeva come un soggetto di esclusiva pertinenza dei filosofi, sia il sospetto di appartenenza a un nebuloso misticismo, anche se ciò è avvenuto trascurando il nesso cosmologia-semiotica e talvolta licenziando ingiustamente la filosofia in toto. Soltanto dall'inizio degli anni Novanta si è affermata «l'idea che si potevano apprendere molte cose sulla cognizione: come nasce un'idea di movimento, come si costruisce un ricordo, come funziona l'emozione e così via». In quel torno di tempo si sono andati definendo alcuni nuovi elementi della cosiddetta «scienza della coscienza», fenomeno presto uscito dai laboratori e divenuto persino una moda da rotocalco.

¹⁷ F. Varela, *La coscienza nelle neuroscienze*, conversazione con Sergio Benvenuto, 7 gennaio 2001, sito web di Rai Educational: <<http://www.emsf.rai.it/interviste/interviste.asp?d=452>>. Quando non diversamente segnalato, il virgolettato di Varela che segue è tratto da questa intervista che considero, nel contesto del presente lavoro, il suo intervento più significativo.

VII. Aporie della transdisciplinarietà

11.

I primi neuroscienziati constatavano che la ricchezza della prassi teatrale costituisce un campo di osservazione privilegiato e soprattutto che – come si è accennato – l’esercizio attoriale costituisce un valido supporto terapeutico in molte situazioni nelle quali la clinica si rivela piuttosto limitata. Tra i professionisti del teatro si potrebbe utilizzare la spiegazione scientifica dei processi recitativi per migliorare la propria preparazione. Naturalmente le risposte e le teorie finora formulate sono parziali e talvolta contraddittorie. Dal punto di vista del lavoro teatrale non si è faticato molto ad aggirare l’atteggiamento «ingenuamente naturalista» (Sini) che caratterizza non pochi scienziati, forse la maggioranza, e in base al quale ci si propone, anche con l’ausilio di sofisticate tecnologie non invasive, di “trovare da qualche parte la coscienza”. Così, mentre il premio Nobel Francis Crick sosteneva che siamo soltanto un fascio di neuroni, Francisco Varela e altri gli hanno opposto che il vissuto in quanto tale è irriducibile a una funzione neuronale; ovviamente se ne possono trovare molti correlati, ma ciò «non cambia assolutamente il fatto che il lato fenomenico resta quello che è, un’apparizione fenomenica, un accesso fenomenico alla mia coscienza». Varela contestava la «filosofia della mente» e il dualismo «corpo-mente» (*body/mind*) che si concentrano sulla definizione di categorie e oggetti, e faceva riferimento alla tradizione fenomenologica il cui punto di partenza è la natura del vissuto e la spiegazione materiale del mondo, o meglio: *l’osservazione delle relazioni* tra l’elemento fenomenico, il mondo e il linguaggio.

12.

Chiunque conosca il teatro dall’interno non ha alcuna difficoltà a comprendere come la coscienza-vissuto non sia qualcosa che sta solo nella testa di una persona ma una realtà “decentrata”, che appartiene all’essere umano e all’azione che sta vivendo. In questa prospettiva, il fenomeno della coscienza è unito – nella proposta teorica di Varela – ad almeno tre cicli permanenti di attività: all’organismo (che *comprende* il cervello), agli altri, ovvero all’«interazione empatica» socialmente mediata, e al mondo, cioè all’interazione con esso. Tutto ciò è *decentrato* rispetto a qualsiasi centrale neuronale. In questo senso il teatro sarebbe una sorta di *proiezione esterna* della triade corpo-mondo-altri? In effetti nessun attore potrebbe smentire che l’azione e la percezione costituiscono una unità e che il mondo esiste in questo ciclo permanente. Nelle parole di Varela: «Il mondo emerge solo grazie a questo collegamento che è una fonte permanente di senso», un continuo processo semiotico di andata e ritorno.

Varela ricorda inoltre che la fenomenologia è da intendersi anche come invito a un lavoro transdisciplinare e aperto a ogni verifica sperimentale, svolto con

un atteggiamento molto somigliante a quello delineato dal buddhismo tantrico tibetano.

A questo punto appare chiaro come alcune approssimazioni concettuali degli anni Settanta come quelle proposte dal sottoscritto o da altri – attore carnale, uomo-attore, attore e attore sociale, gestione del comportamento – si riferissero in modo volenteroso a una totalità dell'attore in quanto essere umano, ma d'altra parte anche alla centralità dell'attività mimetica per chiunque e infine in particolare per chi svolge questa professione. L'evoluzione delle scienze neurologiche ha in sostanza confermato che era giusto rivolgere l'attenzione all'ambiente naturale e culturale dei comportamenti performativi e ha fatto comprendere che il teatro partecipa alla storia naturale della conoscenza, ovviamente con la propria autonomia di macchina.

13.

Gli studi di Maturana e Varela, poi del solo Varela e degli altri ricercatori sparsi per il mondo, hanno soltanto cominciato a percorrere quell'alto crinale dei modelli di conoscenza che corre tra gli opposti precipizi del modello detto di «rappresentazione» (secondo il quale si suppone che il sistema nervoso operi usando esclusivamente rappresentazioni del mondo) e del soggettivismo (che in pratica nega l'ambiente circostante e afferma una solitudine conoscitiva per cui esisterebbe soltanto la propria interiorità). Punto di partenza e di approdo è la concezione secondo la quale la mente «in quanto fenomeno appartenente alla rete di accoppiamento sociale e linguistico, non è una cosa che sta nel mio cranio, non è un fluido del mio cervello: la coscienza e la mente appartengono al dominio di accoppiamento sociale ed è lì che si realizza la loro dinamica».¹⁸ In pubblicazioni successive del periodo francese, interrotto purtroppo dalla morte prematura, Varela sviluppa l'idea di «accoppiamento sociale», sempre nel contesto della citata triade corpo-altri-mondo.

Come ben si comprende, questa visione ribalta il luogo comune secondo cui la comunicazione è «qualcosa che si genera in un punto, viene fatta passare attraverso un condotto (canale) e raggiunge l'altra estremità ricevente», dunque essa «non dipende da quello che si trasmette, ma da quello che accade *con* chi riceve». Il teatro nel suo complesso, in quanto metaorganizzazione del vivente, e l'attore in quanto suo agente, non possono essere definiti e conosciuti prendendo in considerazione esclusivamente il loro progetto e struttura comunicativa (“sistema nervoso”), ma considerando la totalità dell'essere vivente che si mette in gioco in un atto di conoscenza («[...] ogni conoscenza è una azione per colui che conosce e [...]

¹⁸ H. Maturana e F. Varela, *L'albero della conoscenza* cit., p. 196.

VII. Aporie della transdisciplinarietà

dipende dalla struttura di colui che conosce»). Ecco allora che le definizioni con le quali gli operatori della scena anni fa alludevano goffamente alla complessità del lavoro attoriale può essere superata ricorrendo ai concetti di «autopoiesis», coniato da Humberto Maturana e Francisco Varela nel 1972, e di «emergenza», quest'ultimo mutuato dalla fisica, concetti che permettono di saldare il lavoro della performance e la definizione dell'attore a una consapevolezza un poco più scientifica.

14.

L'organizzazione autopoietica, ovvero il *prodursi continuamente da sé*, è ciò che in prima istanza caratterizza gli esseri viventi, autonomi perché capaci di stabilire le proprie leggi, le proprie *specificità*. «L'essere e l'agire di un'unità autopoietica – precisa Varela – sono inseparabili». Se l'azione-conoscenza e la conoscenza-azione appartengono per definizione all'essere umano, la consapevolezza del processo autopoietico, la capacità di svilupparlo e variarlo è invece ciò che caratterizza l'attore a qualunque titolo (e ciò sia detto non in senso metaforico, come invece sarebbe nel caso dell'arte in generale e con riferimento all'*immaginabile*). Nell'ambito dell'evoluzione, definita una «*deriva naturale*, prodotto della invarianza dell'autopoiesi e dell'adattamento», l'evento teatrale costituisce un *intervallo* che anziché interrompere quel processo lo intensifica e può imprimergli nuove direzioni. La «contabilità logica» dell'attore,¹⁹ evitando la caduta nel sistema della rappresentazione passiva o nel caos della totale assenza di oggettività, consiste quindi, come si diceva, nell'azione-relazione del vivente impegnato in una successione di stati da lui stesso creata e rielaborata in presenza dello spettatore, insomma in una *autopoiesi consapevole, sviluppata e variata in una condizione predisposta*. Si tratta di qualcosa che alcuni grandi uomini della scena hanno ampiamente assorbito nelle rispettive poetiche; basti pensare a Tadeusz Kantor o a Carmelo Bene, secondo i quali in pratica l'attore crea per mezzo della partitura una vera e propria “prigione”, vale a dire sequenze di segni o di regole determinati dall'insieme delle condizioni ambientali e psicofisiche predisposte. Ripetendo la partitura, l'attore lotta con i segni perché essi non lo esprimono compiutamente, né riescono a esprimersi autonomamente, dal momento che devono passare per l'organismo-in-azione (macchina scenica o attoriale). In questo senso l'attore lotta contro la rappresentazione oppure, come dice Bene, «toglie di scena», sottraendosi al dovere di *rappresentare le idee* che pure sono una parte non secondaria del progetto originario, senza il quale il teatro non prende corpo: perciò nella performance l'attore non si limita a dire, ma significa e canta. In effetti, quando Victor

¹⁹ Cos'altro è la “contabilità logica” se non ciò che, con e dopo Grotowski, definiamo “tecnica” (il lavoro “contro natura” per strappare vita alla vita)?

Turner sosteneva che «la materia di cui è fatta la vita sociale è la performance»²⁰ proponeva di superare le nozioni di spettacolo, di rappresentazione e di attore, non però per sciogliere il teatro nella vita quotidiana e viceversa (come nel paradigma performativo che dagli Stati Uniti è diventato una forma di superstizione universale), bensì per ribadire che anche le azioni e i comportamenti sono linguaggi e che le intenzioni da cui prendono le mosse assumono una loro forma irreversibile nelle condizioni fisiche e nelle circostanze storiche in cui si manifestano.

15.

Altro passaggio decisivo per una definizione originaria e contemporanea dell'attore è la nozione di «emergenza». In proposito Varela propone l'esempio del tornado, ossia di innumerevoli particelle di aria e di acqua che a un tratto, per un fenomeno di autopoiesi, o autoorganizzazione, diventano un tornado, oggetto che esiste soltanto nelle relazioni delle sue componenti molecolari e non in quanto organismo cellulare. In questo caso alcune regole e interazioni locali, sulla base di interazioni appropriate, danno luogo all'emergenza di un nuovo livello ontologico, dotato di un proprio livello di identità e di esistenza, ma la cui identità non è localizzabile, essendo *puramente relazionale*. Sembra un'affermazione ovvia, ma la tradizione di pensiero occidentale ancora insiste a cercare un'esistenza sostanziale e materiale per tutto ciò che esiste. Certo, l'identità degli esseri umani è di natura del tutto peculiare. Il nostro riconoscimento da parte del mondo ci dice che esistiamo, eppure nessuno può localizzare la nostra identità, è difficile capire e accettare che si tratta di una identità puramente relazionale e, *di conseguenza*, di qualcosa che dipende dall'emergenza, vale a dire da ciò che *si produce* in determinate condizioni della triade relazionale organismo-mondo-altri. Ciò portava Varela ad affermare che «*de facto* la vita è qualcosa di troppo, una maniera d'essere nella natura che non è sostanziale ma, per così dire, virtuale, efficace ma virtuale». Si potrebbe essere tentati di pensare che la condizione umana si riduca così a un puro effetto di interazioni e la vita sia una loro incontrollabile conseguenza; se così fosse sarebbe impossibile essere attori, mentre invece il concetto di emergenza «ci permette per la prima volta di pensare la causalità mentale», ovvero che «l'emergenza [...] di uno stato di coscienza, può avere un'azione diretta sulle componenti locali, cambiare gli stati di emissione di un neurotrasmettitore, cambiare gli stati di interazione sinaptica tra neuroni e così via». Ne consegue che l'attore o il performer è un individuo capace di suscitare le emergenze, e un buon attore è un individuo particolarmente abile anche nel governarle, una sofisticata macchina

²⁰ V. Turner, *Antropologia della performance*, (prima ediz. 1986), intr. e cura di Stefano De Matteis, pref. di Richard Schechner, Il Mulino, Bologna 1993, p. 158.

VII. Aporie della transdisciplinarietà

attoriale appunto. L'attore, in sostanza, è capace di compiere un movimento di «va-e-vieni tra ciò che emerge e le basi che ne rendono possibile l'emergenza» e sulla base di un'adeguata preparazione esegue quest'attività di fronte agli spettatori (mentre il mediatore è al tempo stesso attore e spettatore). Ecco perché non è arbitrario il riferimento a un "teatro che pensa", o meglio al teatro come modo di pensare, per distinguere le pratiche della scena più vitali da quelle che, nel solco di una tradizione "sovrintesa", restano circoscritte alla "illustrazione delle idee"; ed ecco perché aveva ragione Alberto Savinio a parlare di «biologia superiore» dell'attore e con lui tutti gli altri autori che attraverso un linguaggio poetico hanno anticipato molte formule che le altre discipline avrebbe fatto proprie e avvalorato soltanto dopo molto tempo. Chi fa teatro ha sempre saputo che una cellula nervosa può suscitare pensieri e che un pensiero può "dare vita" a cellule nervose, ovvero metterle in azione, anche non possedendo le parole per dirlo e la capacità di trarne tutte le conseguenze.

16.

Le neuroscienze si occupano della organicità del mentale, ma non sanno spiegare *come* i processi avvengono, né, ancora, affrontare la questione dell'intensità percettiva e della qualità emozionale; mentre il teatro lavora proprio su quel come, riprendendo sempre da capo e sviluppando una prassi la cui teoria è un *ex ante* intenzionale oppure un approssimativo *ex post* relativo ai protocolli. I versanti su cui lavorano gli innovatori dei due fronti sono indicati con nomi diversi. Nel caso del teatro si possono utilizzare i concetti di processo e composizione, ponendo l'accento sull'uno, sull'altra o sull'equilibrio tra loro: per esempio potremmo annoverare Stanislavskij e Grotowski in una linea eminentemente processuale ("epigenetica"),²¹ e i performer votati alla manipolazione di forme e materiali, per esempio Kantor, alla tradizione della plasticazione.

Se «il comportamento è una proprietà emergente di uno schema neuronale»,²² governare l'emergenza significa, nella processualità artistica, gestire il comportamento superando gli automatismi, ossia le abitudini. E se Varela insiste sui lontani

²¹ L'epigenetica è quell'attività di "regolazione" dei geni tramite processi chimici che non comportano cambiamenti nel codice DNA ma possono modificare il fenotipo dell'individuo, ovvero l'effettiva manifestazione fisica di un organismo, dunque è il prodotto dell'esperienza e del progetto, mentre il genotipo contiene le istruzioni ereditate che possono essere espresse oppure non espresse, cioè il pregetto.

²² F. Varela in *Ponti sottili – Conversazioni del Dalai Lama con i grandi scienziati dell'Occidente sulla natura e i poteri della mente*, a cura di Jeremy W. Hayward e Francisco J. Varela, (prima ediz. 1992), Neri Pozza, Vicenza 1998, p. 95.

traguardi scientifici ancora da raggiungere,²³ le lingue poetiche spostano molto in avanti la percezione, come dimostrano queste parole di Bernard Noël:

Pensare è un movimento, che procede dunque sul filo del tempo; vedere è un atto legato al solo presente, il quale, sia pure nel proprio rinnovamento perpetuo, non procede mai in avanti. Dunque non c'è che uno sguardo davvero fisso: quello dei morti, e ecco perché i morti vengono inghiottiti nella loro stessa immagine e non lasciano che questa cosa invisibile: un nome.²⁴

L'atteggiamento laico di Varela, così lontano dalle chiusure di coloro che si proclamano materialisti e invece soccombono sotto il peso di nuove superstizioni come quella dei "luoghi della coscienza", va di pari passo con la tensione transdisciplinare, il dialogo tra esponenti delle più diverse culture e la consapevolezza della relatività storica delle conoscenze e dei metodi di ricerca. Ciò non toglie che a oggi i risultati teorici su base sperimentale cui sono pervenuti Varela e altri costituiscono soltanto un punto di partenza per coloro che si occupano dell'atto di creazione e della definizione di una contemporaneità nella quale devono fare i conti con la "dicibilità" e con la condivisione concettuale delle acquisizioni scientifiche, delle circostanze storiche e dei dati di coscienza.

17.

Cosa è successo in campo teatrale? Se ci si chiede cos'è la coscienza oppure cosa vuol dire fare un'esperienza non si può ignorare che nell'ambito del teatro moderno tali questioni sono state affrontate, tra i primi, da Stanislavskij. L'impresa di Varela per la neurobiologia e di Grotowski per l'arte performativa segnano decisi passi avanti nella medesima direzione. L'ultimo Stanislavskij aveva compreso che le emozioni non possono essere decise e di conseguenza aveva orientato il proprio lavoro verso le azioni fisiche. Ovviamente la relazione tra intenzione individuale ed effetti non è esattamente prevedibile poiché si realizza sempre nelle singolari circostanze date, ma può essere determinata sperimentalmente. Si tratta di qualcosa che gli attori in effetti hanno sempre saputo, anche se nella loro cultura professionale mancano tuttora i termini per esprimerla. Se l'identità personale è un evento relazionale, quindi temporaneo, un attore è qualcuno che "crea azioni" lavorando

²³ Tra i numerosi interventi e volumi di Varela in italiano si segnalano ancora, oltre a *La coscienza nelle neuroscienze* cit., Francisco Varela, E. Thompson, E. Rosch, *La via di mezzo della conoscenza – Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano 1992, e soprattutto i volumi da lui curati che raccolgono gli atti del dialogo interculturale con i tibetani: tra essi i citati *Ponti sottili*, e *Il sonno, il sogno la morte*.

²⁴ B. Noël, *Journal du regard*, P.O.L., Parigi 1988, p. 63.

VII. Aporie della transdisciplinarietà

sull'emergenza di diversi sé radicati nella moltitudine di sé virtuali presenti nella propria base fisica (qualcosa che supera la memoria autobiografica in senso stretto). Ne consegue che l'autopoiesi può essere intesa come creazione *del sé e da sé*. Varela si riferisce al livello cellulare, punto di partenza e d'arrivo di tutte le trasformazioni, e prefigura alcune implicazioni fondamentali, per esempio inerenti l'immunologia, dove un progresso di queste conoscenze potrebbe rivelarsi cruciale per il controllo della salute umana. Noi possiamo rivolgere le nostre attenzioni all'attività performativa, ferma restando, beninteso, la coimplicazione strettissima tra *salus*/patologia e lavoro su di sé presupposta dalla performance.

18.

La storia del teatro non è ancora stata vagliata e raccontata in questa prospettiva di creazione continua del sé e da sé che ci mostrerebbe come poetiche assai dissimili tra loro mirassero al medesimo obiettivo: si pensi per esempio alla strategia aggressiva di Artaud (corpo senza organi), al «corpo devastato» (la definizione è di Manganaro) di Bene, al superamento di sé nell'uno, o nell'origine, di Grotowski e Richards, ma anche a quelle di pensatori come Guy Debord, Gilles Deleuze o Michel Foucault, di artisti della scena come François Tanguy o persino di registi-narratori come Robert Wilson, Luca Ronconi, Patrice Chéreau, e tanti altri. Si tratta di strategie non di rado coronate *anche* da varie patologie come alcolismo, tossicodipendenza, bipolarismo, cardiopatie, crisi depressive e suicidi. Le patologie dei grandi artisti (solo le loro?) sono pienamente integrate nella loro creatività, come causa ed effetto insieme. Fare teatro è sempre un lottare per curarsi. (Resta da comprendere se quando sopravviene la morte è perché il lavoro l'ha rimandata sino ad allora, oppure se l'ha accelerata, quando non addirittura prodotta.) Più in generale ancora, è da precisare meglio di quanto si sia fatto finora il rapporto tra azione del pensiero e pensiero dell'azione, questione che tra l'altro rimanda alle nozioni di mimesi e di catarsi fissate da Aristotele come pietre angolari della macchina teatrale.

Chi ha avuto la fortuna di assistere alle performance del Workcenter e ancor più di essere presente alle loro "prove" è stato testimone di diversi miracoli o, meglio, di alcune "emergenze" straordinarie rese possibili innanzitutto dalla qualità e dall'intensità di un lavoro quotidiano pluriennale, lavoro a tutt'orizzonte di ogni singolo performer e al tempo stesso lavoro collettivo, inteso cioè come ciclo permanente di attività che non ha lo scopo di stabilire l'unicità di fatti inesistenti bensì di conoscere "se stessi". Se si dovesse riassumere un senso generale di ciò, si potrebbe dire che quando fare teatro non è un mezzo per trasmettere dispacci ideologici, le energie possono concentrarsi sui sé emergenti (il sé di ogni individuo e il sé collettivo della provvisoria comunità teatrale). Gli spettatori che condi-

vidono quel tempo beneficiano, forse parzialmente, di un percorso di conoscenza, possono in qualche modo rispondere agli attori e soprattutto sperimentare una *ri-creazione* (nella libertà-distacco propria della mimesi di cui parla Gallese). Quest'ultimo aspetto potrebbe sembrare secondario, invece è decisivo anche in una prospettiva "politica", poiché concerne l'effetto peculiare dell'arte, confermando la possibilità di raggiungere qualcosa di molto diverso da ciò che è prodotto dall'attuale congiunzione dominante tra politica intesa come in-formazione e spettacolo spacciato come di-vertimento. All'erotismo degradato di quest'ultimo, un teatro così concepito oppone una esperienza amorosa, un amore che ha a che fare con il *lavorare e giocare insieme*, come quello invocato da Artaud alla fine della propria vita. Era disperato, l'Artaud di quel periodo, e la sua ultima speranza era il teatro: gli sembrava che soltanto in quel modo sarebbe stato possibile diventare, come desiderava sopra ogni cosa, un «essere integrale di poesia», e che soltanto un «Lavoro» teatrale fatto in «piena gioia» e con «Amore» (le maiuscole sono sue) avrebbe potuto assicurare la conquista di quel sé liberato o finale da lui definito «corpo senza organi».²⁵

Il lavoro teatrale inteso come prassi della filosofia, «simulazione incarnata», comporta un impegno nel controllo e nella decisione dell'emergenza, qualcosa che concerne il cambio di livello, potremmo dire, la manifestazione delle varie identità virtuali. Gli attori sono impegnati nella tradizionale e "impossibile" impresa di suscitare stati mentali (percezioni) che possano influenzare componenti locali, o, in altre parole, essere produttivi anche a livello neuronale. Questo è il vivere autentico inteso come superamento di se stessi (così liberando l'espressione artaudiana da una possibile deriva romantica); dimensione che travalica l'ego nella «messa in fase intenzionale con l'altro». E la sede di questo lavoro non è in definitiva nemmeno il corpo, bensì il vivente. Da Stanislavskij e Mejerchol'd in poi abbiamo compreso che l'emergenza non si ottiene a comando, ma sappiamo anche ormai che un attore o un gruppo di attori possono sviluppare una pratica, possono *creare le condizioni nel quadro delle quali le azioni sono decise*, così che un va e vieni tra emergenze e base è il principale effetto della macchina scenica.

In conseguenza a ciò che si è detto finora, quando rivolgiamo l'attenzione a una piccola comunità come il Workcenter non dovremmo considerarla in una prospettiva evolucionista, come se fosse l'unico possibile sviluppo della tradizione teatrale moderna, ma come una realtà, sebbene non comune, in cui il processo che abbiamo cercato di descrivere accade, ovvero *crea l'espressione*. Lo sviluppo teorico e scientifico di cui Varela è uno dei primi esponenti aiuta a comprendere e apprezzare questo genere di risultati, a fruirne e in qualche modo anche a parteciparvi, prescindendo dai rispettivi "gerghi". Ma soprattutto, se le coordinate qui proposte

²⁵ Cfr. A. Artaud, *CsO: il corpo senza organi*, a cura di Marco Dotti, Mimesis, Milano 2003.

VII. Aporie della transdisciplinarietà

non sono clamorosamente sbagliate, si deve prendere atto che così si profila un possibile incontro tra arti performative e scienze naturali (tra esse le neuroscienze) su basi completamente nuove.

19.

Per venire allo stato attuale degli studi d'incontro tra diverse discipline si può fare riferimento ancora al citato esempio di Messina. L'istanza principale di questi studiosi è quella di naturalizzare l'esperienza estetica grazie a un «approccio scientifico e quantitativo», come dimostrerebbe «il recente approccio neuroestetologico»,²⁶ con ciò rifacendosi ad autori come Vittorio Gallese e David Freedberg. In questo modo si potrebbe mettere a punto «un metodo di analisi dell'esperienza estetica attraverso un confronto con la teoria dell'evoluzione», metodo al quale Antonino Pennisi e Francesco Parisi vorrebbero contribuire con una «proposta di naturalizzazione dell'esperienza estetica in senso stretto» e una indagine sulla «sua origine nell'evoluzione della specie umana» (con riferimento all'idea del bello fondata sulla selezione sessuale).

I principi fondamentali da loro avanzati e messi in opera sono quelli di «selezione naturale» e «livello subpersonale», fermo restando che si tratta di «ipotesi ancora oggi non corroborate da dati sperimentali», mentre la novità introdotta dalle scienze cognitive consentirebbe di avviarsi a comprendere «i comportamenti cognitivi animali e umani senza ricorrere al determinismo genetico e senza [...] scivolare in prospettive culturaliste tanto ermeneuticamente affascinanti quanto scientificamente impercorribili». Come si vede i due confidano nel significato univoco di molte parole chiave; gli autori del fronte scientifico e di quello culturale ai quali si contrappongono non sono precisati, ma quando passano a introdurre i concetti chiave che intendono utilizzare, per esempio, quello di «tecnologia» e quello di «reti sociali», delineano un campo di ricerca formalmente simile al “nostro”.

Per quanto riguarda la nozione di tecnologia occorre partire – secondo loro – dalla confutazione di due equivoci contrapposti: il primo riguarda l'universalità dell'esperienza estetica, che si può comprendere più nel momento della fruizione che in quello della percezione; il secondo riguarda il momento creativo, che dipende dai «processi e dai contenuti mentali» più che dalle loro concrete realizzazioni, «più dalla *competence* che dalla *performance*». Di questi equivoci sarebbero corresponsabili le neuroscienze (i due fanno diversi esempi in proposi-

²⁶ Si sta citando, fino a diversa indicazione, da Antonino Pennisi, Francesco Parisi, *Corpo, tecnologia, ambiente. Nuove tendenze naturalistiche dell'esperienza estetica*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», 6 (2), pp. 235-256.

to), che nella loro attuale espressione rischiano di portare a una «perdita dell'ontologia specifica».

Per Pennisi-Parisi si tratta di mettere in opera una estetica naturalistica basata sulla centralità della *componente performativa* e in questo senso propongono il concetto di «tecnologia», definito l'unica possibilità di attraversare la porta tra biologico e culturale, così inglobando l'idea di tecnologia nella corporeità medesima. Poi precisano che il linguaggio umano è una «tecnologia corporea capace di produrre creativamente un'infinita quantità di manufatti» (dunque la *macchina* della nostra proposta). E la tesi conclusiva è che «anche l'esperienza estetica possa essere intesa come una tecnologia corporea dedicata e analizzata nel contesto epistemologico del naturalismo». A questo punto bisogna sottolineare una certa coincidenza con la proposta di Sini, ma resta da accertare se i due riescono a evitare il «naturalismo ingenuo» contro cui mette in guardia il filosofo.

Le reti sociali («l'emergere della centralità delle reti sociali all'interno dei meccanismi di selezione naturale») sono l'altro fondamento contestuale dei processi creativi, sempre continuando a considerare nel medesimo ambito sia le specie animali che la specie umana. Si citano leoni, babbuini e altri animali per precisare che la scelta tra conspecifici è «indeterminabile a priori perché dipendente da una molteplicità di fattori, comprese le relazioni sociali basate sulla cooperazione», il che comporta una correzione della tesi darwiniana sulla scelta dei «geni migliori» da parte delle femmine.

L'esperienza estetica sarebbe dunque una esperienza mediale che dipende dalla «centralità della tecnologia corporea» e che si esprime «nella relazione estetica che si stabilisce tra un individuo e il suo ambiente circostante», una «relazione protesica [...] sempre modulata dalla presenza di dispositivi (media) che rideterminano le regole della relazione stessa»: l'«esperienza estetica e l'esperienza mediale [sono] fortemente interconnesse se non addirittura coestensive».

Gli autori si propongono di conseguenza di (ri)partire dai *media studies*, tenendo conto di come i media «hanno configurato e reso condivisibile la nostra esperienza sensibile», ma anche del «ruolo privilegiato che l'arte ha avuto (e ha) nel predire, anticipandone le implicazioni, gli effetti della relazione tra individuo, medium e ambiente».

Come si vede, molti termini e concetti qui utilizzati da Pennisi e Parisi si presentano come altrettante incognite. Per esempio in un loro passaggio si legge che «l'idea per cui il massimo di efficacia di un'opera d'arte possa essere raggiunto in armonia con il medium che la attua è nota col nome di argomento della specificità mediale», ma viene da chiedersi cosa si intenda esattamente per efficacia e armonia con il medium, come misurare la prima su scala individuale e collettiva e la seconda in base a quali valori.

Comunque essenziale rimane il riferimento al McLuhan che pone la questione secondo cui «lo studio dei media deve essere orientato all'analisi delle modifica-

VII. Aporie della transdisciplinarietà

zioni che la nascita di un medium impone alla relazione tra corporeità, cognizione e ambiente». Su questo sembra esserci pieno accordo tra tutti quanti. Tra le prime deduzioni figura la necessità di considerare il «corpo come tecnologia primaria» e «il medium come tecnologia retroattivamente ristrutturante» poiché, appunto, «i nuovi media *non* sono ponti tra l'uomo e la natura: essi sono la natura» (McLuhan qui coincide con Sini).

Per McLuhan «l'artista è colui che anticipa, mediante la propria arte, l'impatto che l'intromissione di una nuova tecnologia avrà sulle nostre vite». Da qui una deduzione circa la «funzione sociale importantissima dell'arte», concetto riduttivo rispetto alla *centralità* dell'arte proposta da Sini in completo rovesciamento rispetto al platonismo e alla tradizione estetica occidentale. Tutti concordiamo ormai sul fatto che ogni tecnologia modifica l'orizzonte estetico umano e dunque il linguaggio, ma un utile passo avanti potrebbe essere costituito, come stiamo per vedere, da una *distinzione* tra tecnologia e macchina, o meglio tra invenzione tecnologica e livello esosomatico.

La cultura protesica prefigura il passaggio da un presente post-umano a un futuro bioculturale, ovvero il fatto che il concetto di «cultura protesica» caratterizza un progetto e una postura ai quali lavorare per transitare da un presente in cui l'innovazione è piuttosto subita a un futuro bioculturale. A Pennisi e Parisi appare adeguata in proposito una distinzione tra effetto protesico strutturale (modifica dei tratti fisici) e effetto protesico cognitivo («rinegoiazione delle funzioni cognitive e simboliche»). In ogni caso le «modifiche cognitive sono causalmente connesse a cambiamenti cerebrali e in fin dei conti tutto è riconducibile al sostrato biologico e fisico del sistema». A questo punto ci si potrebbe chiedere cosa significa esattamente «connesse», che sono causa oppure effetto? E il sostrato biologico è libero dalla tecnologia? E come, visto che è la tecnologia del linguaggio a determinarne l'esistenza ed è sempre il linguaggio a stabilire queste «verità»?

La conclusione dei due cognitivisti è la seguente: «La dicotomia natura-cultura può risolversi nel complesso concetto di tecnologia: una tecnologia che dà luogo alla cultura; una tecnologia mediale che agisce sulla natura condizionandone gli sviluppi». Dunque dissoluzione della dicotomia natura-cultura e tecnologia matrice di un nuovo processo di comprensione.

20.

Per definire una postura che consenta al dialogo interdisciplinare di procedere evitando gli inciampi fatali cui si è fatto cenno, conviene ritornare ancora una volta a Carlo Sini e al concetto di «potere invisibile» che si può spiegare con una digressione: «Tutti i poteri, di ogni grado e natura, sono sempre parziali e in ultimo impotenti: le *cose* sfuggono loro di mano [...] consistono e durano più

dei poteri che pretendono di governarle (nello spazio pubblico come nella vita privata)». Queste *cose* detengono il potere invisibile: «il potere invisibile di cui parlo è la *cultura* in quanto *automa* . [...] In altri termini: *il potere invisibile è quello delle macchine* ».

Come sempre con Sini occorre fare attenzione alla terminologia utilizzata e ai relativi etimi, ovvero alle sue scelte convenzionali di significato. Iniziamo dalla definizione di macchina: «*Macchina* viene dal greco *mechanáo* : macchino, divido, escogito, disegno, preparo, ordisco, tramo. Donde *mechané* (dor. *machaná*): macchina, ordigno, mezzo, espediente, artificio, congegno, industria, astuzia, raggio, malizia, stratagemma. E dor. *machánasis* : apparecchio. In latino *machina* : ordigno, congegno (da guerra). [...] La macchina, insomma, come un insieme di elementi che assolvono un determinato scopo, incarnando in sé il fine e quindi il mezzo (se c'è un fine c'è un mezzo e viceversa)». È stato forse McLuhan il primo a sostenere ciò che Sini ribadisce, ovvero che «le macchine *sono* l'umano, cioè letteralmente coincidono con la cultura» (e Pennisi e Parisi sono sulla medesima posizione). Per una ulteriore precisazione Sini convoca il filosofo Telmo Pievani: «La cultura è proprio questo: trasmissione non genetica di informazioni», dunque «ciò che, per così dire, ci distingue dalla nuda vita».

Ma a questo punto viene da chiedersi se esista davvero una nuda vita. È un *ante* come l'airgico di Hölderlin oppure è un *post* come il corpo senza organi di Artaud? È la conquista del Performer? Fatto sta che Grotowski prima delinea un *passaggio* decisivo, ovvero il «corpo e essenza», il corpo presente al proprio lavoro, e poi definisce l'eventuale esito «corpo dell'essenza», la cosiddetta «organicità piena» e infine, rifacendosi a Maestro Eckhart indica nello «sfondamento» l'esito supremo del Performer.

21.

Sia come sia, l'origine del comportamento simbolico, ovvero della cultura, dell'intelligenza simbolica umana non è ancora scientificamente spiegabile, come ha ribadito di recente Noam Chomsky. Tuttavia in ambito scientifico ci si prova, quasi sempre sbagliando fin dai primi passi. È sempre Sini a constatare come il ritardo si accumuli a causa delle premesse sbagliate:

È davvero straordinario come il procedere scientifico non si sogni mai di mettere in questione anche il punto di osservazione che nel procedimento è assunto. Si direbbe che questa mancanza non sia qualcosa di causale, ma anzi una necessità strutturale del metodo scientifico stesso, una sorta di regola del gioco: si fa scienza se *non* si fa questione del punto di osservazione assunto; questo è il prezzo da pagare per attingere il punto di vista dell' *oggettività scientifica* .

VII. Aporie della transdisciplinarietà

Che accade dunque quando ci si chiede *come* si è verificato il passaggio dal non-linguistico al linguistico? Si fanno ipotesi più o meno plausibili, però cercando «un oggetto reale in sé e indipendente dalla domanda», e si ignora il dato fondamentale, vale a dire che è la descrizione, ossia il fatto di vedere questa cosa a stabilirla.

Secondo Ian Tattersall la creatività si manifesta molto dopo il pensiero simbolico dei nostri diretti antenati Cro-Magnon e *consegue* a un cambiamento genetico non altrimenti spiegabile. Qui, chiosa Sini, «abbiamo l'esempio chiarissimo dello scambio costante operato dal modo di pensare, che si considera scientifico, tra ciò che fa e ciò che pensa e dice di fare. Ciò che fa è perseguire l'idea e l'ipotesi di un processo evolutivo attraverso i segni che ne testimoniano il passaggio (e lo fa con enorme ingegno analitico-ricostruttivo). Usa questi segni facendoli emergere nell'analisi di scheletri, denti, molecole, geni, manufatti, oggetti simbolici ecc. Ma a questo punto avviene il capovolgimento o lo scambio: sono questi segni, o per dire meglio alcuni di essi come le piccole variazioni ereditarie ecc., a essere considerate la *causa* del processo». Secondo quegli scienziati, «*se siamo di fronte a tracce di un'attività simbolica, dobbiamo trovarne la causa a livello genetico*» (enfasi nostra); in ultima analisi devono essere i neuroni a produrre l'attività simbolica. E la riprova sarebbe che, se viene monitorata a livello cerebrale una qualche attività simbolica (come oggi è possibile fare), si deve constatare il coinvolgimento di qualche specifica area neurale. L'indagine cerebrale passa dal reperimento di segni indicatori e orientativi allo stabilimento di supposte cause efficienti, con un procedimento che ricorda l'ironia di Socrate, richiamata da Sini: «Sono le gambe ad avermi portato in carcere...», e che tuttavia continua a essere prassi costante negli studi. Infatti Tattersall afferma: «Al momento non abbiamo alcun dato genetico che si possa considerare la causa responsabile della nostra unicità in termini cognitivi». E Sini incalza: «...ma ha senso immaginare che la genetica trovi nel suo ambito cause *responsabili*? Non è questo modo di parlare del tutto *irresponsabile*? E cioè irrazionale e non degno di essere considerato scientifico?».

Sempre Tattersall ripropone la brillante formula inventata da Chauncey Wright, amico e collaboratore di Darwin, per chiarire la nascita della intelligenza umana: «un nuovo uso di antiche funzioni» e poi parla – sottolinea sempre Sini – di «innovazioni genetiche casuali, che non conseguono a uno stile di vita (non sono *ad*-attamenti) ma lo anticipano (*ex*-attamenti): caratteri che acquisiscono una nuova funzione a posteriori». In proposito Sini commenta: «Così accadrebbe per l'intelligenza simbolica. I neuroni, del tutto *casualmente*, si erano già inconsciamente attrezzati; tutto era lì pronto per pensare, e poi ecco che una novità evolutiva avrebbe fornito l'occasione per scoprire questa possibilità nascosta, sino ad allora non riconosciuta» e così conclude:

Confesso l'assoluta incapacità di raccapezzarmi. Dunque, c'erano delle configurazioni neurali lì pronte per pensare, ma che non pensavano (restavano mute, passive, chis-

sà cosa facevano). Poi, grazie a un cambiamento delle circostanze, ecco che gli esseri umani scoprono di averle e cominciano a pensare. Ma sono le circostanze, gli esseri umani o i neuroni che pensano? I neuroni, si è detto. Ma allora com'è che prima non pensavano e poi pensavano, agendo come *causa* del pensare? [...] lo stesso Tattersall a questo esatto punto scrive: la capacità simbolica viene *rilasciata* "grazie a un stimolo che deve per forza essere stato di tipo culturale: la parte biologica infatti esisteva già". Ma che razza di ragionamento è questo? Una novità evolutiva capace di elaborare pensiero simbolico, cioè cultura, si *sveglia* e comincia a funzionare grazie a uno stimolo simbolico, cioè culturale? Forse il soffio di Dio nel naso o nella bocca di Adamo?

Dopo essersi sottratti al bisogno scienziata di risposte e aver lasciato precipitare questa valanga di salutari dubbi, di fronte al vuoto che rimane, vuoto nel quale ci si ritrova soltanto in compagnia delle parole che stiamo utilizzando per evocarlo, si può formulare un'ipotesi plausibile: «Fu il linguaggio a generare "un nuovo modo di vedere e di inventare il mondo". Fu questo stimolo a farci superare la soglia della capacità simbolica, sino a sostituire i suoni con i segni» (Sini). Ecco dunque la prima macchina entrare in funzione, la ur-macchina che costituisce l'utensile indispensabile per concepire tutte le altre.

Sini: «Indubbiamente un pensiero senza parole si può immaginare all'opera nei diversi processi che hanno mirabilmente dotato gli ominidi di tecnologie, cioè da quando, come sostiene Tattersall, il primo produttore di strumenti ha battuto due rocce insieme», ovvero ha fatto qualcosa con o senza un preciso scopo o seguendo un procedimento, comunque con intelligenza. Al che, conclude Sini, «viene da pensare che l'acquisizione del linguaggio non sia stata originariamente in relazione diretta o essenziale con quelle che, con parole sin troppo attuali, gli antropologi chiamano capacità cognitive». Se si fosse d'accordo su questo punto si potrebbe finalmente chiarire la notevole differenza tra il linguaggio umano e quello animale e si dovrebbe smetterla con l'enfasi sulla loro somiglianza cui si ricorre spesso per spiegare l'inspiegabile. Per quanto riguarda invece la consapevolezza dell'attore si delineano due questioni: sapere cos'è e comprendere come funziona il potere invisibile, e soprattutto *farsi la propria macchina*.

22.

La macchina si installa tra organismo e ambiente e funziona come strumento *esosomatico*: organismo, macchina e ambiente, come si è detto più volte, costituiscono un insieme. Ciò impone di aggiornare la definizione di macchina, essendo essa qualcosa che viene sottratto «alla relazione immediatamente con-costitutiva di organismo e ambiente e viene impiegato come mezzo o strumento [...] (di fatto cominciando a diventare appunto un organismo che *ha* un ambiente e non che è il suo ambiente, che è uno con esso)» (Sini). La macchina linguistica sarebbe

VII. Aporie della transdisciplinarietà

dunque un «esosomatismo perfetto» che comprende la voce e la scrittura. A questo punto eccoci all'automa: «Il linguaggio [...] che muove i corpi [...] è appunto un automa», la causa autonoma del movimento collettivo. Chiediamoci allora: causa-strumento perché? E in che senso autonoma? Il lavoro linguistico produce «resti autonomi» che confermano non tanto il saper fare, ma anche il sapere che cosa si fa.

Sini distingue in tal senso tra «una progettualità *mediata*, trasferita in un terzo *installato* fra intenzione e riempimento e una progettualità immediata che è agita, non *vista* e non è rappresentata. Le macchine, in un certo modo, si muovono da sole, sempre più autogenerative e autoevolutive». Gli addetti alla scena a questo punto possono chiedersi in cosa consista la differenza tra rappresentazione (progettualità mediata) e performance (progettualità immediata), se a esse corrispondano due strade distinte o quando e come convergenti o coincidenti, e sarebbe interessante accertare come le pratichiamo nella vita quotidiana e nella produzione culturale.

Sini, per parte sua, conclude il ragionamento che qui si è riproposto in questi termini:

La macchina è il medio che consente all'organismo di agire in modo *lavorativo* sull'ambiente; ma ora comprendiamo che l'azione della macchina, *acculturando* il corpo, fa proprio del corpo il medio dell'azione. La macchina si rigenera *nel* corpo in azione; essa non ha vita (se non potenzialmente come macchina biologica: il grande orizzonte del nostro futuro) e tuttavia suscita e governa l'azione del corpo vivente acculturato (*macchinato*).

E qui si può rivolgere il pensiero alla “macchina francescana” (o meglio, di Francesco) e alla “macchina attoriale” di Bene. Nel caso di quest'ultima, però, bisogna misurare tutto lo scarto tra l'origine deleuziana del concetto e la variante come sempre decisiva introdotta dall'attore. A questo proposito è utile tenere presente un corollario siniano:

La capacità di usare una macchina non sembra essere ereditaria; nemmeno la capacità linguistica lo è: si esige uno stimolo *macchinico*, cioè culturale [...] Per questo non ha senso dire che sono i neuroni la causa; si tratta invece di una relazione complessa e riflessa corpo-mondo, che lascia tracce nel corpo, ma esige di nuovo la relazione al mondo e agli altri corpi per attivarsi. Il mondo *fa* il corpo tramite la relazione di ogni corpo con gli altri corpi e con l'ambiente. La macchina *fa*, nel corpo, la mente strumentale.

In proposito è sempre valido l'esempio dell'imparare a nuotare o ad andare in bicicletta e via dicendo, fino all'acrobazia e oltre.

La macchina attoriale necessita dell'organismo più di altre macchine, è specializzata in quanto il corpo è il suo consapevole luogo di lavoro: il lavoro su se stessi si fa nella decostruzione che si proietta nel mondo attraverso gli altri, dunque il mondo modella il corpo vivente e il corpo modella il mondo. Quello di *corpo al*

lavoro è un concetto fondamentale. Il lavoro su di sé attinge dal e agisce sul patrimonio epigenetico, che si trasmette secondo una sintassi peculiare ancora oggetto di indagine. Libertà e costrizione nel lavoro “attoriale” sono due aspetti della medesima realtà poiché si lavora con la natura e al tempo stesso contro natura, con l'automa(tico) e contro. Dunque non esiste attore che si possa “liberare” dai codici linguistici, ma forse si può arrivare a “sfondarli”. Resta da interrogarsi su cosa significhi questo sfondamento, magari partendo dagli esempi avanzati dallo stesso Grotowski, oppure dalla teologia negativa di Carmelo Bene, e soprattutto cercare di comprendere come l'azione performativa, prima del suo eventuale esito finale, dia forma al processo mimetico attoriale.

23.

Il linguaggio ricopre tutto ma non è tutto, è una “metatecnologia”, macchina incorporata in ogni macchina specializzata. Sini ribadisce che «non si può assumere questo dire con la medesima ingenuità e fiducia del dire scientifico, come se fosse la traduzione e il rispecchiamento di *cose reali* ora finalmente ravvisate e dette per quello che *sono*».

In questo senso una conseguenza interessante è il pensare alla compagnia teatrale (e in generale al lavoro di gruppo) come una macchina collettiva, dove la conoscenza di sé è anche azione nella comunità, almeno tendenzialmente. Il protocollo che governa il gruppo può essere in partenza, mettiamo, il linguaggio filosofico, ma l'intenzione che lo muove, sul piano del metodo, è quella di utilizzare anche altri linguaggi specializzati, in primis quello della performance. Un obiettivo potrebbe essere quello di formulare un protocollo educativo in grado di formare a una consapevolezza dei (per ora praticamente invisibili) meccanismi culturali e creativi, premessa indispensabile a una “sinestesia multimediale”. Sini lo definisce così: «una sorta di *teatro antropologico* o di *antropologia trascendentale* (senza illusioni fondative ultime); storia *etnologica* ed *etologica* vissuta ironicamente come una sorta di *turismo culturale* (avrebbe detto Nietzsche) e tragicamente come il dramma della verità cui siamo assegnati». Eccoci ancora e sempre alla distinzione e poi alla nuova alleanza tra «uomo dionisiaco» e «commediante», tra dramma e gioco.

24.

Quali conseguenze da tutto ciò? Come si passa al concreto “che fare?”. Ogni lavoro è l'emergenza di un sapere che rimanda a una quantità indefinita di altre macchine e specializzazioni. Il teatro è un lavoro tra gli altri, un lavoro più di altri fortemente interdisciplinare. Per questo le arti dinamiche sono, o dovrebbero essere, un pilastro della nuova educazione.

VII. Aporie della transdisciplinarietà

Sini (sono le ultime righe del suo saggio, qui proposte a mo' di glossa decisiva sul tema dei rapporti tra discipline):

Qui però il dire e il pensare dello scienziato si confonde: considera le figure della vita storica cui appartiene (le figure della *cultura*) come se fossero anch'esse un prodotto della vita fisico-biologica (della *natura*); quanto meno, questo ritiene essere il suo *vero* compito conoscitivo e dimostrativo, il *sensu* della sua *ricerca*. Così facendo, di fatto si esenta dalla storia, cioè dalla *sua* storia, negando paradossalmente ogni dipendenza e discendenza da quella vita materiale, fatta di tecniche e di strumenti e dei loro prodotti, che costituiscono, da un lato, proprio le sue prove e tracce indiziarie, dall'altro la prima e remota condizione del suo stesso lavoro conoscitivo e del suo sapere. Non resta allora che la resa a un assurdo *riduzionismo biologistico*, oppure la sua integrazione con un altrettanto insensato e vacuo appello alla *trascendenza spiritualistica*, secondo il perdurante abbaglio del vecchio dualismo cartesiano. Così facendo, lo scienziato intorbidisce il suo meraviglioso e sagace lavoro, del quale non possiamo più fare a meno, in quanto prodotto efficace del potere invisibile del nostro mondo. Infatti trasforma le prove indiziarie per la plausibilità del nostro narrarci in una storia (retrocedendola consapevolmente là dove non c'è storia) in fantastiche cause efficienti della storia stessa, fraintendendo il prezioso lavoro dell'autobiografia che ogni figura del tempo umano deve narrare per essere. Stravolge infine il senso e il prodotto dell'evoluzione, ricercata, provata e narrata, nella sua negazione, poiché ne esenta il suo sapere e il suo sguardo. È per questo che la pratica filosofica, affiancandosi al lavoro sociale, può ancora contribuire a liberare la cultura del nostro tempo dalla superstizione dogmatica e dall'ingenuità naturalistica.

Noi, tutti, vogliamo lavorare nella natura e sulla natura, come è chiaro nella tradizione occidentale "moderna", ovvero a partire da Aristotele, con il concetto di mimesi, fondamento dell'umano:

Ecco che di *natura* si deve allora parlare in due sensi: la natura è sempre l'oggetto e il risultato del lavoro e delle pratiche umane, comprese le pratiche conoscitive. L'intera natura, in quanto lavorata dall'uomo, è una installazione in divenire [...] Ma nel contempo natura è anche l'evento di questa relazione stessa, messa in campo da questo operare e lavorare, qualcosa che si avvicina a ciò che oscuramente intende lo scienziato nei suoi sogni *naturalistici* (direbbe Husserl): non però l'oggetto interno di un sapere, ma proprio l'incircoscivibile *altro* speculare del sapere che sempre nel fare del sapere e del saper vivere si manifesta in figura diveniente e metamorfica (Sini).

Qui si conclude il ragionamento oggi non più prorogabile. E, forse, è possibile tirarne alcune conseguenze per la cultura del teatro.

Nella opposizione tra «naturalisti» e «culturalisti» si ripropongono la differenza e il dissidio delineati da Husserl tra conoscenza scientifica e conoscenza filosofica.²⁷

²⁷ Cfr. E. Husserl, *Prima lezione*, in *Idea della fenomenologia (Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen, 1907)*, tr. it. a cura di C. Sini, Laterza, Roma-Bari 1992.

la prima è ingenua e acritica perché assume come vera ed esistente a priori la realtà esterna, non ponendosi il problema del fondamento della conoscenza stessa, mentre la fenomenologia si dedica interamente a questo obiettivo fondamentale e fondante la conoscenza, e per fare ciò dev'essere "purificata" da assunzioni e pregiudizi superflui e fuorvianti. Alcuni cognitivisti e neurobiologi hanno capovolto tale assunto dando voce alla vertenza dei naturalisti contro i culturalisti. Il teatrologo Dario Tomasello presenta l'opzione naturalista come una «necessità di andare a ritroso, al di qua delle sovrastrutture cresciute dentro la logica della civiltà della scrittura, [che] può riportarci alla possibilità di costruire un repertorio del sapere performativo...».²⁸ Ma come si può ricostruire qualsiasi cosa se non attraverso la parola e la scrittura? Forse il "prima" o comunque ciò che è esterno alla parola e alla scrittura può essere esperito nelle arti performative, come suggerisce Fabrizio Deriu:

[...] nell'esercizio delle attività performative (e nelle arti performatiche in particolare) è sempre in gioco un insieme di facoltà, mnemoniche ed espressive, che si basano e direttamente impegnano capacità umane diverse da quelle implicate nelle pratiche di scrittura. Tali facoltà sono, in una certa misura, estranee e forse perfino indipendenti da quelle connesse alla scrittura; e probabilmente rappresentano, in termini di evoluzione culturale, risorse cognitive antecedenti all'invenzione della scrittura stessa.²⁹

Ma – ci si può chiedere – è possibile *parlare di* antecedenti? Cosa ne sappiamo? Tomasello, come altri, evoca anche presunte «sovrastrutture» culturali, ma noi ormai sappiamo che si tratta di strutture, macchine, dell'esomatismo che fa la performance. Come dire che cultura è condizione e insieme specchio dell'azione; lo specchio riflette (è) l'espressione. Il lavoro è un guardare per vedere lucidamente senza «restare *abbagliati* dalla *cosa*, isolata dal suo contesto e dalle sue concrete occasioni».

Qui si delinea un passaggio importantissimo che concerne la scrittura nella linea saper fare / saper dire / saper scrivere e non come specialismi separati. La scrittura, vale a dire la composizione. Si può fare l'evento, dunque, ma soltanto farlo. Per farlo (per-formarlo) non si può che viverlo nel processo mimetico: fingere (cioè plasmare) figure, figure per tutti i sensi. Da qui la caratura dell'opera, il cui valore in sostanza dipende da ciò che avviene nel fruitore, qualità iscritta nella composizione del materiale e avvilita oppure esaltata dall'esecuzione.

In conclusione Sini si sofferma a ribadire che «ogni sguardo del nostro sapere retroflesso, come per esempio il sapere antropologico, ha una provenienza e di essa

²⁸ Cfr. D. Tomasello, *Le origini filogenetiche della Performance*, in *Per una scena fuori luogo*, a cura di Alessandra Anastasi e Vincenza Di Vita, Corisco, Messina 2015, p. 118.

²⁹ F. Deriu, *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze 2013, p. 45.

VII. Aporie della transdisciplinarietà

narra la storia, cioè la *sua* storia: storia di uno sguardo che, testimoniando dell'origine, narra e circoscrive la sua attuale autobiografia». L'autobiografia non ha nulla a che vedere con il narcisismo mondano e il bamboleggiamento, ma con l'etica, e con la sincerità crudele che si deve alla vita individuale affinché sia degnamente restituita al mittente, ovvero alla vita stessa. La consapevolezza del potere invisibile serve a catturare la vita e a rendere visibile l'invisibile cui apparteniamo; ne è insieme l'azione e l'esplicitazione etica.

Un rapporto tra arti e scienze non può avere luogo se non si fa carico del complesso di questi motivi. Le aporie della transdisciplinarietà possono non essere paralizzanti.

VIII.

Grotowski tra povertà e sfondamento

0.

Uno dei più importanti testimoni del “secolo breve” teatrale come Ludwik Flaszen, descrivendo una Polonia caratterizzata da una «relazione, senza dubbio complessa, ambigua, paradossale o più semplicemente perversa, fra libertà e costrizione, fra slancio creativo e oscuri recessi della creazione»,¹ evoca i diversi elementi di un’antropologia culturale unica al mondo, caratterizzata dagli autoritarismi della chiesa comunista e della chiesa cattolica in concorrenza tra loro per il dominio dei corpi e delle menti, ma tiene conto anche del ruolo fondamentale della peculiare tradizione romantica polacca,² dell’ebraismo e del chassidismo (tratti cancellati fisicamente ma non spiritualmente dal nazismo e poi dal comunismo), dunque la singolarità di un’oppressione per sfuggire alla quale gli intellettuali più dotati e coraggiosi utilizzavano riferimenti poco noti agli attenti censori. Alla luce di questa contraddizione si può comprendere come un paese di secondaria importanza nello scacchiere geopolitico contemporaneo abbia potuto esprimere nel secondo dopoguerra tante figure di primo piano in ogni settore artistico e del pensiero. E in questo senso soltanto si può comprendere l’emergere di due giganti del teatro come Tadeusz Kantor e Jerzy Grotowski, molto meno lontani tra loro di quanto appariva al tempo e destinati a restare a lungo attuali in un mondo che con sempre maggiore determinazione sta cercando una terza via tra l’integralismo materialista e l’integralismo religioso, la cui contrapposizione rischia di precipitare la nozione stessa di umano in un abisso senza fondo.

L’ideale di unità di vita da cui erano orientati entrambi i maestri della scena confondeva questi estremi ideologici, nel senso che teneva conto di alcuni loro fondamenti ideali e indicava nuove possibilità artistiche anche rispetto alla grande novità costituita dalla società dello spettacolo. Il loro pragmatismo sapiente e

¹ Cfr. Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni*, a cura di Franco Perrelli, Edizioni di Pagina, Bari 2013.

² Cfr. Kris Salata, *L’uomo interiore e la sua azione. Jerzy Grotowski, l’eredità di Adam Mickiewicz e del romanticismo polacco*, «Il castello di Elsinore», xxiii, 62, 2010, pp. 35-67.

integrale ha avuto il merito di restaurare la centralità dell'arte e della poesia intesa come *fare*, ossia come composizione, che comporta e significa al tempo stesso un viaggio all'inferno e un assalto al cielo. Infatti per entrambi sono centrali alcuni presupposti allegorici: si pensi all'idea della *prigione*, che l'artista deve saper abitare come proprio luogo di lavoro, e della povertà (*realtà povera* per Kantor, *teatro povero* per Grotowski) intesa come riferimento all'essenziale, luogo d'incontro tra l'esistenza feriale e la vacuità dell'infinito. Sulla base di queste premesse non è importante occuparsi della disputa su chi dei due avrebbe inventato alcune formule e chi le avrebbe adottate, più utile impegnarsi a proiettare la loro storia su uno sfondo di problemi ancora brucianti. Così soltanto si possono comprendere anche ulteriori loro tratti fondamentali, per esempio quelli che rimandano a una concezione dell'artista, non solo teatrale, non come colui che rappresenta l'opera altrui, ma come un operatore dell'*informale* (Kantor, con la sua "biologia" degli *objets trouvés*) oppure come un creatore di un'opera scenica a trecentosessanta gradi, che *risponde* agli autori cui fa ricorso (Grotowski e il teatro come strumento del lavoro su se stessi).

Un'attenzione verso i loro testi aiuta a comprendere come il "nuovo testamento" dell'arte performativa che diversamente entrambi si proponevano di realizzare (non di descrivere o teorizzare) va considerato nell'ambito più generale di una strategia novecentesca del grottesco, dove la vita, i corpi e le forme sono visti come luogo e tempo di convivenza di opposti irriducibili, e che, come tutti i grotteschi, si oppone alle semplificazioni dei realismi. Un grottesco che nel caso polacco conosce, soprattutto per merito dell'influenza ebraica e chassidica, una particolare inclinazione verso l'estasi e l'ironia, il canto e la danza, insomma la gioia e la vita piena che soltanto l'artigiano-creatore può esprimere. Sempre, francescanamente, con la Morte a fianco.

Tornare ai loro testi aiuta a non limitarsi ai motivi di polemica contingenti tra i due e ad accettare le evidenze, trovando una spiegazione razionale del fatto che, per fare un solo esempio, Kantor – al contrario di quanto si crede – è molto più incline di Grotowski alla metafisica e al questionamento ontologico. Il teatro era per entrambi ciò che dice Kantor in *Prigione* (1985): «...la più drammatica manifestazione di / arte e libertà!». *Manifestazione*, non rappresentazione, con tutte le implicazioni che qui tentiamo di chiarire.

Il lettore potrebbe chiedersi come sia possibile che una tale ricchezza, anche di pensiero, emanante dal miglior teatro dagli anni Sessanta in poi non si sia mai depositata in un solido e credibile orizzonte critico e teorico. La risposta negativa è facile e inconfutabile: se ciò fosse accaduto, la storia del teatro contemporaneo sarebbe stata diversa. I motivi per cui ciò non è avvenuto, invece, forse saranno più chiari alle prossime generazioni. Fatto sta che né i critici di rango come Giuseppe Bartolucci (1923-1996) e Franco Quadri (1936-2011) – per restare all'Italia –, né gli studiosi di teatro attivi in quei decenni si sono dimostrati all'altezza dell'impresa e si sono limitati per

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

lo più a “nominare” i fenomeni, contribuendo così a promuoverli e trasformarli in piccole onde di mode destinate a infrangersi nel volgere di qualche stagione.

Tra le poche e tuttavia deboli eccezioni si conta, sempre in Italia, Maurizio Grande (1944-1996): debole, a dispetto di una lucidità superiore, perché ha contato assai poco, probabilmente a causa del suo essere diviso in tanti personaggi, visto che operava al tempo stesso come fiancheggiatore dell'*unicum* Carmelo Bene e da padrino onnicomprensivo delle avanguardie *tout court*, specie romane, pontiere critico del pachidermico partito comunista italiano e drammaturgo in proprio, e altro ancora. Da ciò, forse, l'inefficacia del suo intervento e la mancata ricezione del suo contributo più significativo. E tuttavia a Ivrea, nel 1987, ossia cronologicamente e idealmente a cavalcioni tra il '68 e oggi, Grande propose un intervento di alta caratura teorica, che sintetizzava tutto ciò che, se fosse stato compreso al tempo, avrebbe aiutato il formarsi di una consapevolezza circa la nuova funzione del teatro nella tarda modernità, così che probabilmente oggi non saremmo qui a tentare di ricominciare per l'ennesima volta, ancora a lottare per distinguere le buone intenzioni e le velleità dalle necessità reali, e a cestinare un pensiero traditore di opere che compiono decisivi passi in avanti. La *singularità responsabile* e la *politica della differenza* invocate da Grande rappresentano comunque uno snodo teorico inaggirabile, una messa in prospettiva assolutamente cogente con ciò che qui si sta cercando di delineare, come dimostra un passaggio significativo dell'intervento a Ivrea:

Per il “nuovo teatro”, la politicità consiste non nella rivoluzione formale dei codici, non nella contaminazione del linguaggio, non nel laboratorio della sperimentazione di Stato. La sua politicità consiste nell'*etica della singularità*: singularità non perseguibile che politicamente; vale a dire nella forma del paradosso (sociale e simbolico) che rimette al mondo il teatro tutte le volte come *differenza dal teatro* e come insorgenza dell'alterità che scavalca la conformità: l'alterità di una singularità *politica* ancorché non anarchica; una *singularità della differenza* che è ricerca di quel limite del significare (e del fare) che porta il teatro sempre da capo a farsi *origine del teatro*.

Va da sé, a questo punto, che il “nuovo teatro” (in quanto teatro “altro dal teatro” o teatro della differenza), non è solo il laboratorio del teatro o la ricerca; non è soltanto il rinnovamento dei saperi, delle tecniche, delle formule, dei codici del linguaggio, delle poetiche, degli stili, delle retoriche. Un teatro “altro dal teatro” è il *teatro della differenza*, in cui l'artisticità si politicizza come *singularità della forma* (e non come “forma della singularità”) che rimette in questione il teatro nella sua *originarietà politica*; originarietà di un modo di fare teatro nella diversità non amministrata da strutture gestionali di *protezione della differenza*.

Quando la “società del teatro” (e, in primo luogo, i teatranti e la critica) avrà compreso la *differenza politica del suo “consistere”*, non si avranno più patetiche retoriche consolatorie o cronache infermieristiche o divulgazioni pubblicitarie della commerciabilità di qualcosa di non commerciabile (la commerciabilità del “nuovo” come rassicurante “novità” estetica e linguistica).³

³ M. Grande, *L'identico e il singolare: per una politica del nuovo*, Convegno per un Nuovo Teatro

A parte la polemica neanche troppo nascosta con i teorici-promoter come Quadri e Bartolucci (e fors'anche con il sottoscritto, al tempo) a causa della loro malintesa concezione della militanza in favore del nuovo teatro, elusiva del tema di fondo che lui sollevava, quello di Grande potrebbe essere anche un commento pertinente delle performance di Francesco d'Assisi, sia pure carente nella comprensione del principio emanante, la povertà, com'è invece evidente nel caso di Jerzy Grotowski.

I.

Sia come sia, per farsi un'idea del "caso Grotowski" si può partire dai film che documentano i suoi tre spettacoli più famosi. I primi due, *Akropolis* e *Il principe costante*, sono stati creati negli anni più aspri del regime comunista polacco, e il terzo, *Apocalypsis cum figuris*, attorno al '68, in una fase di particolare vivacità politica e culturale, nonché nel momento in cui Grotowski decideva di abbandonare il "teatro degli spettacoli". Riflettendo su questi film si colgono sia gli elementi di una poetica in evoluzione e tuttavia sempre fedele alla vocazione originaria – una concezione assai ricca della povertà, potremmo dire –, sia l'articolazione politica e contingente dell'opera grotowskiana. Questi due aspetti, costitutivi della personalità di Grotowski, sono evidenti anche nella fase post-spettacolare e sino alla fine, mai con l'intenzione di giungere a qualcosa di assoluto e definitivo, ma al contrario con la consapevolezza di compiere un eterno cammino tra verità relativamente assolute, un cammino che continua con gli attori, o performer, o Performer, formati in quel monastero moderno che è il Workcenter.

Akropolis.⁴ Il sottoscritto ha vissuto gli anni Sessanta da ventenne e ora sta tentando di comprenderli. È accaduto, in quel decennio, qualcosa di molto importante nella cultura e nel teatro. Quando ci si sofferma su alcuni documenti come il film televisivo che riprende *Akropolis* durante la tournée londinese si è di fronte a qualcosa che viene da molto lontano: era un'epoca molto diversa

"Memorie e utopie", Ivrea, 1987, in «Le reti di Dedalus»: <[http://www.retidedalus.it/Archivi/2012/ giugno/TEATRICA/2_teatrocritica7.htm](http://www.retidedalus.it/Archivi/2012/giugno/TEATRICA/2_teatrocritica7.htm)>.

⁴ Regia: Jerzy Grotowski. Interpreti: Zygmunt Molik (Giacobbe, l'Arpista, Capo della tribù), Rena Mirecka (Rebecca, Cassandra), Antoni Jahołkowski (Isacco, Guardia), Ryszard Cieślak (Esaù, Ettore), Zbigniew Cynkutis (Angelo, Paride), Stanisław Scierski (Elena, Lia), Andrzej Paluchiewicz (membro della tribù). Corealizzazione, oggetti e costumi: Józef Szajna. Architettura scenica: Jerzy Gurawski. Consigliere letterario: Ludwik Flaszen. Prima rappresentazione: 1962. Registrazione video di James MacTaggart. Produzione: Lewis Freedman, 1968. Prima edizione video: 1971. Distribuzione: Insight Media. Durata: 76 min, b/n. Testo di riferimento: *Akropolis* di S. Wyspiański. Lingua: polacco (commento: inglese). Il video si apre con un dialogo tra Lewis Freedman e Peter Brook (7'55").

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

dall'attuale, qualcosa che appartiene decisamente al passato, ma al tempo stesso si ha la sensazione che quel passato in qualche modo ci riguardi e non superficialmente. Cosa succedeva allora? Ci si ponevano domande nuove e molto impegnative, domande che ancora oggi attendono una risposta e costituiscono un lascito sul quale bisogna riflettere. Si potrebbe dire che l'arte sia un cercare possibili risposte a quelle domande. Anzi: *cercare è l'arte*, un'arte, come in questo caso, che scava nella storia e ci mette dunque di fronte all'evidenza che la produzione artistica ha sempre un senso politico.

Come definire gli anni Sessanta? In sintesi possiamo pensarlo come un decennio caratterizzato dal macro-evento di un mondo che si sviluppa enormemente e al tempo stesso mette in moto imponenti movimenti distruttivi: le guerre, lo sfruttamento coloniale, l'imperialismo, un capitalismo che assume nuove forme. Ma è anche un periodo – si pensi soprattutto alla prima metà dei Sessanta – di incredibile fioritura delle avanguardie in tutti i settori, dalla musica alla pittura, al teatro, al cinema ecc. Una specie di esplosione, l'esplosione di questa domanda nuova e difficile su un mondo in profonda e veloce trasformazione.

Il decennio si può suddividere simbolicamente in due parti perché l'avvento del fenomeno detto "68", vale a dire del movimento che ha messo in discussione ciò che accadeva, dal tipo di sviluppo della tecnica all'abuso dell'ambiente naturale e culturale, costituisce un discrimine. Giustamente, negli anni Sessanta la domanda posta da Adorno balza in primo piano: è ancora possibile l'arte dopo Auschwitz?

Penso che con questo spettacolo – perché infine si tratta di questo, di un piccolo spettacolo teatrale – Grotowski si sia posto tale domanda. Bisogna tenere conto anche di dove se l'è posta, ossia nella Polonia comunista, in una città non troppo lontana da Auschwitz, in un paese nel quale la questione ebraica era particolarmente complessa poiché – com'è noto – la Polonia era il paese ebraico più grande del mondo, con tre milioni di ebrei che alla fine della guerra si erano ridotti a poche decine di migliaia, poveri sopravvissuti oggetto di nuovi pogrom da parte degli operai comunisti che si appropriavano delle loro case.

In questa sua opera Grotowski mostra non i boia, non la contrapposizione tra oppressori e vittime, che sarebbe apparsa come qualcosa di ovvio e di "passato", e mette gli spettatori di fronte a un'altra realtà, difficile da comprendere e, prima ancora, da captare: una sorta di mistero su cui meditare, uno dei grandi misteri del xx secolo, la visione di un evento storico nuovo. Credo che si possano identificare due temi dominanti in questa visione.

Il primo ci dice che l'essere umano non è naturalmente buono. Bertolt Brecht diceva che l'arrosto di maiale lo è molto di più: ecco dunque cadere un paradigma che reggeva le tradizionali ideologie di sinistra, con i buoni da una parte e i cattivi dall'altra.

L'altro tema, qui molto evidente, è quello dell'assenza di Dio. Dio non è apparso, non è intervenuto a contrastare lo sterminio. Non c'è Dio, nessun Salvatore è

arrivato. Ecco cosa si vede, qualcosa che impone di riflettere, come gli spettatori del tempo, come lo stesso Grotowski (e molti altri evidentemente, poiché non si può inventare un mondo). La sfida era ripensare l'umano e per ripensare l'umano è necessario chiedersi che ne è della tradizione cui si appartiene, una tradizione che nella Polonia del tempo era fortemente radicata nella religione cattolica. Ma c'era in proposito un equivoco enorme, perché Grotowski e i suoi avevano a che fare con le due ideologie integraliste del loro paese: quella comunista, vissuta come sistema dogmatico e contro-riformista, e quella cattolica, al tempo stesso sua avversaria e complice. Dunque il riferimento alla religione era assolutamente inevitabile, da cui gli equivoci sulla religiosità di Grotowski. Ma questa è un'altra storia...

Il riferimento grotowskiano alla religione è una scelta di essenzialità ed efficacia. Da qui il ricorso all'Antico e al Nuovo Testamento perché in entrambi si ritrovano le declinazioni fondamentali dell'umano, i motivi primordiali e al tempo stesso eterni che mettono in luce alcuni problemi insolubili.

La drammaturgia di questo spettacolo mostra la "vergogna di essere umani" (Deleuze) attraverso l'immagine del campo di concentramento, luogo di vita e di sterminio. Così alcune scene, anzi quasi tutte le scene di cui è composto *Akropolis*, mostrano il campo come cimitero della civiltà moderna e delle ideologie autoritarie. La Bibbia e gli altri riferimenti sono utilizzati come materiali drammaturgici, secondo un punto di vista preciso: qui Grotowski sembra condividere lo spirito del *Qohélet*, l'Ecclesiaste, vale a dire una sospensione della pietà. Nel ventesimo secolo questo punto di vista è diventato la poetica della crudeltà: la crudeltà di fonte alla verità, una verità che non coincide più con il senso comune. Grotowski si poneva in effetti al di là della questione sollevata da Hannah Arendt a proposito della banalità del male, in riferimento al boia Eichman e al nazismo, e ciò concretizzava una rivoluzione (scenica) che oggi è forse difficile da comprendere perché ormai siamo abituati alle soluzioni formali più stravaganti, ma dobbiamo ricordarci che *Akropolis*, appunto, è stato realizzato negli anni Sessanta. La rivoluzione teatrale di Grotowski, la sua crudeltà che comportava un movimento di purificazione e di distruzione dei luoghi comuni e delle false idee, in questo spettacolo è realizzata attraverso un massimo di prossimità: il pubblico e gli attori sono a stretto contatto e immersi nello stesso ambiente. Era qualcosa di inconcepibile all'epoca, qualcosa che oggi non sarebbe nemmeno notato come tratto distintivo di una poetica. Al tempo stesso, però, vi era un massimo di distanza, distanza tra la vita di coloro che si sono adattati, che vivono nella modernità e nel benessere, e i morti di quel campo che non aveva sterminato soltanto un popolo.

La scena finale ci mostra un crematorio nel quale tutti i prigionieri che abbiamo visto giocare la vita rievocando gli enigmi della Bibbia, senza l'imposizione di alcun boia, senza che nessuno li minacci, guidati da un potere invisibile, si immergono nel crematorio con l'effigie del Salvatore che li ha abbandonati. Si tratta, da parte di Grotowski, di una delle prime rappresentazioni del tema cristico. Negli spettacoli successivi, *Il principe costante* e *Apocalypsis cum figuris*, il Cristo appa-

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

rirà in differenti declinazioni. Il Cristo di *Akropolis* non c'è, è assente come Dio Padre. Negli spettacoli seguenti ci sarà invece Gesù, figura completamente differente per Grotowski e i suoi compagni, un Gesù come uomo che lotta, che a volte si sbaglia ma si batte per cercare, per conquistare una vera conoscenza.

Per la prima volta nella storia del teatro, se non sbaglio, uno spettacolo si chiudeva in un silenzio irrevocabile. Gli applausi erano impossibili. E questo silenzio era il segno della catarsi che Grotowski voleva provocare, una catarsi concepita non come liberazione (come se si fosse conquistato qualcosa, un concetto o un sentimento), ma come una sorta di legame, di vincolo. Impulso per la riflessione e la ricerca, per agire concretamente, senza adattarsi al reale. Se ci si adatta, il reale ti soffoca, bisogna metterlo in stato d'accusa. Per accusare il reale l'arte non si ritira ma si fa azione e ascolto, poiché bisogna anzitutto ascoltare per comprendere. E poi soltanto nella creatività si trova forse una via (non una soluzione, una via), una piccola possibilità. E dunque si reagisce con ciò che Deleuze chiama l'atto di creazione. Si risponde ad Auschwitz con un atto di creazione.

L'arte dopo Auschwitz, per Grotowski, è possibile a patto che si tratti di un'opera di poesia e non della decorazione del reale, vale a dire di un gesto che è al tempo stesso decostruttivo e di ascolto, non una ricostruzione, poiché la ricostruzione può soltanto riproporre i pregiudizi e gli schemi, è una coazione a ripetere. Piuttosto si tratta della costruzione di un inedito.

L'arte è intesa come poesia nella quale ci si mette in gioco personalmente, con un atteggiamento che potremmo definire di *disperanza*, qualcosa che non è né disperazione né speranza, azione declinata in modo creativo, persino ottimista in sé, ma che si realizza nella visione dell'evento storico con la spietatezza dell'Ecclesiaste, il testo sacro che accusa l'essere umano di *essere incapace di vivere*.

Il principe costante.⁵ Ecco un altro aspetto degli anni Sessanta prima del '68.⁶ Siamo in Polonia e nel quadro della "piccola libertà" che caratterizza quel momen-

⁵ Regia e copione: Jerzy Grotowski. Interpreti: Ryszard Cieślak (Don Fernando/il Principe Costante), Rena Mirecka (Fenice), Antoni Jahółkowski (il re), Mieczysław Janowski (Muley/Don Alfonso), Maja Komorowska (Tarudante), Stanisław Scierski (Don Enrico). Architettura scenica: Jerzy Gurawski. Costumi: Waldemar Krygier. Direzione letteraria: Ludwik Flaszen. Prima: 1965. Durata del film: 46'. Testi citati: P. Calderón de la Barca, *El Principe constante*, J. Słowacki, *Książę Niezłomny*. Testo originale dello spettacolo ricostruito da Leszek Kolankiewicz, traduzione dei testi in italiano di Marina Ciccarini. Ricostruzione audiovisiva realizzata sincronizzando un documentario in 16mm b/n, muto, proveniente dall'archivio del Teatr Laboratorium di Wrocław, e una registrazione audio realizzata a Spoleto da Ferruccio Marotti nel 1967. Le interruzioni delle immagini e del sonoro dipendono dalla mancanza dei relativi originali. Nel 2005 il film è stato sottitolato, mentre immagini e suono sono stati restaurati in Digital Intermediate. Editing di Luisa Tinti e Anna Rita Ciamarra. Produzione del Centro Teatro Ateneo, Università di Roma "La Sapienza". Lingua: polacco. Sottotitoli in francese.

⁶ Cfr. Lorenzo Mango, *Il «Principe Costante» di Calderón de La Barca-Słowacki per Jerzy Grotowski*, ETS, Pisa 2007.

to molti fatti nuovi e rilevanti riguardano il campo artistico e culturale. I comunisti al potere e la chiesa cattolica s'incontrano in segreto per negoziare e si fanno concessioni reciproche. Su una cosa sembrano essere d'accordo: bisogna chiudere il Teatr Laboratorium, eretico e blasfemo per gli uni e per gli altri. Ma la manovra non riesce perché Grotowski e i suoi compagni sono membri del Partito Comunista e il teatro stesso ha lo statuto e l'autonomia di una sezione, dunque il partito non può amputarsi di un proprio organo. Ciò non impedisce ai giornali del regime e alla chiesa di attaccare Grotowski e la compagnia: per il *Principe costante*, il cardinale di Wrocław lancia un anatema, minaccia di scomunica chi andrà a vedere lo spettacolo, definito banalmente «una schifezza». Per contro il Teatr Laboratorium si difende utilizzando nei propri opuscoli e programmi espressioni come «rituale laico» oppure «preghiera profana», per dare l'impressione di una sorta di neutralità rispetto ai due fronti, ma si tratta anche di formule giuste: la furbizia non si sostituiva all'intelligenza. La preghiera, come dice Walter Benjamin, è attenzione, ascolto dell'altro, e il rituale, spiega Grotowski, è l'azione precisa, l'atto che costituisce qualcosa (l'opposto di un teatro concepito come “recitazione delle idee”).

Il principe costante, o della resistenza. Costante non è un nome, come Costantino, ma significa molto chiaramente, in polacco, resistente, indistruttibile. Lo spettacolo esprime una resistenza al potere e al reale, ma anche una ri-esistenza, vale a dire una resurrezione che si fa, o si può fare, nel corpo, nella totalità dell'essere umano.

Meglio vedere il film senza sottotitoli perché in questo caso sono soltanto una distrazione. Il testo di Calderón/Słowacki è in effetti un'allegoria barocca nella quale la resistenza si manifesta attraverso concetti come fede, Dio, amore, ma anche evocando l'innocenza e la bellezza, dei fiori, degli animali, del mare e della natura in generale, e per comprendere l'allegoria barocca di secondo grado creata da Grotowski basta ascoltare e affidarsi alla sonorità straordinaria di questo spettacolo, un misto di *audé* (voce umana) e di *phonè* (suono e persino rumore). In questo caso più che mai una comprensione profonda passa dall'ignorare la lettera del testo e affidarsi ai significanti.

Nel *Principe costante* il corpo è la questione e i corpi sono la storia. Qui si vedono a confronto i vincitori (di una guerra) e i loro prigionieri. I vincitori, ora governanti, sono vestiti esattamente come i giudici dei tribunali militari del regime polacco, con grandi mantelli neri a coprire le uniformi. A queste figure si opponeva la nudità dei prigionieri, nudità che non significa innocenza e purezza d'animo, ma è il segno di una possibilità, di un inizio, e al tempo stesso della loro fragilità, simile in questo ai bambini molto piccoli. Infatti il primo prigioniero interrogato e torturato cede, come accadeva storicamente nella maggior parte dei casi: sotto tortura tutti confessavano i crimini più fantasiosi, salvo poi smentire e denunciare i metodi degli inquisitori, ma troppo tardi, perché le loro dichiarazioni erano state messe agli atti e la sentenza già decisa. Il primo prigioniero, qui, crolla e ridiventa un cittadino, infatti la civiltà degli inquisitori lo riacco-

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

glie nel suo seno, mentre il secondo è costante, cioè resiste e così conquista il corpo glorioso. In questo spettacolo, e nel film, possiamo vedere all'opera uno dei maggiori attori del xx secolo, Ryszard Cieślak. Ognuno può giudicare. Un attore come lui è un co-autore a tutti gli effetti dell'opera teatrale (come in realtà sempre dovrebbe essere)

Nel *Principe costante* il riferimento a Cristo è esplicito, ma occorre chiedersi di quale Cristo si tratta. Qui è Gesù come figlio abbandonato dal padre, un giovane pieno di contraddizioni, innamorato e peccatore. I tre monologhi del giovane principe articolano le tappe della sua resistenza: nel primo egli constata la perdita della libertà come cittadino e dunque non gli resta che il potere della scelta, della fermezza nella fede; nel secondo si interroga sulla sofferenza, la tortura e l'umiliazione, sul comportamento da tenere e su quale sia la logica divina in rapporto a ciò. Intanto gli altri si nutrono di lui, del suo "eroismo". Nel terzo, dinanzi all'inevitabile, il giovane si augura una morte giusta, che non rinvii a ulteriori sofferenze. Queste sono caratteristiche – come s'è già detto – del *Christus patient*. Paziente, costante, resistente. La rivoluzione necessaria di Grotowski è concepita non come un progetto da realizzare dopo la conquista del potere ma qui e ora, in ogni istante: è la realizzazione (della rivoluzione) che contiene in se stessa la tecnica costruttiva, realizzazione che è possibile soltanto nella disperanza"

Per quanto riguarda le scelte compositive conseguenti a ciò, la "crudeltà" di Grotowski si esplica nella realizzazione di una singolare organizzazione dello sguardo. Se in *Akropolis* era in questione la prossimità-distanza, qui la distanza fisica (una sola fila di spettatori messi nella scomoda situazione di *voyeurs* abusivi attorno a una cella segreta) corrisponde a una prossimità intima con ciascun spettatore, a una interazione tra la psicomachia che si svolge nella mente dell'attore e quella che ha luogo nella mente di colui che guarda.

Si è parlato, per il *Principe costante*, di estasi opposta alla mondanità. È soltanto una piccola parte della verità: se si ignora tutto il resto, si censura l'orizzonte poetico e filosofico di quest'opera.

Come sempre, questa creazione di Grotowski è realizzata in uno stile grottesco molto particolare, ma la maggior parte della critica si ferma dinanzi al severo bianco-e-nero del discorso grotowskiano senza rilevare gli aspetti sarcastici, ironici e talvolta francamente comici che almeno oggi dovrebbero essere chiaramente percepibili: si pensi per esempio alle reazioni dei cortigiani, alla loro rielaborazione dell'imbarazzo provocato dal resistente. Grotowski non dimentica mai che la stupidità contamina sempre l'elemento tragico.

Questo spettacolo, come *Akropolis* e altri, può essere considerato anche come un omaggio a Mejerchol'd e a Vachtangov, i due registi più simili a Grotowski sul piano poetico (mentre Stanislavskij campeggia come la figura paterna per ciò che concerne l'etica e la tecnica). Ma, come *Akropolis* e altri spettacoli che qui non prendiamo in considerazione, mostra anche una prossimità intima tra Grotowski e il

suo “nemico” Kantor (il quale nel suo ultimo spettacolo crocifiggerà Mejerchol'd), prossimità che ancora deve essere oggetto di studi adeguati.

Per concludere questa breve e tendenziosa introduzione si può richiamare il finale dello spettacolo, la crocifissione orizzontale del principe, con un sudario che copre infine in suo corpo di luce, senza tuttavia riuscire a impedire la diffusione di una vibrazione chiara. Chi c'è su questa croce? Una vittima, un individuo speciale? No, qualcosa che ci riguarda tutti e profondamente: è la possibilità di essere umani, o meglio la possibilità di diventare esseri umani.

*Apocalypsis cum figuris.*⁷ Due precisazioni. La prima: si sta proponendo qui una lettura storica e politica di queste opere, ciò per cercare di captare la relazione tra alcuni eventi politici e sociali e le forme del teatro. Questa però non è la sola lettura possibile, anzi, forse non è nemmeno la più importante. Si è fatta questa scelta per cercare di rimuovere un primo ostacolo, il pregiudizio più diffuso circa il teatro di Grotowski, che tende a ignorare questo aspetto per confinare il regista e la sua compagnia in una vaga “spiritualità”. Al tempo stesso vorrei proporre alcuni spunti critici concernenti gli aspetti della ricerca propriamente teatrale e formale.

La seconda: il film residuo del *Principe costante* termina con la visione di una bandiera rossa, una bandiera-sudario che ricopre il cadavere del principe, ovvero la possibilità di essere umani. Questo aspetto dà fastidio ad alcuni spettatori. In effetti si tratta di qualcosa che è stato aggiunto nel restauro del filmato in b/n e forse c'è in questo una leggera forzatura. Ma si deve sapere che in effetti era così, lo spettacolo era – nella percezione degli spettatori – complessivamente in bianco e nero e alla fine spuntava questo elemento colorato, il sudario rosso. Se ciò dunque nel film rinvia a una sorta di anticomunismo *sui generis*, bisogna comprendere perché e come ciò avveniva nella realtà dello spettacolo. È un segno molto preciso che Grotowski ha voluto inserire e che caratterizza la doppia catarsi obiettivo di quest'opera. In che senso? Noi vediamo il Principe Costante come una vittima, ma alla fine questa vittima ha vinto, ha conquistato il proprio corpo glorioso mentre i giudici non hanno ottenuto ciò che volevano. Però questa è una verità intima, che resta nascosta al popolo, ai cittadini. La realtà che si proietta all'esterno, dunque

⁷ Regia collettiva coordinata da Jerzy Grotowski. Interpreti: Antoni Jahołkowski (Simon Pietro), Zygmunt Molik (Giuda), Ryszard Cieślak (l'Innocente), Zbigniew Cynkutis (Lazzaro), Stanisław Scierski (Giovanni), Rena Mirecka o Elizabeth Albahaca (Maria Maddalena). Direzione letteraria: Ludwik Flaszen. Collaborazione alla regia: Ryszard Cieślak. Prima prova pubblica: 19 luglio 1968. Prima: 11 febbraio 1969. Fonti: i Vangeli di Giovanni, Luca, Matteo, *Salmi*, *Cantico dei cantici*, *Libro di Giobbe*, *Apocalisse* di Giovanni, *Lamentationes Jeremiae (Breviarium Romanum)*, *I fratelli Karamazov* di F. Dostoevskij, *Mercoledì delle ceneri* e *Gerontion* di T. S. Eliot, *La conoscenza soprannaturale* di S. Weil. Video realizzato a partire dalla terza versione (prima: 23 ottobre 1973) realizzato a Milano il 27 gennaio 1979 da Ermanno Olmi. Produzione: CRT di Milano, in collaborazione con la RAI. Durata 60", colore. Restauro ed editing: CRT, Milano 2008. Lingua: polacco. Sottotitoli italiani.

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

nella storia, la realtà ufficiale, dice che l'accusato è stato riconosciuto colpevole, giustamente condannato e quindi giustiziato. In questo caso il potere deve fronteggiare un'eccezione, perché normalmente i prigionieri torturati dalle polizie staliniane si autoaccusavano, come s'è detto. Ma quando i prigionieri non morivano per la tortura e non confessavano, non sempre erano condannati a morte: il potere trasformava i casi imbarazzanti in figure eroiche, e anche se essi prima erano considerati nemici del regime, diventavano eroi di purezza ideale e il regime se ne appropriava erigendo loro un bel monumento.

Terzo punto: il lavoro su *Apocalypsis* è iniziato ben prima del '68 ma si è concluso dopo, nel clima di rivolta generalizzata che faceva fremere tutta l'Europa e non solo. Si trattò di un lavoro molto lungo e tormentato che era cominciato come progetto sul *Samuel Zborowski* di Słowacki, poi sui Vangeli, al plurale, e soltanto in una fase finale era diventato *Apocalypsis cum figuris*. È una storia raccontata in molte pubblicazioni... Ma *Apocalypsis* non era uno spettacolo che voleva parlare del '68 e delle rivolte, nonostante sia stato realizzato allora e affondi chiaramente le proprie radici in quel momento storico.

Cosa è successo? Il vento del cambiamento soffiava forte anche in un paese come la Polonia. Un'atmosfera che, tra l'altro, portava a Wrocław centinaia e centinaia di giovani provenienti da tutto il mondo per conoscere Grotowski e il suo teatro, che arrivavano in un paese prima quasi sconosciuto e chiuso per tentare di afferrare il segreto di un teatro rivoluzionario, o meglio: come si può fare un teatro autentico, un teatro di trasformazione e non di riproduzione. Andavano a Wrocław e lo spettacolo che si poteva vedere era *Apocalypsis*.

Grotowski e i suoi compagni mostravano generosamente il proprio lavoro, compreso il mitico *training*. Eppure Grotowski aveva già deciso che *Apocalypsis* sarebbe stato il suo ultimo spettacolo, aveva chiuso con il «teatro degli spettacoli», per lui ormai impossibile perché privo di senso. E dunque si trovava in questa strana ma non contraddittoria situazione, con folle di neofiti che arrivavano a Wrocław da tutto il mondo. Ci sono alcuni articoli dell'epoca, scritti soprattutto ma non solo da Grotowski, molto interessanti in proposito, e il regista stesso teneva lunghe conferenze per illustrare il *training* o il lavoro sulla voce, tutto ciò pur essendo con la mente soprattutto altrove, anche se non ancora con un progetto preciso.⁸ Il regista, senza ancora sapere esattamente cosa fare, voleva provare ad «applicare» i mezzi del teatro in un'altra prospettiva. Sentiva la necessità di un decisivo superamento, o compimento, del lavoro intrapreso un decennio prima. Un superamento

⁸ Cfr. ora i due capitoli intitolati *Esecizi* e *La voce*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli con la collaborazione di Renata Molinari, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001.

per il momento astratto di qualcosa che era una realtà molto consistente e con la responsabilità riguardo alla sorte dei suoi compagni e dell'istituzione.

Chi abbia visto quel bel film che s'intitola *Woodstock* ha assistito alla storia della preparazione di quel grande concerto: un incredibile insieme di spiritualità, droghe, amori, ricerca di forme nuove e di relazioni differenti tra persone. Si era creata allora una nuova comunanza composita che andava dall'estrema sinistra ai "figli dei fiori", gli hippies eccetera. Ebbene, se si guardano le fotografie delle persone che accorrevano a Wroclaw per le conferenze o i seminari di Grotowski, si vedono esattamente quei personaggi, forse nella loro versione più impegnata o politicizzata. E in *Apocalypsis* – benché sia difficile dire in quale misura Grotowski lo volesse – si vede questa nuova dimensione comunitaria, si vedono già le figure del dopo '68. Con questa gente Grotowski, come sempre con le persone che amava o rispettava, era implacabile nel portare alla luce la falsa coscienza e gli equivoci che allora circondavano il teatro impegnato.

In *Apocalypsis* assistiamo a due tipi di confronti. Il primo è tra questa sorta di nuovo popolo che si presentava sulla scena della storia e una figura che ne faceva parte, l'Innocente, interpretato da Ryszard Cieślak. La comunità alla quale l'Innocente appartiene al tempo stesso lo rifiuta in quanto portatore di istanze radicali e molto differenti dalle proprie. Questo personaggio indica la linea di ricerca di Grotowski e ciò che avrebbe tentato di realizzare "dopo il teatro". Si vedono qui due realtà che si separano, la realtà dell'Innocente e quella del popolo destinato a diventare il protagonista di una nuova, inedita cultura di massa, di masse differenti da quelle di prima nel modo di vestire e nei comportamenti, ma sempre appartenenti alle moltitudini di cittadini-sudditi. Il primo confronto tra i due soggetti fallisce e comporta una separazione. Il secondo confronto avviene tra un Grande Inquisitore e l'Innocente-Cieślak. Grotowski ricorre a Dostoevski e alla terrificante figura che appare nei *Fratelli Karamazov*. Si deve riconoscere, tra parentesi, che Grotowski *utilizza* Dostoevski, non aderendo completamente al pessimismo – per quanto "cristocentrico" – che caratterizzava invece lo scrittore russo. Il Grande Inquisitore sostiene un'idea di politica basata sul presupposto che non esiste una libertà in grado di permettere la felicità, e invece occorre dominare, dirigere, e siccome non si possono dirigere tutti gli esseri umani poiché sono troppo complicati e diversi tra loro, è necessario semplificarli, fare in modo che parte delle masse uniformemente orientabili. L'Inquisitore dunque parla del destino di milioni di esseri umani, parla del popolo, parla della "gente", mentre l'Innocente è una figura di libertà che non si esprime ideologicamente e afferma la propria verità con il silenzio.

La voce di Cieślak è molto interessante, qui. Essa è completamente diversa da quella che avevamo conosciuto; qui ricorda il lamento cantillato di un infante, a volte di un animale. È una specie di polifonia primordiale ai limiti dell'afasia, una voce vicina o parente di quella a cui lavorava un performer come Demetrio Stratos negli stessi anni, proprio a partire dall'osservazione attenta degli infanti

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

e degli animali. Qual è il significato di questa ricerca sulla voce? È innanzitutto la prima manifestazione di una figura che non si esprime attraverso la parola o l'enunciazione ideologica bensì attraverso il suono e ciò testimonia di una possibilità, di un potenziale, perché a partire da questa voce e dalla scoperta del corpo con il quale questa voce è connessa l'individuo, ogni individuo, può ritrovare la propria complessità, la propria *singularità irriducibile*. Tutto ciò è insopportabile per il Grande Inquisitore perché questo tipo di individuo non può riconoscersi nelle masse, dunque non è manipolabile, tantomeno nel senso "giusto" che vorrebbe l'autorità. Dunque l'Innocente come alternativa muta. Lo scrittore e filosofo Gustavo Zagrebelsky dice in proposito: «In lui si tace ciò che non può essere detto». Ma ciò che non può essere detto è ben compreso dagli altri e proprio per questo l'Innocente è oggetto di un rifiuto unanime, sia da parte dei suoi compagni, sia, soprattutto, da parte del potere, cioè della storia. Dunque la vicenda è destinata a finire molto male. L'epilogo di *Apocalypsis* è molto pessimista, con il suo presagio di un futuro nel quale cambia il potere, cambia il popolo, ma ciò avviene soltanto per aggiornare l'efficacia del dominio.

Come si esprime tutto ciò nella situazione teatrale? Ebbene, se in *Akropolis* c'era una prossimità-distanza, e nel *Principe costante* una separazione-intimità condivisa, qui lo spettatore è immerso in uno spazio orizzontale, quasi assembleare, la cinquantina di spettatori sono seduti per terra attorno agli attori, in una metaforica assemblea del dopo '68, convocata per celebrare la nuova comunione, ma la comunione non è possibile perché l'Innocente pone la questione autentica (la vera libertà contro la falsa libertà), dunque è considerato un disturbatore e dev'essere cacciato. Sembra che Grotowski vedesse in questa situazione una sorta di nuovo caos, un caos che era al tempo stesso molto pericoloso e ricco di possibilità, ma a partire dal quale non si poteva più fare teatro come prima, bisognava inventare una nuova linea d'azione. Dunque Grotowski, in effetti, si poneva la domanda leninista per eccellenza: «Che fare?» e decideva di abbandonare la scena per applicare diversamente i mezzi del teatro. Ma già all'interno di questo ultimo spettacolo il teatro è abbandonato. In *Apocalypsis* noi assistiamo all'inizio di una nuova storia, che appartiene ugualmente alla storia del teatro, una storia che oggi ci fa volgere lo sguardo verso il Workcenter o verso il Théâtre du Radeau. Queste due formazioni sono molto diverse eppure si pongono le medesime domande concernenti l'efficacia, la modalità della relazione tra una istanza etico-politica e le forme necessariamente nuove che dovrebbero caratterizzare un teatro vivo, un teatro inteso come *incontro tra individui* e non soltanto come modo di animare le idee o le storie, come una rappresentazione che faccia da filtro tra i cosiddetti artisti e i cosiddetti spettatori. Un incontro che cambia entrambi e che si svolge in una relazione intima, forte e indispensabile. Attori come Cieślak non sono "funzionari" dei registi, non sono nemmeno divi, sono co-autori dell'opera scenica a tutt'orizzonte. Il loro è un lavoro che concerne la tecnica più che le istanze morali, ideologiche e persino poetiche

(nel senso di dichiarazioni, della creazione di movimenti, della compilazione di manifesti e appelli). Fare la rivoluzione e non limitarsi a “dirla”, ecco la questione.

Questo è ciò che si percepisce dal video sull'ultimo spettacolo di Grotowski e chiunque può verificarlo. E se ciò è vero abbiamo a che fare con qualcosa che ci interpella e pone domande che sono ancora in attesa di risposta: come e cosa significa “comunicare” con il pubblico? Come entrare in relazione? Come incontrare queste nuove “masse”, i nuovi popoli che sono nati da questa rivoluzione? Come incontrarli esprimendo istanze che non siano quelle dell'adattamento ai nuovi poteri? L'altra figura critica che appare qui è molto significativa per la condizione contemporanea. Se quello di Cieślak-Principe Costante era un *Cristo Paziente*, paziente e resistente, quello apparso nel momento della nuova Apocalisse è un *Cristo Passante*, viaggiatore e ricercatore, che troverà nuovi amici qui e là nel mondo, è lo stesso Cristo sarebbe tornato in modo lampante e potente in *Downstairs Action*, l'azione creata (con le parole del vangelo apocrifo di Tommaso) dal giovane Thomas Richards e i suoi compagni di allora: sono i passanti che incontriamo oggi nelle opere del Workcenter.

2.

Jerzy Grotowski ha posto fin dall'inizio la propria impresa sotto il segno della povertà. Sarà dunque il caso di soffermarsi su cosa significhino per il maestro polacco «teatro povero» e «atto» come alternativa allo spettacolo, nel quadro di una nozione di «teatro» che infine, come si vedrà, genera il concetto di Performer e guarda a Meister Eckhart.

Nella creazione di un nuovo lessico teatrale Grotowski è stato aiutato in primo luogo da Peter Brook, il quale, già nell'atmosfera surriscaldata della fine degli anni Sessanta, nella introduzione a *Verso un teatro povero* puntualizzava che «per Grotowski l'*acting* [da non intendere semplicemente come *recitare* bensì come *fare teatro*, ndr] è un veicolo» e suggeriva di fatto la presenza di una motivazione “mistica” (secondo la prospettiva aperta a suo tempo da George I. Gurdjieff). A questo proposito Halina Filipowicz puntualizza opportunamente che «la decostruzione ci può permettere di sciogliere la contraddizione centrale del lavoro di Grotowski: come i testi letterari e filosofici della cultura occidentale, esso contiene sia ciò che può essere chiamato metafisica sia la messa in causa della metafisica».⁹

Towards a poor theatre (Verso un teatro povero) di Grotowski è il libro di teatro più diffuso e influente del xx secolo assieme a *La mia vita nell'arte* di Stanislavskij. Oggi se ne parla come di classico, un testo interessante ma in fondo datato, le cui

⁹ H. Filipowicz, *Where is Grotowski?*, in *The Grotowski Sourcebook*, a cura di Richard Schechner e Lisa Wolford, Routledge, London & New York 1997, pp. 404-408:408.

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

proposte sarebbero state assorbite o superate nei quarant'anni che ci separano dalla prima edizione.¹⁰ Resta il fatto che oltre ad alcune ricostruzioni delle vicende che hanno portato alla sua composizione, il libro non è stato oggetto dell'esame critico che meriterebbe.¹¹ E l'ennesima dimostrazione del fatto che Grotowski sia al tempo stesso molto conosciuto e pressoché sconosciuto è data proprio dalla questione della povertà. Ancora succede di incontrare studenti di teatro perplessi per quella che appare loro come una contraddizione tra l'istanza indicata nel titolo e l'arte scenica incredibilmente elaborata ("ricca") di cui erano portatori ieri gli attori del Teatr Laboratorium e oggi gli "attuanti" del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

Il fatto è che *povero* per Grotowski equivaleva a *essenziale*. Il teatro povero non è un teatro semplificato e rinunciatario, bensì un teatro realizzato da persone in cammino verso l'essenza. In *Performer* – testo sul quale si ritornerà – è scritto:

L'essenza: etimologicamente si tratta dell'essere, dell'*esserità*. L'essenza mi interessa perché niente in essa è sociologico. È ciò che non si è ricevuto dagli altri, ciò che non viene dall'esterno, che non si è imparato. Per esempio, la coscienza (nel senso di *the conscience*) è qualcosa che appartiene all'essenza; è del tutto differente dal codice morale, che appartiene alla società.¹²

L'essenza, dunque, in questa definizione risalente agli anni Ottanta, non è da intendersi come *sintesi* veloce e semplice del reale, bensì come l'*universo* che sta dietro il mondo creato dall'io, una qualcosa di incredibile ricchezza e complessità che è percepibile soltanto attraverso un processo di impegnativa e critica decostruzione. Questo era l'obiettivo del lavoro di Grotowski e dei suoi compagni fino dai primissimi tempi. Ma perché allora *Verso un teatro povero* e non *Verso un teatro essenziale*, oppure *Verso un teatro dell'Atto*? Si deve tenere presente che il linguaggio di Grotowski è sempre elaborato in rapporto al contesto storico in cui si colloca. In quel momento *povero* suonava, in prima istanza, come *contro il ricco*. Era un buon punto di partenza in un mondo che si ridestava all'idea della rivolta dei poveri contro i ricchi, degli oppressi contro gli oppressori. Un titolo dalle risonanze più "metafisiche" avrebbe

¹⁰ In italiano: J. Grotowski, *Per un teatro povero*, pref. di P. Brook, traduzione di M. O. Marotti, Bulzoni, Roma, dal 1970 in poi costantemente ristampato.

¹¹ Sulla genesi del libro si possono vedere E. Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia. Seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Il Mulino, Bologna 1998, e Franco Ruffini, *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, «Teatro e storia», xiii, 20-21, 1998-1999, pp. 451-485. Ora però è in corso di pubblicazione una cospicua raccolta delle opere dell'autore polacco. Questo il primo volume: Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998. Volume I. La possibilità del teatro 1954-1964*, La Casa Usher, Lucca 2014. Il secondo (Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998. Volume II. Il teatro povero*, La Casa Usher, Lucca 2015) riguarda anche la genesi di *Verso un teatro povero* e le idee di Grotowski circa una possibile riedizione.

¹² J. Grotowski, *Performer*, Edizione rivista dall'autore pubblicata per la prima volta in Italia nel 1990 a cura del Workcenter di Jerzy Grotowski, Pontedera.

destato molta diffidenza. E poi, chi avrebbe rimarcato, allora, la polisemia del termine polacco scelto da Grotowski per «povero», *ubogi* (invece del più comune *biedny*), e i riferimenti più che probabili a Meister Eckhart e Francesco d'Assisi?¹³ *Povero* era facilmente comprensibile a chiunque e, sebbene non se ne potessero cogliere immediatamente alcune sfumature, la coincidenza tra povertà ed essenzialità ha una oggettiva implicazione etica, alludendo alla coerenza tra mezzi e fini.¹⁴ Insomma, il miglior modo per preservare il senso segreto del termine era quello di proporlo in tutta evidenza. La povertà è per Eckhart, ricorda Sergio Givone, «l'assoluta passività, in forza della quale non si è titolari neppure del luogo in cui Dio agisce in noi e per noi» e perciò «rappresenta il punto di svolta e l'apice della conversione dal non volere al volere, dalla dipendenza totale dall'altro alla piena assunzione di responsabilità, insomma *dall'essere necessario alla libertà*» [corsivo nostro].¹⁵

Il secondo termine è *teatro*. Il teatro povero era l'antagonista di quello che al tempo Grotowski e molti altri definivano «teatro borghese», caratterizzato dall'imponenza dei mezzi impiegati e dalla collusione con il potere, dall'illusione e la manipolazione, soprattutto un teatro che *diceva* e *illustrava* le idee. Questo tuttavia era solo un aspetto: non si intendeva affermare di essere costretti a fare un teatro povero perché non si riceveva abbastanza denaro e appoggio dai poteri pubblici, oppure che si rivendicava il diritto al benessere materiale; ci si schierava contro il teatro “degenerato” dello show, dello spettacolo, della rappresentazione, per agire in un'altra direzione, che riguardava appunto l'essenziale.

Siamo così al terzo punto: *verso* (o *per*) non significa qui e ora, qualcosa di già realizzato, ma indica una tensione, una intenzione, un cammino, un lavoro: verso un teatro povero. Se l'obiettivo è l'origine, *verso* ci fa intendere che la meta è ancora lontana, e allude anche a un *oltre*, a un bisogno di andare non “oltre il teatro povero” ma *oltre il teatro attraverso il teatro*, oltre il teatro verso l'essenza (della vita), come se riuscendo a realizzare qualcosa di essenziale si potesse o dovesse arrivare, tra l'altro, ad abbandonare infine il teatro inteso come evento comunitario e completare il cammino verso l'essenza da soli, in se stessi. Ciò sia detto non per elucubrare sulle motivazioni inconsce dell'autore, visto e considerato che proprio

¹³ La studiosa americana di origine polacca Magda Romanska si sofferma, in un denso saggio che propone una nuova lettura di Grotowski e Kantor e dei rapporti tra loro, sul significato del termine *povero* e rileva che, per il primo, *teatr ubogi* indica un teatro che utilizza mezzi poveri ed è concentrato sull'attore (tralasciando dunque la questione dell'essenzialità), mentre l'espressione di Kantor tradotta allo stesso modo è *teatr biedny*, che significa teatro povero nel senso di «fatto di *objets trouvés*». Cfr. M. Romanska, *Introduction*, in *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor: History and Holocaust in 'Akropolis' and 'Dead Class'*, Anthem Press, London 2012.

¹⁴ Dopo la morte di Grotowski qualcuno ha sostenuto, per esempio Barba in *La terra di cenere e diamanti*, che il concetto di «teatro povero» risalirebbe in effetti a Ludwik Flaszen, il quale ha confermato, ma tutto ciò non è particolarmente significativo alla luce di quanto stiamo evidenziando.

¹⁵ S. Givone, *Storia del nulla*, Laterza, Bari 1995, p. 61.

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

all'altezza di quella pubblicazione Grotowski stava preparando il proprio ultimo spettacolo, *Apocalypsis cum figuris*, ma per sottolineare, nella prospettiva delineata da Maurizio Grande, l'ossimoro dell'*esemplare singolarità* grotowskiana.

Con quella raccolta di interventi e citazioni di diversi autori – ch  tale   il libro –, Grotowski indicava la propria strada, o meglio il modo in cui un piccolo gruppo di persone da lui guidato aveva compiuto il percorso che andava dalla scelta meditata del mezzo teatrale all'abbandono della rappresentazione. Il libro non intendeva proporre una dottrina, ma soltanto a raccontare quale fosse stato il cammino del Teatr Laboratorium fino a quel momento.

Un primo dato da ritenere   che per Grotowski l'arte e il teatro sono *sempre* stati un veicolo e mai l'ultimo orizzonte. Le automobili sono veicoli: di solito le si utilizza per spostarsi, ma c'  anche chi in mancanza d'altro le occupa per dormire e per questo non ha bisogno di ruote e motore. Per Grotowski il teatro-spettacolo significava l'oblio della vera natura dell'arte scenica, il dormire nell'auto, mentre il teatro povero, tanto nel suo rapporto creativo con la drammaturgia quanto nell'arte dell'attore, consisteva nel restituirgli la sua funzione di «tecnica “filosofica”». ¹⁶ Il libro era dunque la denuncia di un degrado e al tempo stesso un invito rivolto ai professionisti del tempo affinch  ciascuno trovasse il proprio modo di riconquistare l'essenziale; senza mai dimenticare che chi si pone su questa strada deve sapere che ci  richiede una strategia creativa adattabile a ogni circostanza.

Un altro punto su cui soffermarsi   il seguente: *Verso un teatro povero*, pubblicato nel 1968, ¹⁷ diventato subito una sorta di testo sacro per i giovani e per i rivoluzionari del teatro,   uscito nel momento in cui Grotowski stava per smettere di fare spettacoli, quando nessuno concepiva che il “fare teatro” potesse essere altro. Cos  facendo, perch , il regista non intendeva negare quanto aveva fatto in precedenza, semplicemente chiariva che il teatro era stato per lui un veicolo per arrivare fino ad *Apocalypsis cum figuris*, il suo spettacolo estremo, e quindi intraprendere un nuovo cammino verso l'ignoto.

3.

Nel maggio 1969 si tenevano presso il Teatr Laboratorium di Wroc aw alcuni incontri cui partecipavano centinaia di giovani attori e registi provenienti da

¹⁶ L'espressione   utilizzata da Grotowski in una intervista con Jean-Paul Thibaudat, *Grotowski, un véhicule du théâtre*, «Libération», 26 luglio 1995, p. 30-31, ora in *Opere e sentieri*, III: *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2007, pp. 115-124.

¹⁷ In inglese, come n. 7 della rivista dell'Odin Teatret «Teatrets Teori og Teknikk» (TTT), poi, edito da Simon & Schuster a New York nello stesso anno.

tutto il mondo. Tutti erano lì per il *come*, per capire come si addestravano quegli straordinari attori e come fosse possibile creare quei potenti spettacoli, in altre parole per impadronirsi di un segreto e magari farlo diventare un Metodo. Alcune conferenze tenute in quel frangente sono poi diventate altrettanti testi. In *La voce e Esercizi* sono esaminati i due principali aspetti del *training* professionale, ovvero: Grotowski sembrava accondiscendere alla richiesta del *come* e spiegava molto dettagliatamente in cosa fosse consistita l'attività del Teatr Laboratorium dagli anni Cinquanta fino alla creazione di *Apocalypsis*. Tutti i convenuti prendevano forsennatamente appunti (era vietato registrare). Verso la fine delle conferenze e quasi al di fuori di esse, rispondendo alle domande del pubblico, Grotowski fece un'affermazione decisamente spiazzante: «La tecnica emerge dal compimento». E osservò:

Perché sono contrario agli esercizi come modo di autoperfezionamento? Coloro che intraprendono l'autoperfezionamento, in realtà ritardano l'Atto [...] Se pensiamo secondo le categorie della perfezione, del miglioramento, dell'autosviluppo ecc., riaffermiamo l'indifferenza di oggi. E questo cosa significa? Il desiderio di evitare l'Atto, di fuggire a ciò che dovrebbe essere compiuto adesso, oggi.¹⁸

Forse non tutti colsero un significato che contraddiceva le aspettative più diffuse. Grotowski aveva delineato rigorosamente un percorso, non un sistema, accennando a un futuro affatto diverso. Infatti al Workcenter – l'estrema creazione di Grotowski – si è lontanissimi dal culto del *training* che in genere, invece, ancora oggi contraddistingue coloro che si dicono “grotowskiani”. L'ormai ex regista fece alcuni esempi apparentemente molto semplici: disse che se ci si propone di smettere di fumare o di mentire, e lo si vuol fare diminuendo un poco le dosi ogni giorno, si sta ingannando se stessi e non si intende smettere davvero. Solo compiendo l'Atto si trova la tecnica. Nelle battute finali dell'intervento, Grotowski riproponeva la coincidenza tra Atto – totale dono di sé in dimenticanza del sé – ed essenza, facendo così intendere che il cammino “verso un teatro povero” continuava anche dopo l'abbandono degli spettacoli.

Oggi possiamo affermare che attraverso le sue tipiche circonlocuzioni e le sue sottili provocazioni Grotowski “traduceva” (ossia metteva all'opera) con la radicale libertà che sempre lo ha contraddistinto alcuni testi per lui fondamentali. L'idea della tecnica racchiusa nel compimento, per esempio, potrebbe essere anche un richiamo al *loghion* 113 del vangelo di Tommaso, nel quale si legge che i discepoli chiedono al Vivente: «“In quale giorno verrà il Regno?” e Lui risponde: “Non verrà mentre lo si aspetta. Non diranno “Ecco, è qui!”. Oppure: “Ecco, è là!”. Bensì il Regno del Padre è diffuso su tutta la terra, e gli uomini non lo vedono”».¹⁹

¹⁸ J. Grotowski, *Esercizi*, in *Il Teatr Laboratorium* cit., pp.184-204: 203.

¹⁹ Così nella versione di Luigi Moraldi, *Vangeli gnostici*, Adelphi, Milano 1993, p. 20.

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

Lo stesso accade nel seminario sulla voce, di altissimo valore scientifico,²⁰ che tra l'altro manifesta una visione della formazione attoriale radicalmente diversa da quella tuttora impartita nella maggior parte delle accademie teatrali di tutto il mondo e si conclude con l'affermazione della necessità di «abbandonare la tecnica».²¹ Ciò comportava, per esempio, che si sarebbe messa da parte l'indagine sui cosiddetti risuonatori, o vibratori, ma non che si sarebbe smesso di lavorare *attraverso* i canti e *nel* canto. Proprio come accade al Workcenter, dove fino dalle prime audizioni i leader chiedono ai partecipanti di cantare insieme a loro.

Durante i suoi ultimi anni Grotowski aveva pensato a una nuova edizione di *Towards a poor theatre* nella quale non avrebbe eliminato gli scritti contenuti nella prima, nemmeno quelli che maggiormente sembrano condisendere all'illusione del "manuale", però ne avrebbe aggiunti altri come i due ora citati. Ciò significa che anche quando era ormai molto saggio, non intendeva proporre un apparato dottrinario, un "come si fa", bensì descrivere il più onestamente possibile la propria esperienza, in modo da chiarire al di là di ogni equivoco che ogni ricerca ha le proprie numerose e differenti fasi e si svolge in territori e tempi precisi.

Quello del Workcenter di oggi è un teatro povero, nel senso che non è realizzato con i mezzi di cui dispone il teatro normale, dove si spende molto per scene, costumi, luci, musiche, ecc., provando però soltanto per trenta-quaranta giorni, e d'altra parte è incredibilmente ricco perché il tempo dedicato alla ricerca e alla prova è praticamente illimitato, sia pure rispettando le inevitabili scadenze produttive. Soprattutto è povero nel senso che prosegue il cammino verso l'essenziale, sapendo che l'essenza è insieme un *luogo* (meglio: un *non-luogo*) e un'attività, e che l'opera performativa consente di toccarlo soltanto temporaneamente, perché si deve sempre tornare nella orizzontalità quotidiana. Quando lo si dovesse raggiungere stabilmente, ci si troverebbe nella condizione cui accenna con pudore Ludwig Wittgenstein nella proposizione finale del *Tractatus logico-philosophicus*: «Dal luogo dove non si può parlare, si deve tacere» (*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*). E ciò vale per tutti i singoli attori partecipanti a questa impresa di "deposizione della personalità".

²⁰ Soltanto da pochi anni e in rari casi il sapere e lo spirito delle tradizioni – conoscenza empirica che anticipava di gran lunga la formalizzazione scientifica e appariva in contraddizione con il sapere coevo – viene affrontato con piglio razionale e sperimentale. Per quanto riguarda la voce, cfr. Gisela Rohmert, *Il cantante in cammino verso il suono – Leggi e processi di autoregolazione nella voce del cantante*, Ensemble '900, Treviso 1995.

²¹ J. Grotowski, *La voce*, in *Il Teatr Laboratorium* cit., pp. 154-183:183.

4.

Se l'esilio è l'interdizione di vivere nel luogo a cui appartieni perché coloro che comandano non ti vogliono, il ritorno dall'esilio per un intervenuto perdono o comunque per un cambiamento delle condizioni, è l'approdo del movimento di rivoluzione che sempre era cominciato con quella dis-grazia. Nella storia del cittadino Grotowski sicuramente ha contato molto l'esilio dalla Polonia degli anni Ottanta, ma un altro esilio, non meno pesante, è quello che ha vissuto come individuo: Grotowski infatti diceva chiaramente di considerare il mondo «invivibile», di sentirsi non nato nel mondo e per il mondo, seppure aggiungendo che lavorando rigorosamente nel qui e ora «è possibile trovare molte cose». ²² Che cos'è allora la salvezza? Misteri da meditare, esperimenti da realizzare. Come? Con lo strumento della performance, conducendo una “guerra santa” contro se stessi, ossia contro il potentissimo istinto di adattarsi al mondo com'è o come appare il mondo dell'io. Per realizzare cosa? In *Performer* Grotowski definisce l'esito «breakthrough», *sfondamento*, traducendo liberamente Eckhart. Lo sfondamento è un ritorno dall'esilio, dunque possibile, ritorno non agli inizi ma all'inizio («*to the beginning*»). E aggiunge di crederci, perché crede in ciò che ha sperimentato. ²³ La fenomenologia di Grotowski non ha dunque a che vedere con una concezione altezzosa del teatro e della cultura, come qualcuno gli rimproverava, ²⁴ ma è l'espressione di una radicalità, di un rigore e di una intransigenza considerati indispensabili per sottrarsi a quella che altrimenti sarebbe una “vita di merda”. ²⁵ Forse l'ossimoro della *compassione crudele* – per quel che valgono le definizioni – è quello che meglio traduce il suo atteggiamento e ne indica la postura etica e politica.

²² Queste affermazioni sono riprese da Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, in *Essere un uomo totale*, a cura di Janusz Degler e Grzegorz Ziółkowski, Titivillus, Corazzano 2006, pp. 191-284:220.

²³ Cfr. gli ultimi paragrafi di Grotowski in *Performer* prima della citazione di Meister Eckhart.

²⁴ Cfr. Małgorzata Dzięwulska, *Il ladro di fuoco*, in *Essere un uomo totale* cit., pp. 148-166:163: «... il teatro, con la sua umiltà e la sua compassione per la mutilazione umana, non era più necessario. L'uscita dal teatro, tutto il motivo polacco dell'uscita dal teatro, è enormemente originale e ispirato, ma è anche superbo». Dzięwulska esprime come meglio non si potrebbe l'ammirazione e insieme la distanza da Grotowski che emanano dall'ortodossia post-conciliare, e tale ambivalenza la porta anche a disapprovare – in questo saggio del 1992-95 – la «sincretica speculazione filosofica di un intellettuale della seconda metà del xx secolo» (p. 166).

²⁵ «Facevamo il nostro lavoro non *per* ma *contro* qualcosa. E non solo in senso politico – che sarebbe stato superficiale – ma nel senso dell'esistenza umana. Cos'è importante nella vita? Cos'è invece solo merda? Cosa significa lavorare e magari morire? Cosa puoi davvero accettare e cosa devi rifiutare? Tutto ciò implicava un prezzo terribile da pagare» (Grotowski sta parlando degli inizi del Teatr Laboratorium in Anatolij Vasil'ev, *Cronaca del quattordici*, in *Opere e sentieri*, III: *Testimonianze e riflessioni sull'Arte come veicolo*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2008, pp. 75-96).

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

Negli anni Ottanta Grotowski preferiva ricorrere a termini nuovi come «performance» e «performer» (e «Performer» con la maiuscola), insieme a «attuante» (traduzione dell'inglese «doer»), «Azione», ecc., con ciò indicando qualcosa che ha a che fare con l'arte e il teatro ma al tempo stesso va oltre. Nonostante ciò, persino in un testo-chiave come *Performer*, alla fine ci si ritrova di fronte al termine più compromesso e inflazionato della storia umana: Dio. Per Grotowski e per coloro che si collocano nella medesima prospettiva queste oscillazioni concettuali non rovinano in contraddizioni invalidanti l'agire, anzi, sono parte organica di una operatività basata certamente sulla primarietà dell'elemento fisico ma anche sull'impegno a restaurare un linguaggio vivo, tale da consentire di condividere e decostruire esperienze che, benché indispensabili, rischiano l'entropia se non si depositano in una consapevolezza condivisa. In questo senso ricondurre l'elemento psichico al corpo è il segno di un superamento, non di una riduzione, e il corpo stesso non è più un valore-limite nel momento in cui lo si riconosce come *luogo attraversato* e non come causa costituente delle varie istanze che le esperienze rendono operanti.

Thomas Richards è giunto ventiduenne in Italia, a metà degli anni Ottanta, su invito di Grotowski che lo considerava il principale destinatario del suo insegnamento. Si noti che già il citato *Performer*, composto negli anni 1987-88, identifica chiaramente, pur senza nominarlo, Richards come colui che era in grado di incarnare il compimento di tutta la vita-ricerca del maestro polacco.

Grotowski ha vissuto gli ultimi anni a Pontedera trasmettendo il proprio sapere a Richards, nonché concludendo il secolo rivoluzionario e una storia della regia intesa per lo più come il lavoro dell'«intellettuale brutto che guida l'attore bello ma un po' stupido».²⁶ La sua novità non nasce dal nulla e costituisce una epitome delle vicende teatrali più significative del xx secolo.

In una recente e ambiziosa enciclopedia del teatro l'apertura sulla vicenda novecentesca è affidata a Mirella Schino il cui saggio su teorici, registi e pedagoghi ripropone alcuni temi fondamentali del teatro contemporaneo quali il «lavoro su di sé» e la «fine dell'antropocentrismo»; ciò avviene privilegiando il ricorso a categorie generiche e un po' fruste come l'«utopia» e la «rivolta» e senza riconoscere la consistenza di altre prospettive. Il fatto di privilegiare la cronologia rispetto al senso, insistendo su Mejerchol'd rispetto a Grotowski, è sintomo della rinuncia a tentare una chiave di lettura convincente dell'intero secolo e delle più significative linee di fuga che si manifestano, finendo così per non rendersi conto che all'antropocentrismo non consegue una pretesa «visione antropomorfa», o uno «spet-

²⁶ Questa l'immagine utilizzata dall'attore yiddish Solomon Michoels nei suoi ricordi. A. Attisani, *Solomon Michoels e Veniamin Zuskin* cit., p. 119.

tacolo come insieme di frammenti di vita da orchestrare»,²⁷ bensì una concezione della performance come processo e prodotto insieme, lavoro su di sé e *opus*²⁸ la cui «verticalità» (per stare alla terminologia adottata da Grotowski) comporta un virtuale dissolvimento del corpo del performer in favore di una «trasparenza» e di un tendenziale comune sentire con i testimoni, nei quali i tratti dell'io, del tu e dell'altro sono con-fusi e il luogo-insieme diventa il nuovo soggetto, passeggero, di una conoscenza e di un trascendimento.

Tra i diversi esempi primonovecenteschi della nuova istanza, uno dei più significativi è offerto da Rilke. Nel 1902, ancora ritenendo praticabile un ossimorico rifiuto del teatro corrente insieme a una immaginazione del teatro necessario e forse possibile, poggiandosi idealmente a Maeterlinck per prefigurare l'elaborazione drammaturgica e a Eleonora Duse per la possibilità di trascendimento poetico della «recitazione», Rilke apparve alla ribalta dopo la prima rappresentazione viennese di *Suor Beatrice* per ribadire come un teatro contemporaneo potrebbe servire l'umano divenire: «Qui uomini *crescono*, in questo luogo / divengono vedenti per la vita / molti che come ciechi / vagavano sospinti nella calca, / qui sta la chiesa, qui viene offerto il dio / e dove metti il piede è terra consacrata».²⁹

La «ricerca finale» del secolo grotowskiano è posta sotto l'insegna di una gnosi, di cui uno dei primi e sostanziali riferimenti sarebbe, secondo Zbigniew Osiński, il testo *Tu sei il figlio di qualcuno*, del 1986, nel quale Grotowski «traduce» senza citarla puntualmente l'immagine evangelica dell'incontro fra Gesù e due dei propri discepoli sulla via di Emmaus.³⁰ «Questa è la vera domanda: sei un uomo?» scrive Grotowski e così facendo legge il testo canonico in modo diverso dal solito, con spregiudicatezza non esibita.³¹ La medesima domanda è posta nel *Performer* e poi ripresa attraverso l'immagine dell'io-io, l'io che agisce e l'io che guarda, come i due uccelli che compaiono nei *Veda*. Lo studioso polacco cita ancora *Performer*, senza però cogliere il nesso tra Pierre de Combas e Raymond Abellio, ossia non

²⁷ M. Schino, *Teorici, registi e pedagoghi*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo* cit., pp. 5-97:85.

²⁸ Il termine *opus* è utilizzato da Grotowski – con riferimento sia al latino che all'inglese – anche per significare, con metafora alchemica, il lavoro sulla materia che comporta al tempo stesso una trasformazione personale e una dimensione sociale.

²⁹ R. M. Rilke, *Per l'inaugurazione della Kunsthalle. Scena di «Festspiel»*, in *Teatro in prosa e in versi*, a cura di Roberto Menin, Ubulibri, Milano 1988, pp. 231-234. L'episodio è rievocato da Artioli in *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 232. Lo studioso ha dedicato un altro saggio a Rilke: *Rilke e il teatro*, a cura di U. Artioli e C. Grazioli, Costa & Nolan, Genova 1994.

³⁰ Zbigniew Osiński, *Il «Laboratorio» di Jerzy Grotowski*, in *Essere un uomo totale* cit., pp. 167-189.

³¹ Luca 24: 13-35. Però Grotowski si basa, par di capire, su una fonte greca, non canonica, che gli permette di attribuire alla scena un significato alquanto diverso – come si vede – da quello che appare in Luca.

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

rilevando come Grotowski parli del primo, del quale resta poco o nulla, utilizzando i concetti del secondo, suo discepolo (ma per questo personaggio eccentrico ha contato anche un periodo di formazione con Husserl) e prolifico autore.³² Ciò sia detto per sottolineare come la sistematicità di Grotowski nell'oscurare le proprie fonti non nasceva dalla scaltra intenzione di coltivare il mistero e di non riconoscere il *copyright* alle idee altrui, bensì dalla necessità di non dirottare i lettori verso le biblioteche da cui attingeva molti dei suoi concetti, e di concentrarla invece su di essi, con i quali egli produceva sintesi del tutto originali.

Tra i concetti che Grotowski ritiene basilari, nell'apocrifo di Tommaso si trova il *movimento che è riposo*, dove riposare significa essere all'erta, attivi nell'osservare, essere centrati, portatori di una coscienza diretta e non-verbale; tutto ciò in opposizione all'essere «ubriachi» o immersi nei *day-dreams*, concetto che si ripresenterà incessantemente fino a *Performer* e oltre. È da notare poi come nel testo si parli del «Vivente» invece di «Dio», per significare che la condizione divina è quella di colui che *impara a essere vivo*. Grotowski sembra colpito dalla presenza nel vangelo tommaseo di una idea di «vacuità» nella stessa accezione positiva propria dell'induismo e del buddhismo, e quindi dall'insistenza sull'imparare a «essere passanti» e transeunti, ovvero sulla condizione umana basata sul fare anziché sulla presunta immutabilità dell'essere. Per non parlare dell'idea del principio, dell'*arché*, dove si trova anche la fine; colui che lo trova non muore, o meglio: «conoscerà la fine ma non assaggerà la morte». Il contributo ermeneutico di Grotowski è tanto discreto quanto rilevante e giunge persino a sciogliere alcune ambiguità che permangono in molte traduzioni accreditate.³³

Tra gli esempi di gnosi proposti da Grotowski vi sono Francesco d'Assisi, Giovanni della Croce e Meister Eckhart. Questa linea, secondo il maestro polacco, è giustapposta a quella dello «gnosticismo», ritenuto uno sviluppo e una variante intellettuale, speculativa, che privilegia «la via dei sogni e la via delle visioni», uno gnosticismo che è penetrato profondamente nella cultura europea «diciamo per il canale dell'immaginario».³⁴ Grotowski chiarisce così che il fenomeno gnostico si

³² Sul complesso dell'opera di Abellio cfr. almeno *Raymond Abellio, Colloque de Cerisy, Cahiers de l'hermétisme*, Éditions Dervy, Paris 2004. Il volume comprende anche saggi sui suoi rapporti con Husserl (M. Camus, *Abellio et la phénoménologie transcendentale de Husserl*, pp. 199-207) e con de Combas (M. R. Renard, *Pierre de Combas*, pp. 325-336).

³³ L'ultima e per molti versi la più accurata è quella a cura di Matteo Grosso, *Vangelo secondo Tommaso*, Carocci, Roma 2011, dove però l'accuratezza filologica si arresta sulla soglia di non pochi cruciali problemi interpretativi.

³⁴ Sia detto per inciso: Umberto Artioli si è occupato di gnosticismo più che di gnosi – almeno in relazione a un autore come Pirandello e con la parziale eccezione di Artaud – vale a dire di scritture il cui palinsesto è rintracciabile in varie dottrine gnostiche e implica una *costruzione di immaginario*. Ecco perché su questo fronte sono importanti altri aspetti, come la numerologia, dei quali Grotowski si disinteressa totalmente.

presenta nel suo duplice aspetto in ogni ambito religioso, per esempio nel cattolicesimo con la gnosi di Thomas Merton e lo gnosticismo di Teilhard de Chardin.

Performer occupa un posto assai particolare nell'opera di Grotowski, per diversi motivi: perché è forse uno dei suoi ultimi documenti ed è stato scolpito parola per parola, dato che in questa occasione il maestro non si è limitato a descrivere un'esperienza ma ha delineato una sorta di ideale e, *last but not least*, perché il suo contenuto non riguarda soltanto un possibile divenire dell'attore e del teatro ma propone una riflessione in un certo senso estrema sulle potenzialità della condizione umana, potenzialità che possono essere sviluppate compiutamente con il ricorso a un'arte performativa accortamente ridefinita.

5.

Una considerazione che vale per quasi tutti gli scritti grotowskiani riguarda la natura dei testi, nati quasi tutti dalla trascrizione di conferenze. Bisogna chiedersi cosa significasse questo modo di scrivere per Grotowski. Forse era per lui il solo possibile, tecnicamente parlando, o forse era il suo modo preferito, per qualche motivo preciso.

La qualità vibratile e viva della comunicazione orale stabilisce un rapporto di empatia con l'ascoltatore, presuppone non una trasmissione asseverativa e una comprensione passiva, non un semplice assorbimento di concetti ma un rifare per proprio conto il cammino del pensiero.³⁵ La trasmissione orale è filosofica per eccellenza, dato che l'attivazione di ogni astante è basata sul sentire comune con chi parla (da cui l'affermazione di Jacques Derrida che «la voce è la coscienza»)³⁶. Non si tratta di un processo fusionale, poiché anche nella comunicazione orale è chiaro a tutti chi sia il primo autore, ma questa autorità per così dire allo stato nascente, riguarda l'autore di un pensiero che nutre l'azione personale di ciascuno. La dimensione critica, li esclusa, è invece consustanziale nello scritto, luogo nel quale l'autore sigla il proprio atto di morte: congedo e distinzione, in altre parole critica come separazione delle parti e delle direzioni.

Può darsi che trascrivendo l'orale Grotowski volesse conservare il più possibile la vita e la funzione dell'incontro empatico, della vibrazione comune, ma sicuramente non ignorava la natura critica della scrittura. Una ipotesi dunque è che cercasse in tal modo di garantirsi una preminenza dei caratteri propri della comunicazione diretta, al tempo stesso controllando, o "temperando", l'altro aspetto. Un confronto tra le registrazioni e le trascrizioni da lui corrette potrebbe confermare o

³⁵ Cfr. C. Sini, *Archivio Spinoza. La verità e la vita*, Ghibli, Milano 2005, pp. 11-12.

³⁶ Cfr. qui, nel cap. dedicato ai Salvini, il riferimento a Jacques Derrida, *La voce e il fenomeno*, a cura di Gianfranco Dalmaso, pref. di Carlo Sini, post. di Vincenzo Costa, Jaca Book, Milano 2001.

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

correggere questa ipotesi, ma è un fatto che le registrazioni esistenti (si pensi alle Lezioni romane o a quelle del Collège de France) riguardino per lo più “testi” che Grotowski non aveva intenzione di trascrivere.

Naturalmente la traduzione dall’orale allo scritto può essere più o meno riuscita. Grotowski per esempio era capace di evitare la prolissità che di solito caratterizza le trascrizioni poco sorvegliate, ma non mancano gli scompensi (per esempio il rilievo dato a esempi troppo contestuali), i salti logici apparenti o reali, le costruzioni ellittiche, tutti elementi che in una certa misura si trovano anche in *Performer*. Questo testo, però, ha una densità e una pregnanza tali da travolgere questi impacci e rilanciare molte riflessioni: come una scultura futurista di Boccioni, può avere un impatto difficile con il destinatario-fruitori, ma ugualmente emana un calor bianco: la sua enigmaticità deriva dal far percepire che tratta di temi fondamentali ancora in attesa di comprensione. Non bisogna dimenticare, infine, che *Performer* nasce dopo i primi anni trascorsi a Pontedera, quando il processo di trasmissione si stava progressivamente concentrando sull’asse Grotowski-Richards, essendo quest’ultimo il soggetto e il principale destinatario del testo, che tuttavia ha anche un altro aspetto, quello di un messaggio messo in una bottiglia e affidato al mare, con la speranza che le correnti lo portassero lontano da chi allora non lo poteva intendere, e verso qualcuno, distante nello spazio e forse anche nel tempo, che ne afferrasse la portata e sapesse utilizzarlo.³⁷

6.

Ed eccolo, il teatro: «Il *Performer*, con la maiuscola, è un uomo d’azione». Questo uomo d’azione è colui che negli stessi anni Grotowski designava, con espressione più neutra e propedeutica, «attuante», e intravedendo in Thomas Richards, soprattutto, la possibilità di superare il quadro dell’arte scenica.

«Non è l’uomo che fa la parte di un altro. È il danzatore, il prete, il guerriero: è al di fuori dei generi artistici». Qui si avverte, oltre al tema artaudiano della vita oltre il teatro, un’eco nietzschiana (*Zarathustra*) e il ricordo della controversia otto-novecentesca sul «commediante» – colui che fa la parte di un altro – e la predilezione per l’attore, poeta della scena o facitore d’opera che *si confronta* con autori e temi. Certo, l’approdo «al di fuori dei generi artistici» rimanda a un ideale che si potrebbe definire filosofico o religioso, a patto naturalmente di intendere il danzatore-prete-guerriero come una figura unitaria. In questo senso

³⁷ E non è un caso che oggi, più di sette secoli dopo Francesco, essendo passati dal medioevo alla modernità matura, nonostante tutto sia cambiato per quanto riguarda la comunicazione e il ruolo della scrittura, prima Grotowski e poi Richards e Biagini scelgano di nuovo la comunicazione in forma orale e i testi loro attribuiti siano stati composti tutti in questo modo.

la sintesi grotowskiana è concettualmente debitrice dell'induismo tantrico non-dualista, dunque di una religiosità che, come s'è detto, sarebbe meglio definire «tecnica “filosofica”».

«Il rituale è performance, un'azione compiuta, un atto. Il rituale degenerato è spettacolo». È facile interpretare questo passaggio cruciale in modo sbagliato, come se Grotowski usasse «religione» anziché «rituale» e «teatro» anziché «spettacolo». Invece la sua scelta terminologica è molto accorta e in una sola frase Grotowski propone un autentico rovesciamento storiografico. Se avesse detto che la religione degenerata diventa teatro, avrebbe da una parte confermato il luogo comune della derivazione del teatro, creazione mondana, dalla religione, quando sarebbe invece ora di comprendere che semmai è accaduto il contrario, ovvero che le religioni storiche hanno prelevato materiali, tecniche e funzioni delle arti performative preesistenti, codificandole in liturgie che poi, generalmente, si sono svuotate di senso; e dall'altra avrebbe indicato nel ritorno alla religione la via maestra per ritrovare il senso del teatro come “rituale non degenerato”. Non è così, perché il rituale originario coincideva perfettamente con la «performance, un'azione compiuta, un atto» e la sua degenerazione consiste nel diventare «spettacolo», vale a dire qualcosa di diverso o addirittura di opposto al teatro, come ha chiarito una volta per tutte la vicenda novecentesca. Poiché non esiste rituale senza forma, le forme e discipline senza rituale manifestatesi nella storia possono essere considerate un incidente superabile.³⁸

«Non voglio scoprire qualcosa di nuovo, ma qualcosa di dimenticato. Una cosa talmente vecchia che tutte le distinzioni tra generi artistici non sono più valide» significa innanzitutto impostare nuovamente e correttamente il tema del ritorno alle origini, come già avveniva per Artaud, senza alcuna nostalgia romantica o svenevolezza metafisica.³⁹ In questo senso il lavoro su ciò che è dimenticato dal corpo e nel corpo (il corpo vivo è il “testo” principale di cui si dispone), proprio degli artisti,

³⁸ Afferma in proposito Ferdinando Taviani in uno dei più estesi e tempestivi commenti a *Performer*: «La ricerca di Grotowski, che alla luce delle chiacchiere viene spesso raccontata come “religiosa”, se esaminata con un certo rigore di metodo si caratterizza, invece, per la sua a-religiosità, in quanto prende *dal teatro e non dalla religione* l'impalcatura ambientale e concettuale che normalmente, invece, almeno nella cultura europea, l'esoterismo iniziatico ha preso dalle religioni – europee e no» (F. Taviani, *Commento a «Il Performer»*, «Teatro e storia» 5, III, 2, ottobre 1988, p. 259-272:271).

³⁹ «Sicché pensare l'origine è sempre esperire il cuore del fare teatrale, e praticare l'evento teatrale è replicare l'origine, ossia produrla rinviandovi [...] Cos'è infatti la memoria, se non la messa in figura di ciò che non è più e che, solo così figurato, solo così rappresentato, emerge nella sua differenza dalla figura che qui e ora accade? [...] Inchiodato a questo crocevia mortale e perciò fertilissimo, il sapere del teatro, il suo vivente esercizio è sempre esperienza dell'origine come origine assente e perciò figurabile, ovvero come origine figurata e perciò assente» (Florinda Cambria, *Note e spunti per «Agire l'origine»*, in Clemente Tafuri, David Beronio, *Teatro Akropolis – Testimonianze ricerche azioni*, III, AkropolisLibri, Le Mani, Genova 2012, pp. 33-35:35).

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

dovrebbe intrecciarsi con il lavoro degli studiosi di diverse discipline, in modo da liberare quelle esperienze dalle camicie di forza storiografiche ancora in essere. Un risultato di questo lavoro dovrebbe consistere nel superare le vecchie «distinzioni tra generi artistici», dunque anche la gerarchia tra autori e interpreti, e liberare la cultura performativa dall'estetico inteso come ultimo orizzonte, beninteso non rinunciando alla creazione di forme, all'artigianato e alla filosofia pratica che vi presiede.

Quando Grotowski si definisce «teacher of Performer (al singolare)» intende anche che nell'ambito della cultura teatrale contemporanea possono esistere diverse figure e che quella prefigurata dalla sua opera non è pertanto l'unica. La situazione è tale per cui, diversamente dalle tradizioni, si può essere insegnanti (di Performer) senza essere Performer. Ecco perché usa il termine «insegnante» anziché «maestro»: il maestro esiste nelle tradizioni viventi, mentre noi viviamo in un'età successiva, di restauro culturale. Anche in questo senso, però, Grotowski è di una rara precisione, perché nel momento in cui parla di sé in termini modesti, definisce il Performer (con la maiuscola) come una realizzazione in qualche modo suprema, che sicuramente lo sorpassa e che potrà, lui sì, in quanto esponente di una nuova tradizione, farsi performer-maestro-di-performer. Grotowski in sostanza si presenta come un esponente della trasmissione artigianale («*Teacher* – come nell'artigianato – è qualcuno attraverso il quale passa l'insegnamento») che intravede l'inizio di una nuova era. Nella sua modestia non vi è alcun moralismo, soltanto rigore.

Il *teacher* è un tramite, niente può garantire l'effettiva trasmissione del sapere, che dipende dalle capacità dell'apprendista, infatti, dice, «[...] l'insegnamento deve essere ricevuto, ma la maniera, per l'apprendista, di riscoprirlo, di ricordarsi è esclusivamente personale», in questo modo ponendo l'accento su due aspetti: prima di tutto sul fatto che l'insegnamento, a prescindere dal contesto in cui avviene, è sempre basato su un rapporto *ad personam*, uno a uno; poi che non tutti possono fare tutto e l'apprendimento consiste nel riscoprire e ricordarsi, in pratica nel ristabilire un contatto cosciente e profondo con il proprio corpo-memoria. Ecco perché l'artista è qualcuno che fa non ciò che deve, ma ciò che può, ovvero ciò che gli consente la propria "memoria". Quando aggiunge «Il *teacher*, come ha conosciuto l'insegnamento? Con l'iniziazione, o con il furto», Grotowski insiste sulla differenza tra maestro e insegnante e sulla peculiarità del nostro tempo: se è impossibile o molto difficile avere accesso ad autentici processi di iniziazione (di trasmissione irreversibile di poteri per via personale e in un quadro rituale), si può sempre praticare l'arte del furto. Anche senza appartenere a una tradizione è possibile, a chi è un buon ladro, farsene una propria.

L'affermazione, già in un certo senso conclusiva, che «il Performer è uno stato dell'essere» allude a una condizione conquistata, mai regalata, conquistata attraverso un rapporto fatto al tempo stesso di solidarietà e di lotta con la natura.

Qui il linguaggio di Grotowski è forse impreciso, o equivoco. L'uso del termine «essere», ricorrente nei suoi testi, non rimanda tuttavia, come potrebbe sembrare, a una dogmatica opzione metafisico-trascendentale, bensì una «metafisica sperimentale» da intendere nel senso di Daumal e di Artaud: l'insieme dei suoi testi ribadisce sempre la coincidenza tra lavoro e divenire (l'essere come attività, ancora), mentre l'espansione della coscienza, o persino i suoi riferimenti al misticismo, nulla hanno a che vedere con un a priori fideistico o teistico. Come precisava: «[...] è proprio *non* ricorrendo a etichette filosofiche o teologiche che si può arrivare a toccare un nervo transculturale». ⁴⁰ La scommessa di Grotowski riguarda la possibilità di «scoprire cosa c'era prima delle differenze», naturalmente dopo «avere scoperto le differenze», e aggiunge: «ma è solo una metafora, stiamo cercando di andare indietro, fino a prima della Torre di Babele». ⁴¹ Questo “prima” non è anche il prima che le religioni moderne assorbissero e poi cancellassero la performatività rituale?

«L'uomo di conoscenza lo si può pensare in rapporto ai racconti di Castaneda, se si ama il suo colore romantico». Il nome di Carlos Castaneda, qui, conferma che il Grotowski degli anni Ottanta conosceva i libri dell'antropologo statunitense e si sa che ne apprezzava i primi quattro come prodotti di *fiction* che mescolavano suggestioni diverse, dal pensiero di Wittgenstein al cosiddetto *Libro dei morti tibetano*, certo non come resoconto di esperienze reali. In altre sedi, per esempio nelle *Lezioni romane*, Grotowski ha dedicato molte ore a questo autore, peraltro allora assai noto tra i giovani. A Castaneda però diceva di preferire Pierre de Combas, facendo così, provocatoriamente, un nome ignoto ai più, e indicando una singolare figura di maestro spirituale la cui opera è oggi praticamente ignorata. In realtà Grotowski conosceva gli scritti e il pensiero di Raymond Abellio, come s'è detto. Dopo di ciò passa a citare altri esempi di «ribelle che deve conquistare la conoscenza» e l'accostamento di Nietzsche alla tradizione hindù è molto indicativo del suo “singolare” orientamento filosofico, anche se si tratta, soprattutto per quanto riguarda Nietzsche, di aspetti tenuti per lo più in secondo piano dagli studiosi.

Dopo di ciò, avviandosi a concludere il paragrafo in cui ha presentato i temi che gli stanno a cuore, Grotowski torna a paragonare il buon insegnante all'artigiano e a sottolineare che l'abile *apprendista* (non discepolo, allievo, studente ecc.) è attivo, cioè lotta *contro di sé* e persino contro l'insegnante, ma questa lotta è una sequenza di complimenti cui *segue* la comprensione, e quindi chiude affermando che l'apprendista «fa o non fa. La conoscenza è questione di fare». In tal modo Grotowski ribadisce la verità rivoluzionaria che aveva enunciato

⁴⁰ Cit., da Z. Osiński, *Grotowski blazes the trails*, in *The Grotowski Sourcebook* cit., p. 387.

⁴¹ *Ibid.*

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

al momento dell'abbandono del "teatro degli spettacoli", ossia che non si tratta di apprendere a fare, sottoponendosi a un *training*, ma giusto di fare. L'insegnante non spiega *come* si fa, perché la sua spiegazione sarebbe giusta soltanto in quella specifica circostanza; il suo dire semplicemente «fai questo!» non è vessatorio, serve a far confrontare l'apprendista con la vera difficoltà, a rendere l'enigma praticabile, mentre il *training*, la presunzione di "rendere capaci" è ormai, com'è noto, il *business* del secolo nella cultura teatrale, tanto che persino le più prestigiose scuole di teatro funzionano sulla base di questo equivoco.

I paragrafi successivi del testo grotowskiano in pratica aprono alcune parentesi e offrono chiarimenti su quanto affermato nel primo; si tratta di precisazioni illuminanti.

Il pericolo e la chance è un titolo che dice già tutto: il pericolo e la possibilità sono compresenti in ogni occasione formativa e vitale. Il fatto che non esista l'uno senza l'altro comporta che chi vive davvero sia un «guerriero», ossia conosca questa legge e affronti i rischi derivanti, al contrario di coloro che, credendo di proteggere la vita, in realtà se ne astengono e si spengono in varie forme di mimetismo sociale. Qui, oltre all'inevitabile ulteriore richiamo a Castaneda, Grotowski fa presente che il concetto è fondamentale in diverse tradizioni; forse un decennio più tardi non avrebbe esitato a citare almeno la *Bhagavadgītā*, il poema contenuto nel *Mahābhārata* e nel frattempo relativamente divulgato in Occidente. Un altro concetto decisivo su cui soffermarsi è l'affermazione secondo cui «il pericolo e la possibilità vanno insieme. Non si vede la classe se non di fronte al pericolo. Nel momento della sfida appare la *ritmizzazione* degli impulsi umani». Come dire: il pericolo è la situazione eccezionale di fronte alla quale gli automatismi quotidiani rivelano la loro inconsistenza e si dissolvono, così che l'individuo deve attingere ad altre risorse per non soccombere. In questa prospettiva l'insegnamento non è qualcosa di facilitante e anzi presenta molte possibilità di fallimento e di ferita (il che è peggio di una morte che almeno chiuderebbe la questione). L'opera del Performer consiste anzitutto nel lavorare su queste risorse, perché se è vero che esse appaiono nel momento del pericolo è anche vero che l'individuo non riesce a mobilitarle se non è preparato. Il concetto di «ritmizzazione degli impulsi umani» è in apparenza difficile. Significa che nel quotidiano gli impulsi e le azioni conseguenti si configurano come un flusso in larga misura "automatico", mentre affrontare una situazione eccezionale esige una drammaturgia, una regia e una performance, vale a dire un comportamento deciso e costruito in coerenza con le proprie finalità. Infatti, se a fronte di una difficoltà si reagisce in base all'istinto cieco si è perduti, questo principio è da sempre noto in ambito teatrale: non a caso Stanislavskij ha chiarito a suo tempo come il gesto in scena non esista senza uno stop che lo "decida" e lo evidenzi. La differenza tra i due livelli è la stessa che intercorre tra le azioni nel quotidiano e le azioni fisiche dell'attore:

questa problematica è stata chiarita dal libro di Richards, uscito nel 1993,⁴² nel quale, oltre a reintrodurre nella teatrologia contemporanea tali concetti, si afferma qualcosa con cui la maggior parte dei nostri uomini di teatro hanno mostrato di non saper fare i conti, ossia con il metodo delle azioni fisiche, che costituisce la base imprescindibile dell'artigianato performativo, *indipendentemente da qualsiasi opzione poetica*.

A questo punto del testo, Grotowski torna al rituale per connetterlo all'attività performativa: «Il rituale è un momento di grande intensità; intensità provocata; la vita diventa allora ritmo», ossia propriamente teatro, azione performativa. Si conferma quanto era già annunciato: il rituale non è una questione di contenuti religiosi, è una “esperienza che insegna l'esperienza”,⁴³ è il luogo della precisione ed è il terreno sul quale il Performer può e deve lavorare per imparare a comporre la struttura primaria dell'evento teatrale, il ritmo (la partitura ritmica, ovvero ciò che poi nel lessico “rifondato” del Workcenter sarà il «tempo-ritmo»). Dal che si deduce una semplice ma precisa definizione di performance come creazione *dello* spazio-tempo e intensificazione del transito al suo interno; non a caso Richards parla dei canti della tradizione come di un «lavoro sulla qualità del tempo» e sulla possibilità di «cambiare nel tempo». L'individuo che “si possiede” è insieme il cavallo, le redini, il cavaliere e il carro, non una sola di queste cose, e pertanto la sua azione non può che essere *ritmicamente* determinata. Allorché si evoca l'idea della composizione teatrale come *poesia* si allude in primo luogo alla prerogativa della ritmizzazione, della scomposizione e ricomposizione del reale, e della sua incarnazione-transito nel canto, modo in cui soprattutto si manifesta il non detto e il non verbalizzabile.

Il seguito del testo anticipa ciò che emergerà in tutta chiarezza dagli anni Novanta, ovvero dal primo libro di Richards in poi. La questione che si pone è quella della voce: «Il Performer sa legare gli impulsi corporei al canto». Questa frase segnala che il lavoro sulle azioni fisiche, sia pure mai concluso, si coniugava ormai con quello sulla voce umana, sull'*audè*, vale a dire prima di tutto, ma non solo, sul canto individuale e collettivo. Ecco delinearsi il ritmo e la voce come i fondamenti di un teatro che non è votato alla rappresentazione ma alla “poesia del reale”, alla *mimesis* in senso proprio.

⁴² T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, con il saggio di J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'Arte come veicolo*, Ubulibri, Milano 1993.

⁴³ Siamo qui in stretta prossimità di ciò che in filosofia si definisce «appercezione», termine che sta a indicare una forma particolare di percezione mentale, che si distingue per chiarezza e consapevolezza di sé. Leibniz fu il primo a definire in tal modo la «percezione della percezione», ossia la percezione massima perché situata al più alto livello di autocoscienza. In Kant essa è nota altrimenti come «Io penso» (cfr. anche R. Gnoli, *The aesthetic experience...* cit., p. 101).

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

Dunque l'attenzione che si era spostata dall'automatismo e l'artificio ai processi vitali più intensi torna a convergere sul lavoro artistico, non tanto per annunciare una nuova estetica quanto per sottolineare il passaggio decisivo dell'applicazione alle forme: «Il flusso della vita dovrebbe essere articolato in forme» (impossibile non ricordare in proposito il vangelo di Filippo, 67, 10: «La verità non è venuta nuda in questo mondo, ma in simboli e immagini. Non la si può afferrare in altro modo [...] Bisogna veramente rinascere per mezzo dell'immagine»). La produzione di forme coincide con il processo mimetico, che a sua volta è alla base di tutte le arti, secondo Aristotele. Per Francesco e poi per Grotowski la pre-condizione della mimesi è la povertà (di spirito!), ossia un'innocenza o un decondizionamento per conquistare i quali è necessario anche l'«esercizio» (l'osservanza delle «ammonizioni»), ma soltanto come presupposto etico per il compimento dell'atto. Un teatro, un'opera o una performance che si significano attraverso l'atto propongono l'ossimoro di una forma che si fa *al di là dell'estetica*, realizzando ciò che Maurizio Grande, nell'intervento citato, prefigurava per l'avanguardia teatrale *tout court* (e che forse lui ha visto realizzarsi soltanto nel caso di Carmelo Bene): «Questo teatro “altro” o *teatro della differenza* non si lascia descrivere o “pensare” solo come *alternativa estetica* (linguistica, stilistica, retorica, espressiva) al teatro di tradizione; esso si pone (implicitamente o esplicitamente) come *la* alternativa o come *la* differenza *dall'estetico* in quanto porzione o area o sfera del *fare simbolico*».

Grotowski naturalmente affrontava la questione in base alle proprie coordinate culturali e alla propria storia. Per lui l'abbandono dell'estetico (del teatro moderno in senso stretto) avveniva, negli anni del Workcenter, nella ricerca, attraverso le azioni fisiche e il canto, di un nuovo legame tra teatro e rituale, comunque astenendosi dal prefigurare gli esiti possibili e includendo l'esperienza nell'ambito dell'insegnamento. Il Workcenter, con Thomas Richards e con Mario Biagini, si è concentrato sugli antichi canti vibratori identificati in alcune tradizioni e sulle possibilità che questi dischiudono. Dietro e dinanzi a ogni singola frase di Grotowski ci sono anni e anni di lavoro, perciò i frammenti d'opera nati da questa procedura sono eventi la cui intensità è (certo in misura difficile da stabilire) condivisa da coloro che vi assistono, non più semplici spettatori ma testimoni.

7.

A questo punto è opportuno porsi un primo interrogativo su cosa accade alla coscienza dell'attuante e a quella del testimone. Ebbene, l'intensità cui accenna Grotowski non è da intendere come una *alterazione* dello stato di coscienza ma come un *allargamento*, differenza non da poco, che tra l'altro permette di misurare tutta la distanza tra questa strategia e la vulgata riguardante le droghe. L'alterazione è un passaggio di stato, mentre l'allargamento continua a comprendere dentro di

sé la coscienza ordinaria e ciò fa sì che sebbene in entrambi i casi il cambiamento sia temporaneo, nel secondo si stabilisca una connessione tra le due condizioni e si crei la possibilità di tesaurizzare l'una nell'altra (Grotowski evoca l'immagine della scala di Giacobbe, percorribile sia in salita che in discesa).

«In questo senso – continua il testo – il Performer è un *pontifex*, un costruttore di ponti» tra le due sponde costituite dal quotidiano e dalle altre possibilità di esistenza. Ponti o scale poco importa, ciò che conta è che l'esperienza della «verticalità» sia condivisa, anzi per Grotowski la condivisione è *conditio sine qua non* per la sua realizzazione. La condivisibilità implica una prospettiva affatto diversa dell'attuante rispetto al mistico, per esempio, perché quest'ultimo mira a una realizzazione che riguarda se stesso, e tale diversità non significa che non possa esserci un dialogo sul piano delle tecniche, bensì che non lo si deve mai perdere di vista. Ecco perché la qualifica di *pontifex* non è sostitutiva ma si aggiunge a quella di *artifex*, dato che l'obiettivo primario dell'attuante è la creazione di forme condivisibili (o azioni imitabili).

L'inevitabile ambiguità, o se vogliamo la relativa incertezza del linguaggio grotowskiano, è ribadita, laddove si afferma: «L'essenza: etimologicamente si tratta dell'essere, dell'esserità (ingl. *be-ing*)». La concentrazione non esclude che in diversi passaggi Grotowski utilizzi un linguaggio “al volo”, che nasce dalla pratica del momento e dunque la lettura dei suoi testi deve tenere conto delle circostanze generative. In questo caso, per esempio, «esserità» è chiaramente un termine funzionale, da intendersi non come riferimento intenzionale al *Dasein* di Heidegger; il contesto chiarisce infatti che l'esserità è una conquista, uno stato-passante, e che la vera questione è quella dell'essenza, ossia del Sé. In questo senso Grotowski si esprime con grande chiarezza, evitando per esempio di parlare di anima e giustapponendo la costruzione sociologica della personalità alla coscienza, o meglio alla piena consapevolezza di sé. In questo sembra seguire, oltre a Gurdjieff,⁴⁴ Jung, ma noi posteri possiamo leggere il testo con riferimenti agli sviluppi delle neuroscienze, per esempio, il che ci fa comprendere quale sia il rapporto tra una strategia “artigianale”, cioè un fare, e una concettualizzazione: ovvero che la prima procede in avanscoperta e, anche senza una definita strumentazione concettuale, concretizza una *vita delle scoperte* che precede le “scoperte di vita” concettuali.⁴⁵ E un aspetto non secondario è la liberazione da

⁴⁴ Secondo Gurdjieff l'uomo è costituito da *essenza e personalità*. La prima gli appartiene e la seconda è il risultato delle influenze esterne. In base a questa considerazione l'infanzia, ossia l'individuo non ancora “educato”, è considerata come la condizione più prossima all'essenza.

⁴⁵ Jan van Ruysbroeck (1293-1381), mistico fiammingo che Grotowski qui non cita, parla di una *superessenza* come stato superiore a quello dell'essere. Nell'uomo esiste, secondo lui, un «fondo incomprendibile» che sta in rapporto con la realtà della superessenza. Se Grotowski avesse conosciuto questa terminologia l'avrebbe forse utilizzata per indicare il territorio della performance.

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

ogni tentazione moralistica: l'attivazione dell'essenza non avviene in un orizzonte di valori assoluti cui sottomettersi ma presuppone una inaudita libertà, la libertà di declinare le strutture profonde, forse "universalmente umane" che si vanno scoprendo con le condizioni irripetibili di ogni singola esistenza.

Gli esempi che Grotowski propone successivamente – i guerrieri Kau, Zeami –, uno non teatrale e uno teatrale, servono a dire che l'essenza, l'organicità piena, è allo stato potenziale un dono di natura, ma la sua conquista avviene, eventualmente, soltanto dopo una intensa e ben condotta preparazione. E la domanda «Qual è il tuo processo?» significa che anche il lavoro dell'apprendista è strettamente personale, perché «il processo è come il destino di ciascuno, il proprio destino che si sviluppa nel tempo (o che semplicemente si svolge)». *Karma* e destino singolare. Possono sembrare concetti che portano lontano e invece indicano un problema attualissimo di tanti giovani: la necessità di capire quali siano la propria vocazione e i propri mezzi, cosa si può e si vuole fare nella vita, non una delle tante cose possibili ma l'unica cosa possibile, quella giusta per sé; mentre – si sa – molto spesso ci si adatta, in nome di malintese necessità esterne o di desideri indotti, a fare qualcosa che non ci corrisponde. Essere sottomessi al proprio destino non significa piegarsi, bensì trovare il punto d'appoggio per farsi soggetti di decisione e d'espressione. È il lavoro che, dice Grotowski, «conduce al *corpo dell'essenza*», all'origine. «Captare il processo» facendo qualcosa che sia in rapporto con noi stessi, non odiare ciò che si fa – come accade quando si risponde alle attese "sociali" e ci si orienta verso ciò che si deve o è opportuno fare –, significa anche scoprire in noi ciò che ci rende "ricchi, sani e felici", condizione preliminare e non punto d'arrivo per poter lottare e realizzarsi come performer. C'è in questo principio un evidente richiamo al «Diventa ciò che sei» presente nelle più diverse pronunce filosofiche, dalla patristica a Nietzsche a Ramaṇa Maharṣi, e c'è forse un'eco del *loghion* 6 del vangelo di Tommaso, dove ai discepoli che gli chiedono «Vuoi tu che digiuniamo? In che modo dovremo pregare e fare elemosina? E quali regole dovremo seguire riguardo al cibo?», il Vivente risponde: «Non dite sciocchezze, e non fate ciò che non sentite di fare; giacché tutto si svela davanti alla Verità. Infatti non vi è nulla di nascosto che non venga alla luce e nulla di celato che rimanga senza divenire manifesto».

Esiste dunque un obiettivo, un punto d'arrivo, un ideale: il corpo dell'essenza, la singolarità assoluta. Il corpo dell'essenza altro non è che lo sviluppo di qualcosa che ognuno possiede allo stato embrionale e potenziale, l'equivalente di ciò che in altre mitologie si chiama «corpo di gloria» o «corpo senza organi», comunque il corpo affrancato dalla miseria della materialità "sociologica". La conquista dell'essenza e la possibilità di prendervi dimora, come secondo Grotowski era avvenuto per Ramaṇa Maharṣi e Gurdjieff, presuppone che all'espansione della coscienza corrisponda anche un non meno importante lavoro a togliere, una progressiva liberazione dagli automatismi, dai condizionamenti e da ciò che si crede di credere.

Durante la giovinezza, nelle occasioni eccezionali che comunque la costellano, tutti quanti sperimentiamo l'essenza e dovremmo imparare a frequentarla, altrimenti il rischio è quello di dimenticarsene e di sopravvivere esclusivamente nella dimensione sociologica; bisogna imparare a diventare adulti, e poi vecchi, sviluppando e non atrofizzando l'unicità del proprio corpo-memoria, coltivando il proprio potenziale. In questo senso Grotowski identifica nel «performing» qualcosa che per il Performer si avvicina al processo e coincide con esso, perché il processo per lui non è una tecnica o una preparazione bensì un compimento, per quanto gradualmente e ritmicamente scandito. Così si chiude, almeno sul piano logico, il cerchio tra lavoro su di sé e creazione artistica.

8.

Non si deve dimenticare che il testo di cui stiamo parlando precede di alcuni anni *Dalla compagnia teatrale all'Arte come veicolo*,⁴⁶ dove si racconta più distesamente e in un certo senso a posteriori ciò che stava diventando il Workcenter e dove è proposto un apparato concettuale in buona parte nuovo. *Performer* comunque esprime il nucleo più intimo del pensiero grotowskiano e nella sua estrema sintesi consente persino di immaginare una soluzione a talune questioni che in *Dalla compagnia...* restano aperte, come quella della prossimità o della distanza tra l'arte come veicolo e l'arte come presentazione.

Il paragrafo di *Performer*, intitolato *L'Io-Io*, sembra proporsi come un approfondimento circa le modalità di lavoro. La potente immagine delle due parti del Sé, una attiva e l'altra specchiante, serve a Grotowski per prefigurare una sorta di dialettica dell'organico, per attirare l'attenzione del lettore sul fatto che quando la nevrosi del "beccare" ha il sopravvento l'altro Io si atrofizza e l'organico è gravemente amputato da questa distrazione e smemoratezza. L'idea che la vita non è tale se non si è capaci di uscire dal tempo, fuori a guardarsi oltre che starci dentro, è di provenienza gnostica, ma come s'è visto si ritrova in varie Scritture.⁴⁷ È un concetto di straordinaria potenza: la forma in cui si presenta è poetica e la sua essenza è filosofica; si tratta, oltretutto, di una tematica da sempre presente nei dibattiti sull'attorialità. La questione se l'attore debba vedersi o meno mentre "recita", se l'essere totalmente posseduto da ciò che fa, poniamo il personaggio, sia il segno di una nevrosi o di un modo corretto di intendere la sua funzione, e, infine, in quali diverse condizioni ciò possa avvenire, è molto dibattuta. Nel trat-

⁴⁶ In T. Richards, *Al lavoro con Grotowski* cit., pp. 123-141.

⁴⁷ Così, per esempio, nelle *Upaniṣad (Svetaiśvatara)*: «Due uccelli, compagni inseparabili / stanno sullo stesso albero. / Uno di essi mangia dolci frutti, / l'altro guarda, senza cibarsi di nulla». In questo contesto la figura rimanda all'unione tra *Atman e Brahamam*, tra Sé individuale e Sé universale.

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

tato di Zeami⁴⁸ e nelle tradizioni rappresentative rigorosamente codificate è detto che si guarda, nel senso che si giudica, l'attore inesperto e insicuro, soprattutto da giovane, e così trasmette anche al pubblico il proprio disagio, ma si guarda anche, diversamente, l'attore maturo, che ha conquistato la grazia: come il secondo Io, guarda ciò che fa, come in uno specchio, perché «l'Io-Io non vuol dire essere tagliati in due ma essere doppio». Lo stesso, ovviamente, accade al poeta o al cantante, che vede se stesso cantare, o meglio non sa più *chi* canta. Di nuovo, la questione è liberarsi dagli automatismi («Si tratta di essere passivi nell'agire e attivi nello sguardo, al contrario delle abitudini. Passivo vuol dire essere ricettivo. Attivo essere presente»), come dire che la vita quotidiana è o può essere molto più *inautentica* della pratica performativa e che questa può consentire la conquista vitale che secondo Grotowski è leggibile nella fotografia del vecchio Gurdjieff seduto su una panchina. Di grande importanza è la conclusione di Grotowski sul limite temporale dell'insegnamento: «Quando il collegamento Io-Io è tracciato, il teacher può sparire e il Performer continuare verso il *corpo dell'essenza*». Il sapere che si trasmette, dunque, anche il più intimo, non è un pacchetto di contenuti ma una traccia che il Performer deve sviluppare da sé.

La conquista della propria autenticità singolare – qui la sottolineatura di Grotowski si fa severa perché pensa ai luoghi comuni della cultura teatrale – non ha nulla a che fare con la spontaneità (*Don't improvise, please!*) e rimanda anzi a una costante disciplina del compimento progressivo (questo è l'unico *training* ammissibile). Non a caso le ultime parti del paragrafo cominciano con un riferimento a Stanislavskij: «Bisogna trovare le azioni semplici, ma avendo cura che siano padroneggiate e che ciò duri. Altrimenti non si tratta del semplice, ma del banale». Del metodo delle azioni fisiche ci si deve perciò impadronire a fondo, partendo dalle sue unità più elementari, con pazienza artigianale, e imparando ad assemblarle e riarticolargle fino a padroneggiare la vera complessità dell'organico per ripeterla in sequenze sempre più lunghe.

Ciascuno di noi non può fare altro che ciò che ricorda. Però Grotowski, affermando che «uno degli accessi alla via creativa consiste nello scoprire in se stessi una corporeità antica alla quale si è collegati da una forte relazione ancestrale», chiarisce che per ricordo non si deve intendere il vissuto più superficiale bensì anche una riattivazione dei potenziali sopiti, un contatto con le strutture profonde del sé, proposte nella figura dell'ancestralità: «la corporeità dello sconosciuto, dell'antenato». Nessuno potrà mai dire se ciò che è rievocato sia «storicamente» autentico, ma è certo che ravviva il ricordo del «Performer del rituale primario». Chi è capace di attivare il proprio corpo-memoria non è dunque un attore in senso tradizionale, non è un io che si trasferisce in una terza persona, come avviene nella

⁴⁸ Motokiyo Zeami, *Il segreto del Teatro Nō*, a cura di René Sieffert, Adelphi, Milano 1966.

cultura occidentale a partire da Platone che parla attraverso Socrate, semmai è qualcuno che sa, che scopre cosa c'è dietro il proprio io e trova e poi indossa le maschere appartenenti al «primario»; e poiché questo primario è insieme identico e diverso per ognuno, trovare, scoprire, significa ricordare, attivare la propria memoria ancestrale. Questa è ancora una dimora che ci appartiene e pertanto non può essere considerata il punto d'arrivo: in base alle esperienze di cui è stato «registrato», Grotowski sa che una volta arrivati a questa memoria dell'organico, a questo potenziale, si può tentare un ulteriore e forse definitivo «sfondamento, aprendo una breccia – come ritornando da un esilio – si può toccare qualcosa che non è più legato alle origini ma – se oso dirlo – all'*origine*». E qui si ferma, limitandosi a indicare il luogo da cui niente può essere detto. La gioia che si prova al ritorno dall'esilio supera i supporti materiali della percezione, dunque il linguaggio, e diviene una qualità della luce, una luce invisibile.

9.

Il manifesto più personale ed esposto di Jerzy Grotowski non finisce qui, sulla soglia della meta invisibile, per molti sicuramente irraggiungibile, del luogo che ha avuto nomi diversi nelle tradizioni di pensiero e nelle ricerche religiose, ma che per lui non è, come nelle religioni dogmatiche, una metafisica, affidamento fideistico a un al di là o a un Reggitore dell'universo; è solo una consistente *speranza* che l'origine coincida con la meta, ossia con il senso (libero anche dal linguaggio) che soggiace alla vita. Grotowski presume che vi siano alcune strutture mentali universali con le quali raccordarsi. Questa salda, pragmatica in-cerchezza gli consente un dialogo ad ampio raggio, a volte esplicito e a volte sottotraccia, con le più disparate manifestazioni del pensiero. Il finale di *Performer* è un autentico colpo di teatro. Grotowski tace e si affida a Meister Eckhart, uno degli autori che maggiormente hanno contribuito alla formazione del suo palinsesto speculativo. Il titolo che dà al paragrafo è quello eckhartiano di *L'uomo interiore*, concetto che indica il vivente che sta al di qua e al di là dell'"uomo fisico".

Come si vede, per quanto sia ancora da confermare filologicamente, molti dei concetti eckhartiani sono stati già ampiamente "tradotti" e utilizzati da Grotowski, in questo e altri testi, ma soprattutto hanno ispirato comportamenti e "tecniche" del teorico del «teatro povero». In particolare, qui, a titolo di esempio del suo lavoro di interpretazione e montaggio degli originali, si può notare come Grotowski riprenda l'idea dell'enstasi intendendola non solo come rientro in se stessi ma come possibilità di passare dal primario, dall'onnipotenza del neonato alla quiete dell'origine e del prima di tutte le cose.

Dunque dopo il povero di spirito ecco il bambino, altra figura alla quale Grotowski fa spesso riferimento per la sua interpretazione del francescanesimo. Di

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

Eckhart Grotowski sembra apprezzare la logica implacabile riversata in una scrittura di non facile decifrazione e tuttavia sapiente, che riesce, nonostante le sanzioni e persino l'autocensura, a prefigurare ampiamente quella "non-Regola" che Francesco avrebbe voluto. Eckhart in un certo senso parte a sua volta da Francesco e compie un deciso passo in avanti radicando il proprio linguaggio in un lavoro su di sé che nell'espressione pubblica prende il nome di meditazione, preghiera e sermone, ma che approda a una cancellazione di tutte le figure e forme possibili (dunque dell'estetica), conseguente l'applicazione dell'idea della Povertà, secondo la quale dopo avere "appreso" (o compreso?) tutte le cose *come nulla* ci si libera anche dell'idea troppo umana di un Dio-essere.

Tutto ciò significa, tra l'altro, che un dialogo proficuo fra credenti e non credenti può svolgersi non sul piano "sociologico", ma in base alla comune necessità di concepire la vita, non solo quella dell'artista, come lavoro su se stessi.⁴⁹ Su questa base verrebbe a cadere qualsiasi possibilità di intolleranza e discriminazione. Grotowski conosceva e apprezzava l'opera del teologo ortodosso Pavel N. Evdokimov. Il pensiero di quest'ultimo sul dialogo tra credenti e atei è sintetizzato in un breve passaggio che l'uomo di teatro avrebbe probabilmente sottoscritto: «[...] è il tempo di "desacralizzare" tutto ciò che è divenuto pietrificato, immobilizzato nel circuito chiuso del ghetto ecclesiale. D'altra parte è anche urgente desacralizzare il materialismo marxista: esso non è sufficientemente razionalista né logicamente materialista. Se l'ateismo contribuisce a purificare l'idea di Dio tra i cristiani, la fede cristiana contribuisce a purificare l'ateismo da ogni traccia di metafisica illegittima; è importante demitizzarlo anche per iniziare tra le parti un vero dialogo che abbia principi chiaramente definiti».⁵⁰

Ora, considerando che i frammenti eckhartiani sono offerti a una riflessione individuale e sono montati in un modo che, oltre a orientarne il significato, non ne diminuisce la difficoltà di lettura, non avrebbe molto senso smontarli in un commento. Una mossa più utile in questo contesto consiste, forse, nel confrontarli con gli originali, in modo da fornire al lettore alcuni spunti di confronto.

⁴⁹ Già nel presentarsi in Occidente, negli anni Sessanta, Grotowski dichiarava: «La ricerca su se stessi è semplicemente un diritto della nostra professione, anzi il nostro primo dovere. Lo si può chiamare etico, ma personalmente preferisco trattarlo come parte della tecnica perché così non si cade nel sentimentalismo o nell'ipocrisia» (*Intervista con Jerzy Grotowski*, a cura di R. Schechner e T. Hoffman, ora in *Opere e sentieri*, II cit., p. 10).

⁵⁰ Cfr. P. N. Evdokimov, *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, Edizioni Paoline, Roma 1984, pp. 72-73.

10.

Le citazioni di Meister Eckhart fatte da Grotowski non sono fedelmente tratte dalle edizioni note ma, come s'è detto, ritraducono e interpretano un testo che utilizza essenzialmente il linguaggio della Scolastica e nel quale i culmini del pensiero eckhartiano sono spesso offuscati da eccessi di verbosità. Quelle del *Performer*, a quanto sembra di capire, provengono sostanzialmente da due sermoni: *Nolite timere eos qui corpus occidunt, animam autem occidere non possunt* e *Beati pauperes spiritu, quia ipsorum est regnum coelorum*.⁵¹ Un confronto tra l'accreditata traduzione di Marco Vannini e l'esegesi grotowskiana permette di comprendere meglio la portata della seconda.

Così Grotowski: «Tra l'uomo interiore e l'uomo esteriore c'è la stessa differenza infinita che fra il cielo e la terra». E così in Vannini: «Dico ancora di più: l'uomo interiore e l'uomo esteriore sono separati l'un l'altro così ampiamente come il cielo lo è dalla terra».⁵²

Grotowski: «Quando ero nella mia causa prima, non avevo Dio, ero la mia propria causa. Là, nessuno mi domandava dove tendevo né quello che facevo; non c'era nessuno a interrogarmi. Quello che volevo lo ero e quello che ero lo volevo; ero libero da Dio e da tutte le cose». Vannini: «Quando ero nella mia causa prima, non avevo alcun Dio, e là ero causa di me stesso. Nulla volevo, nulla desideravo, perché ero un puro essere, che conosceva se stesso nella gioia della verità. Allora volevo me stesso e niente altro; ciò che volevo, lo ero, e ciò che ero, lo volevo, e là stavo, libero da Dio e da tutte le cose».⁵³

Grotowski: «Quando ne uscii (ne fluii) tutte le creature parlarono di Dio. Se mi si domandava: "Fratello Eckhart, quando sei uscito di casa?". "C'ero un istante fa. Ero me stesso, mi volevo me stesso e mi conoscevo me stesso, per fare l'uomo (che quaggiù sono)»». Vannini: «Ma quando fluii all'esterno, tutte le creature dissero: "Dio!" Se qualcuno mi chiedesse: "Fratello Eckhart, quando venite da casa?", allora vi sono stato dentro. Così parlano tutte le creature di "Dio". E perché non parlano della divinità? Tutto quello che è nella divinità, è uno, e di ciò non si può parlare. Dio opera, la divinità non opera; mai ha guardato a un'opera. Dio e la divinità sono

⁵¹ Qui citati da: Meister Eckhart, *Sermoni tedeschi*, a cura di Marco Vannini, Adelphi, Milano 2001⁶.

⁵² *Nolite timere eos qui corpus occidunt, animam autem occidere non possunt*, in *ivi*, p. 79. Ma è lecito supporre che Grotowski avesse presenti anche altri passaggi eckhartiani, per esempio il seguente: «Io dico: In ogni uomo ci sono, come insegnano i maestri, propriamente due uomini: anzi tutto l'uomo esteriore, o l'uomo corporeo, a cui servono i cinque sensi (che però effettivamente anch'essi ricevono dall'anima la loro energia); poi l'uomo spirituale, inteso nella sua interiorità. [...] L'uomo esteriore può realizzare un'attività, benché l'uomo interiore ne rimanga del tutto libero e immutato». Da *La solitudine...* cit., in Elémire Zolla, *I mistici dell'Occidente*, Adelphi, Milano 1997, pp. 827-828; tra gli scritti di Grotowski, peraltro, si trovano alcune pagine memorabili sulla solitudine.

⁵³ *Nolite timere* cit., p. 79.

VIII. Grotowski tra povertà e sfondamento

separati dall'agire e dal non agire. Quando io ritorno in "Dio" e non rimango fermo là, la mia irruzione è molto più nobile del mio efflusso. Io solo porto tutte le creature dal loro essere spirituale nel mio intelletto, perché siano una cosa sola in me. Quando pervengo nel fondo, nel terreno, nella corrente e nella fonte della divinità, nessuno mi chiede da dove venga e dove sia stato. Nessuno là ha sentito la mia mancanza, e là "Dio" si dissolve». ⁵⁴

Grotowski: «Per questo sono non-nato, e secondo il mio modo di non-nato non posso morire. Quello che sono secondo la mia nascita morirà e si annienterà, perché è devoluto al tempo e marcirà con il tempo. Ma nella mia nascita nacquero anche tutte le creature. Tutte provano il bisogno di elevarsi dalla loro vita alla loro essenza». Vannini: «Perciò io sono non nato, e, secondo il modo del mio non esser nato, non posso mai morire. Secondo il modo del mio non esser nato, io sono stato in eterno, e sono ora, e rimarrò in eterno. Cosa invece sono secondo il mio esser nato, dovrà morire ed essere annientato, perché è mortale, e perciò deve corrompersi col tempo. Nella mia nascita eterna nacquero tutte le cose, ed io fui causa originaria di me stesso e di tutte le cose; e, se non lo avessi voluto, né io né le cose sarebbero; ma se io non fossi, neanche Dio sarebbe: io sono causa originaria dell'esser Dio da parte di Dio; se io non fossi, Dio non sarebbe Dio. Ma non è necessario capire questo». ⁵⁵ Come si vede, nell'originale manca un analogo della frase «Tutte provano il bisogno di elevarsi dalla loro vita alla loro essenza».

In Grotowski: «Quando rientro, questo sfondamento è ben più nobile della mia uscita. Nello sfondamento – là – sono al di sopra di tutte le creature, né Dio, né creatura; ma sono quello che ero, quello che devo restare ora e per sempre. Quando arrivo là, nessuno mi domanda da dove vengo, né dove sono stato. Là sono quello che ero, non cresco né diminuisco, perché sono, là, una causa immobile, che fa muovere tutte le cose». Vannini: «Un grande maestro dice che la sua irruzione è più nobile del suo sgorgare, e questo è vero. Quando io sgorgai da Dio, allora tutte le cose dissero: Dio è. Ma ciò non può rendermi beato, perché in questo mi riconosco come creatura. Ma nella irruzione, in cui sono libero del mio proprio volere e del volere di Dio e di tutte le sue opere e di Dio stesso; là io sono al di sopra di tutte le creature, e non sono Dio né creatura, ma piuttosto sono quello che ero, e quello che sarò ora e sempre. Là ricevetti uno slancio, capace di portarmi sopra tutti gli angeli. In questo slancio, ricevetti una così grande ricchezza, che Dio non può bastarmi, con tutto quello che è in quanto Dio, e con tutte le sue opere divine; infatti, in questa irruzione mi è toccato in sorte di essere una sola cosa con Dio. Allora io sono quello che ero, non aumento né diminuisco, perché là sono una causa prima immobile, che muove tutte le cose». ⁵⁶

⁵⁴ *Ivi*, pp. 80-81.

⁵⁵ *Beati pauperes spiritu, quia ipsorum est regnum coelorum*, in Meister Eckhart, *Op. cit.*, p. 137.

⁵⁶ *Ivi*, p. 138.

In termini generali, l'interpretazione grotowskiana di Eckhart sembra sottoscrivere l'opinione di Schopenhauer (soprattutto nei suoi *Scritti postumi*), il quale si riconosce appieno in Eckhart al di là della «mitologia cristiana» che costituisce soltanto il primo livello di significato dei sermoni. Tuttavia ciò che occorre sottolineare è che Grotowski, liberando quei passaggi dagli equivoci di un teismo assoluto, li assume come protocolli d'esperienza, resoconti di esperienze del corpomemoria che hanno portato il mistico tedesco fino al luogo ultimo, quella “vacuità” situata ben oltre la stessa idea di Dio. Nel sermone *Dei due cammini* Eckhart afferma: «La meta più alta che lo spirito può raggiungere in questo corpo è di vivere in uno stato al di sopra di tutti i bisogni di virtù, in uno stato in cui ogni bontà è diventata così naturale all'anima, che essa non deve prendere ogni volta d'assalto le virtù una a una, ma dove tutte quante, anche se non esercitate, irraggiano da essa (l'anima) in anticipo: dove la virtù appartiene al proprio stato permanente essenziale». Come dire che l'approdo di una psicomachia vittoriosa è uno stato pacificato, nel quale l'essenza coincide incidentalmente con la «virtù».

Chi trovasse capziosa l'operazione di Grotowski non potrà comunque evitare di confrontarsi con una interpretazione che a fronte dell'enigmatico testo eckhartiano dischiude una possibilità di senso straordinariamente attuale e consonante con tutta la ricerca grotowskiana, ricerca che muove, tra l'altro, da una lettura di Francesco proponendone una interpretazione attualizzante e rivoluzionaria, per il teatro e non solo.

Attenzione merita anche la nota editoriale che segue il testo, con la quale Grotowski si rivolge ai propri apprendisti e ai propri lettori. Le ultime righe recitano: «Identificare il Performer con i partecipanti del Workcenter sarebbe un abuso. La questione è piuttosto questo caso di apprendistato, che in tutta l'attività del *teacher of Performer* si verifica molto raramente». Ciò che si vuole attestare è che la definizione del Performer riguarda un punto d'arrivo e non un risultato già ottenuto, comunque di un punto d'arrivo possibile, che Grotowski identifica in Thomas Richards e in Mario Biagini. L'insegnante ribadisce così che l'incontro con Richards ha reso possibile questo evento, vale a dire l'intreccio tra la propria volontà di trasmettere l'aspetto interno, o interiore, del lavoro e un individuo in grado di riceverlo e poi di operare il fatale e necessario «grande tradimento». Così ha concluso la propria vita l'insegnante, formando un Performer che oggi può essere considerato un maestro, in quanto possiede e sviluppa una tradizione ed è in grado di trasmetterla *ad personam*.

Si legge nel Vangelo di Filippo (52, 10): «Quelli che ereditano dai morti sono essi stessi morti ed ereditano ciò che è morto. Quelli che ereditano da colui che è vivo sono essi stessi vivi e sono eredi di ciò che è vivo e di ciò che è morto».

II.

Figure

Per/formare il Novecento

I.

I Salvini

Le voci e i fenomeni

0.

In un museo di testimonianze audiovisive la teca contenente la voce di Tommaso Salvini (1829-1915) sarebbe quella che s'incontra per prima, essendo il disco che ci permette di ascoltarlo realizzato nel 1903, disco che documenta fino a prova contraria la più antica voce di un attore nell'atto di recitare (in questo caso come Saul nella tragedia di Vittorio Alfieri e come Otello in quella shakespeariana).¹ Il confronto con il raro documento audio della sua voce, fino a oggi incomprensibilmente ignorato o trascurato dagli studiosi, è interessante per una infinità di ragioni di cui in queste pagine si potrà dare conto soltanto in parte. Salvini è l'attore che più di ogni altro sembra avere costituito un modello per il patriarca del teatro del Novecento, Konstantin S. Stanislavskij. In effetti accostare questo ascolto alle testimonianze scritte può aiutare a comprendere meglio le ragioni dell'enorme influenza esercitata dall'attore italiano sul teatro del suo tempo. Infine – e qui siamo a una ipotesi critica – la sua voce in un certo senso compensa o integra in parte le immagini mute di Eleonora Duse, unica traccia “viva” dell'attrice, ovvero consente di tentare di cogliere in questi due protagonisti dell'Otto-Novecento teatrale l'intreccio tra il loro singolare processo creativo e le convenzioni espressive del tempo. A questo punto uno storico del teatro potrebbe già cominciare ad agitarsi, data la conclamata diversità del sistema recitativo dusiano, ritenuto assai lontano dal «neoclassicismo» di Salvini. Perciò è il caso di ribadire che lo scopo principale degli studi qui proposti è quello di un superamento del vaglio storico-critico che privilegia la manifestazione ideologica di artisti e osservatori e che invece la prende in considerazione, quando possibile, la documentazione audiovisiva in una nuova prospettiva ermeneutica, ancora da mettere a punto, in grado di conferire o estrarre un senso più vivo e attuale da quelle vicende.

¹ La più antica voce umana oggi ascoltabile sembra essere quella di Walt Whitman (1819-1892) che recita alcuni versi del proprio poema *America*. Cfr. Ed Folsom, *The Whitman Recording*, «Walt Whitman Quarterly Review», 9 (Spring 1992), pp. 214-216.

Significative sono le circostanze che hanno portato al ritrovamento delle registrazioni. In proposito bisogna dire che se l'ignoranza è una disgrazia, talvolta offre occasioni che restano inaccessibili alla cultura media e persino all'erudizione. Così è andata – per chi scrive – con Salvini. Avendo saputo del disco da un famoso ma introvabile libro di Robert Lewis,² recuperato da una biblioteca pubblica americana che se ne disfaceva, mi sono messo alla sua ricerca. La prima istituzione alla quale mi sono rivolto è stato il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, dove esiste un cospicuo Fondo Salvini donato dagli eredi. Lì hanno confermato la sua esistenza, dichiarando però di non possederlo. Ho sospettato che non ne volessero concedere l'ascolto magari per gelosia, poi ho capito che si trattava delle normali incongruenze delle istituzioni culturali italiane. Un giorno finalmente ho trovato sul web alcune tracce del vecchio disco Zonophone a settantotto giri, che restava però un oggetto misterioso; e mi è capitato di leggere, in una vecchia tesi di dottorato sempre statunitense, un accenno al fatto che Salvini aveva inciso anche qualcosa da *Amleto* e dall'*Otello*. Di nuovo ho dato per scontato che gli addetti ai lavori lo sapessero e invece tutti i consultati sembravano cadere dalle nuvole e a dire il vero esprimevano anche un filo d'ironia per la mia eccitazione, dovuta non solo al fatto che avremmo potuto ascoltare il grande attore celebrato proprio per la sua voce, e con l'*Otello* disporre anche di una preziosa fonte per comprendere meglio ciò che aveva incantato *in primis* Stanislavskij, ma persino il rivoluzionario Mejerchol'd; avremmo potuto, insomma, avere un'idea più chiara del come e perché un attore liquidato da Giorgio Strehler come «il trombon Salvini»³ e in genere additato come il campione di una recitazione enfatica e inappellabilmente vetusta (anche quando addolcita dalla definizione di «neoclassica»), avesse avuto una così fondamentale influenza sulla ricerca dell'attore-regista russo, certo non celebre per il proprio trombonismo e affermatosi nel mondo per i suoi risultati nella ricerca della verità teatrale. Del paragone tra Tommaso Salvini e Eleonora Duse – o meglio con l'unico documento, muto, della sua arte – si dirà più avanti.

Dopo molte peripezie il cui resoconto risparmio al lettore, ho scoperto che l'Università di Yale possiede un notevole archivio sonoro, non consultabile in rete. Ho chiesto aiuto a Kris Salata, un collega americano con il quale sono in contatto per Grotowski e il Workcenter, e lui ha accertato l'esistenza e l'accessibilità dei documenti. L'esito è stato positivo, alcuni dei vecchi dischi Zonophone, e tra essi le tre registrazioni salviniane, fanno parte di un fondo donato a quella università; pare che nessuno li abbia mai consultati e che non esistano da nessuna altra parte, ma possono essere ascoltati soltanto in loco. Poiché, però, anche negli Stati Uniti con l'interven-

² Cfr. Robert Lewis, *Method or Madness?*, intr. by Harold Clurman, Samuel French, New York-Toronto-Hollywood 1958.

³ Cfr. *Giorgio Strehler mette in scena "L'opera da tre soldi"*, regia di Carlo Battistoni, produzione Rai – H.D.H. Film TV, in collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano, 1974.

to di qualche conoscente si possono superare le spigolosità burocratiche, alla fine ho ottenuto un'accurata (e costosa) trascrizione su cd dei tre brani, con l'intesa di ascoltarli e restituire il supporto entro un mese.⁴ Una procedura bizzarra e diversa da quelle italiane, di cui ovviamente ho approfittato. Dopo avere restituito il cd a Yale, ho ricevuto da un collega inglese che fino allora non aveva risposto al mio appello un altro cd con i tre brani, senza indicazioni sulla provenienza e sui limiti di utilizzo.⁵

Ecco il perché dell'affermazione iniziale. Se il Museo dell'Attore o altre istituzioni⁶ mi avessero fornito la registrazione del *Saul* – che ora tutti quanti sembrano aver conosciuto o posseduto – mi sarei fermato, invece l'ignoranza unita all'ostinazione ha consentito di trovare anche le altre due: un risultato quasi insignificante in termini generali, ma forse non privo d'interesse per gli studiosi di teatro.⁷

Alla Zonophone (o Zon-O-Phone secondo la grafia originaria) è dedicata un'ampia voce dell'enciclopedia on-line Wikipedia, che indica anche un sito, al momento però inattivo (<http://www.zonophone.net>). Qui si legge che la società, fondata nel 1899 nel New Jersey, è stata posseduta dal suo fondatore Frank Seaman fino al 1903. Ma tralasciamo qui la sapida vicenda artistica e commerciale della Zonophone, che produceva dischi e fonografi, per precisare invece che la registrazione che ci interessa fu realizzata presumibilmente nel 1903 a Milano, dove esisteva una filiale della società. Milano era a quel tempo una delle metropoli più vivaci e avanzate al mondo, una capitale del teatro d'opera e di prosa, come risulta tra l'altro dalle pagine di una corrispondenza di Mejerchol'd.

1.

Se diamo credito a quanto sostiene Jacques Derrida, vale a dire che «la voce è la coscienza»,⁸ la possibilità di prendere in considerazione il documento sonoro di un attore studiato finora in base alle testimonianze scritte e alle sue memorie costituisce una grande occasione e al tempo stesso pone diverse e nuove questioni.

⁴ Si ringrazia The Collection of Laurence C. Witten II, The Yale Collection of Historical Sound Recordings, Yale University Music Library, e i sigg. Mark Bailey e Nicole M. Rodriguez, che hanno fornito un valido aiuto nel delicato lavoro di trasposizione su CD.

⁵ Naturalmente l'autore e l'editore sono a disposizione degli eventuali aventi diritto, anche se l'utilizzo esclusivo a scopo didattico e non commerciale non dovrebbe comportare oneri e vincoli di sorta.

⁶ Mi ero rivolto, in Italia, a diverse biblioteche e archivi, in particolare al Burcardo di Roma e alla Discoteca di Stato, con esito sempre negativo.

⁷ Ai colleghi Alessandro Tinterri e al compianto Alessandro d'Amico, informati del ritrovamento, avevo inviato copia, confidando in un loro autorevole contributo critico che purtroppo non si è potuto realizzare.

⁸ J. Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, a cura di Gianfranco Dalmaso, Prefazione di Carlo Sini, Postfazione di Vincenzo Costa, Jaca Book, Milano 1997, p. 118.

L'indagine sulla voce dell'attore e sul lavoro svolto dagli attori in quell'ambito è molto sviluppata negli ambienti della formazione e dell'offerta pedagogica, ma assai poco in quello della ricerca storica. Una euristica fonologica, naturalmente dovrebbe essere integrata – come s'è detto – in un rinnovato quadro storico-critico, impresa che deve ancora trovare i suoi autori nelle diverse discipline che necessariamente vi si dovrebbero applicare.⁹

Per una introduzione generale su Salvini e al teatro del suo tempo ci si può rivolgere a qualsiasi buon manuale,¹⁰ perciò qui possiamo limitarci a evocare alcune testimonianze sul fascino che esercitava sugli artisti del suo tempo, a cominciare proprio da Stanislavskij. Ecco alcuni suoi passaggi significativi sull'attore italiano tratti da *La mia vita nell'arte*:

Non starò qui a descrivere come Salvini interpretava la parte di Otello rivelando davanti a noi tutta la ricchezza del suo contenuto interiore e facendoci percorrere a poco a poco tutti i gradini di quella scala per la quale Otello doveva discendere lentamente nell'infernale abisso della sua gelosia.

[...]

A questo genio tale lavoro preparatorio era necessario a ogni spettacolo pur dopo avere interpretato la parte parecchie centinaia di volte, dopo quasi dieci anni di addestramento.

[...]

Salvini potrebbe essere mio padre, ma non è affatto stanco dopo lo spettacolo, sebbene reciti nell'immenso auditorio del Bol'shoj, mentre io non riesco a portare a termine una prova nemmeno in una piccola stanza, e non mi bastano neppure la voce e i nervi...

[...]

Ma l'importante fu che cominciai a capire quanto fossi lontano dall'attore tragico e in particolare dal grande Salvini.

La vicinanza, se non la contiguità, tra il teatro del grande attore e il teatro d'opera è subito evidente, non solo simbolicamente, con l'indicazione del teatro in cui si esibiva Salvini in quel 1891, il Teatro Bol'shoj. La straordinaria bravura dell'attore

⁹ Una prima proposta critica del ritrovamento salviniano si trova nel volume che inaugura e accompagna il progetto multimediale ActS (Actoris Studium) realizzato dal Seminario permanente di filosofia delle arti dinamiche "Carmelo Bene" (SemperCB), Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino: A. Attisani, *Actoris Studium. Album # 1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009. Il progetto nel suo complesso è rimasto allo stato prenatale soprattutto a causa dell'assoluta mancanza di mezzi e di sostegno istituzionale.

¹⁰ In proposito, oltre al più recente contributo di Orecchia, del quale parleremo più avanti, cfr. Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari, 1988; Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1991; Donatella Orecchia, *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Costa & Nolan, Genova 1996; Claudio Vicentini, *Teorie della recitazione*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000.

I. I Salvini

era percepibile anche se recitava in italiano dinanzi a un pubblico che non conosceva la lingua. Ciò perché il pubblico “leggeva” la partitura di azioni interiori ed esterne che costituivano la recitazione dell’attore italiano, anche quando il testo proposto non era un classico ma un copione sconosciuto. Scriverà poi Stanislavskij nel *Lavoro dell’attore*:

Mi ricordo per esempio il monologo di Corrado nel melodramma *Famiglia di un criminale* nell’interpretazione di Tommaso Salvini. Questo monologo descriveva la fuga del criminale dalla prigione. Io non capivo l’italiano, non avevo idea di cosa stesse narrando l’attore, ma mi sentivo coinvolto in ogni dettaglio delle emozioni che stava provando. Ero aiutato in questo, e molto, non tanto dalle magnifiche intonazioni di Salvini, ma anche dal tempo-ritmo del suo eloquio, straordinariamente preciso ed espressivo.

Altra cosa che l’attore-regista russo colse immediatamente e sulla quale avrebbe riflettuto per tutta la vita, oltre all’arcinota «toeletta dell’attore», ossia la meticolosa preparazione quotidiana, è il rapporto tra fatica e riposo, o meglio tra l’impegno psicofisico richiesto dalla scena e le sue conseguenze sullo stato generale della persona. Il “miracolo” di un attore che non sembra affatto stanco dopo essersi prodotto in una performance al limite dell’umano era osservabile anche in Eleonora Duse (l’attrice rispondeva, a chi glielo faceva osservare: «Lei dimentica che sono una professionista!») e costituisce la controprova della sua capacità di elaborare una solida partitura.

2.

Robert Lewis, attore e regista formatosi nel Group Theatre, in una serie di conferenze del 1957 rivolte ai professionisti dello spettacolo, faceva il punto sull’influenza di Stanislavskij in America e cercava di delineare le interpretazioni di diverse scuole, in particolare dell’Actor’s Studio, poi di quelle poste sotto il nome dell’attore-pedagogo russo Richard Boleslavskij, di Stella Adler e infine della sua personale, più vicina alla grande attrice, uno dei formatori tra i più influenti della scena nordamericana.¹¹ In questa occasione citava Salvini:

Uno degli attori che più hanno ispirato Stanislavskij nei primi tempi, quando stava formulando il suo metodo, fu Tommaso Salvini, il famoso attore italiano. Fu lui a dire: «I tre requisiti per interpretare un grande ruolo tragico sono: voce, voce e ancora voce». George Henry Lewes, il famoso critico inglese, che vide Salvini verso la fine della carriera nell’*Otello*, disse che secondo lui in alcune scene l’attore era il più grande oratore [ingl. *speaker*] che avesse mai ascoltato. È ugualmente interessante, sapendo

¹¹ Su questi temi cfr. AA. VV., *Actoris Studium – Album # 2 – Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2012.

dell'amore di Stanislavskij per la verità, che Lewes sostenesse anche che Salvini «recitava troppo e sentiva poco» («*overacted and underfelt*»)¹²

Lewis poneva il problema di come si debbano interpretare le testimonianze riguardanti la recitazione di cui non si è stati testimoni diretti e sosteneva che non si potesse prescindere dai rari documenti originali:

In ogni caso, noi non eravamo lì ed è davvero difficile verificare i resoconti riguardanti la recitazione del passato. Comunque io possiedo un disco con la voce di Salvini. Non ho l'attrezzatura per farvelo sentire, ma ve lo mostro. Eccolo! [...] Credo che sia il solo disco di Tommaso Salvini esistente in questo paese [...] L'ho comprato da un collezionista in una piccola città inglese. Un disco Zonophone realizzato a Milano intorno al 1903, immagino. *Il sogno di Saul* è il titolo del brano citato, tratto dal *Saul* di Alfieri, autore considerato da molti lo Shakespeare italiano. Salvini era nato nel 1829, dunque era molto anziano quando lo ha inciso. Ma anche considerando questo dato, il disco prova che effettivamente Salvini era un grande «oratore». Stanislavskij, in altre parole, non era andato ad ascoltare qualcuno che bisbigliava per poi decidere di fondare un sistema per bisbigliare: tutto ciò è successo molto più tardi!¹³

Le conclusioni di Lewis suonano forse un po' affrettate, ma bisogna considerare che il riferimento all'attore italiano costituiva soltanto un breve inciso nel suo discorso e comunque ci consentono di fare un passo avanti.

3.

Nel suo viaggio in Italia del 1902, Mejerchol'd visitò il Lago Maggiore e la città lombarda. Da lui Milano è descritta come una città moderna, elettrificata, industriale e proletaria, eletta da migliaia di russi a propria patria provvisoria, soprattutto a causa della grande tradizione operistica che lì, alla Scala e non solo, trovava il proprio epicentro. Vale la pena di soffermarsi su quelle pagine scaturite da un sentimento simile a quello di Marinetti, secondo il quale lo stesso futurismo sarebbe stato inconcepibile senza il quadro fornito da realtà urbane come Milano e (e!) Parigi. Milano è per Mejerchol'd uno scenario popolato dalle figure della rivoluzione, già in pieno svolgimento, che avrebbe caratterizzato il xx secolo. Il

¹² R. Lewis, *Op. cit.*, p. 5. Cfr. anche George Henry Lewes, *Gli attori e l'arte della recitazione. Scritti sulla scena dell'Ottocento da Kean a Salvini*, a cura di Edoardo Giovanni Carlotti, Costa & Nolan, Milano 1999.

¹³ *Ivi*, p. 6. L'allusione polemica di Lewis al «sistema per bisbigliare» rimanda alle discussioni sul modo di intendere Stanislavskij in Nordamerica e soprattutto sugli effetti prodotti dall'Actor's Studio. L'esempio più ricorrente in proposito era l'arringa di Marlon Brando-Marco Antonio nel *Giulio Cesare* di Shakespeare (il film tratto dallo spettacolo è del 1953), udibile solo – dicono le cronache del tempo – fino alla decima fila della platea.

neoregista è molto colpito dai personaggi che incontra, dalle relazioni tra loro nella scena urbana, ma anche dall'azione culturale del movimento socialista, che gli appare come l'unica possibilità, per i lavoratori, di partecipare alla modernità senza rappresentarne soltanto l'aspetto di maggiore abbruttimento.¹⁴ Le idee che mette a fuoco in questo suo primo viaggio fuori della Russia sono per diversi motivi molto significative. Si può notare, per esempio, come già si manifesti in lui quel bipolarismo che caratterizzerà tutte le sue posizioni teoriche, soprattutto tra natura e realtà metropolitana (la *polis* contemporanea), la prima considerata come nutrimento dell'anima, grembo dell'essere, e la seconda come arena della socialità, del divenire e dell'azione. Tale bipolarismo sarà un elemento fondamentale della sua nozione di «grottesco». Gli attori italiani che Mejerchol'd cita più spesso sono Giovanni Grasso, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini e Eleonora Duse (ai quali si potrebbe aggiungere Alexander Moissi). Basta scorrere l'indice dei nomi delle opere del o sul regista per rendersi conto di come riferendosi a questi attori il maestro definisca alcuni passaggi determinanti della propria poetica. Più avanti si vedrà cosa gli "insegna" Eleonora Duse, qui ci si limita a qualche suo cenno su Salvini, anche per consentire al lettore di cogliere nei diversi accenti il significativo divario di sensibilità tra Mejerchol'd e Stanislavskij.

Tommaso Salvini fu l'attore al quale ben due generazioni di spettatori russi riconoscevano diverse qualità eccezionali, considerandolo al tempo stesso un vertice dell'arte scenica e un modello. L'attore si era ritirato dalle scene nel 1891, concedendosi però alcune sortite straordinarie. Da Milano, Mejerchol'd tiene a rassicurare i propri compatrioti sul «vecchio Salvini»: «La sua voce risuona con altrettanta bellezza e vigore, con la stessa leggerezza nel passare da uno stato d'animo all'altro, con la stessa nobile semplicità e con quella seducente soavità di cui *nessuno* [corsivo nostro, ndr] degli attori contemporanei è capace». Come sempre le sue conclusioni sono significativamente diverse da quelle di Stanislavskij, il quale invece nella *Mia vita nell'arte* mette l'accento sulla «ricchezza della sua interiorità» e la sua «semplicità e chiarezza», sino a formulare il concetto-chiave di «toeletta dell'anima».¹⁵ Mejerchol'd preferisce evidenziare la straordinaria «plasticità» dell'attore, che ha però il limite di essere «rigidamente connessa con le parole»; per questo imputa a Salvini un certo manierismo e infine una concezione del teatro consolatoria e superata, mentre il compito del nuovo teatro sarebbe stato quello di esprimere la realtà come *luogo dei conflitti* e di ottenere non un effetto di identifi-

¹⁴ Mejerchol'd citerà questo articolo nel 1917 al fine di provare la propria simpatia di vecchia data per il proletariato e il movimento socialista. Lo si trova in italiano fino dalla prima edizione de *La rivoluzione teatrale*, [1962], ora a cura di Donatella Gavrilovich, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 266-269.

¹⁵ Ciò soprattutto nel capitolo *La scoperta di verità da lungo tempo note* e in quello su *Otello*, da cui la parola d'ordine: «Imitate Salvini!».

cazione bensì una distanziamento della stessa realtà. Per ottenere ciò, Mejerchol'd riteneva necessario il passaggio a una «plastica che non corrisponde alle parole»:

Che significa l'espressione «plastica che non corrisponde alle parole»? Due persone parlano del tempo, dell'arte, delle case. Una terza persona che le osservi dall'esterno – purché sia sensibile e perspicace – può stabilire con precisione, in base alla conversazione tra i due su temi estranei ai loro rapporti personali, che cosa siano: amici, nemici, amanti, ecc. [...] Può farlo perché i due interlocutori gesticolano, assumono delle pose, abbassano lo sguardo in una certa maniera, e riesce possibile stabilire i loro rapporti perché, parlando del tempo, dell'arte e via dicendo, i due compiono movimenti che non corrispondono alle parole e proprio in base ai quali l'osservatore può stabilire chi essi siano: amici, nemici, amanti...¹⁶

E insisteva nel dire che «ciò che distingue il vecchio teatro dal nuovo è che nel secondo la plastica e le parole hanno ciascuna un proprio ritmo e all'occasione nettamente separato», concludendo così: «Tuttavia non sempre è indispensabile una plastica che non corrisponda alle parole. Si può conferire ad una frase una plastica perfettamente rispondente alle parole, ma questo è naturale allo stesso modo che in poesia l'accento logico coincide con l'accento ritmico».¹⁷

Proprio a causa di questa straordinaria capacità di leggere le forme cogliendone il significato e la dinamica, il regista fu in grado, qualche anno più tardi, di comprendere le cause politiche e culturali che impedivano in Italia la nascita di un vero «nuovo teatro», anche in presenza di attori che ne suggerivano la necessità e la possibilità.

4.

Tra coloro che esprimevano alcune severe riserve su Salvini va ricordato il critico del «Corriere della sera» Giovanni Pozza. In una colonna memorabile del maggio 1902, dunque riferibile alle stesse repliche cui assistette Mejerchol'd, Pozza utilizzava questi termini:

Ieri sera su queste scene Tommaso Salvini recitò *Morte civile*. Il suo successo fu trionfale. Il pubblico affollato acclamò l'illustre attore con entusiasmo chiamandolo e richiamandolo al proscenio parecchie volte alla fine di ogni atto. Il Salvini non recitava nella nostra città da qualche anno. Molti fra gli spettatori non lo avevano ancora udito. Così il suo dire lento e solenne, il suo amplificare le linee del personaggio, la sapienza de' suoi effetti, benché propri di un'arte che non è più la nostra, fecero ancora una profonda impressione, come di cosa non solo ammirabile, ma nuova. E a tutti parve veramente prodigiosa la tempra di questo atleta che non mostra alcun segno di vecchiezza nell'a-

¹⁶ V. Mejerchol'd, *Sul teatro* (1913), in *La rivoluzione teatrale* cit., p. 91.

¹⁷ *Ivi*, pp. 91-92.

I. I Salvini

spetto, nello sguardo, nel gesto, nel passo, nella voce, nella pronuncia – ed ora ha ormai settantatre anni!

Certo chi udì il grande attore altre volte avrebbe desiderato udirlo ora in un dramma che non fosse questo, oramai frusto, del Giacometti. Ma pur troppo il Salvini da molto tempo, da trent'anni forse, ha lasciato il repertorio per dedicarsi esclusivamente a due o tre parti – quella di Corrado nella *Morte civile*, quella di Saul nella tragedia dell'Alfieri, e quella di Otello nel dramma di Guglielmo Shakespeare. Anch'egli, come altri illustri attori italiani, credette, e probabilmente crede ancora, che l'arte della recitazione possa essere fine a sé stessa. Grave errore questo e fatale al nostro teatro drammatico, all'incremento del quale non lavorano che pochi attori buoni e molti mediocri, giacché i sommi, non appena siano consci del proprio valore, e il pubblico li abbia glorificati, non se ne curano, tutti rivolti alla cura della propria fama e della propria fortuna.

A Tommaso Salvini bastò esser grande e glorioso, come al Rossi, come alla Ristori. Ma quanto avrebbero potuto essere anche utili al teatro nazionale questi tre eletti della natura e dell'arte se, assecondando il rinascimento della drammatica italiana, avessero ogni giorno combattute le nuove battaglie della scena e col soccorso del loro genio fatto vincere ai nuovi poeti le nuove vittorie.¹⁸

La breve cronaca conferma che Salvini si era ritirato al culmine della gloria e che a ogni ricomparsa sulle scene si riconfermava come un mito vivente, affascinando anche i più giovani, sia pure in un certo senso ingannandoli in quanto esponente di un'«arte che non è più la nostra». Mejerchol'd, da regista, è più preciso del recensore: non chiede a Salvini di militare per una causa che può appartenere solo alle generazioni successive, non lo rimprovera di limitarsi al perfezionamento virtuosistico dei suoi cavalli di battaglia trascurando la nuova drammaturgia, non si attarda a stigmatizzare la vanità e forse anche una certa cupidigia che caratterizzava i grandi attori, e soprattutto non concepisce, come Pozza, che gli attori dovrebbero aiutare i «nuovi poeti», ovvero mettersi al servizio dei testi. Entrambi sono testimoni dell'«atletismo del cuore» di Salvini e della sua conquista di una «biologia superiore» (per citare le suggestive espressioni di Antonin Artaud e di Alberto Savinio), ma soltanto il russo è capace di intendere quale sia l'essenza dell'arte salviniana e in quale misura essa possa contribuire al sapere dell'attore che deve affrontare il secolo nuovo.

5.

Torniamo ora alle probabili circostanze della registrazione e dunque al tema della voce. Al tempo, Tommaso Salvini viveva da agiato pensionato in una bella villa sulla collina di Fiesole e respingeva le numerose offerte di ingaggio provenienti da tutto il mondo non solo per il legittimo desiderio di riposarsi, ma soprat-

¹⁸ Nota non firmata, verosimilmente del critico titolare Giovanni Pozza, «Corriere della sera» del 18-19 maggio 1902, sotto la rubrica «Corriere teatrale – [Teatro] Manzoni».

tutto perché temeva di non essere fisicamente e artisticamente all'altezza della situazione. Le recite milanesi dell'aprile 1903 erano motivate dalle celebrazioni del centenario della morte di Vittorio Alfieri,¹⁹ ma naturalmente Salvini non poté esimersi dal riproporre all'osannante pubblico anche un altro suo famoso cavallo di battaglia, *La morte civile*. Il giovane regista russo si riferisce alle recite dell'anno precedente, ma ciò non cambia il quadro:

A Milano ci sono molti teatri, ma nessuna compagnia stabile. Una stagione di lunga durata l'ha soltanto la Scala, il teatro in cui Scialapin cantò con tanto successo il *Mefistofele*. Gli altri teatri si attengono al sistema delle *tournées*. Alla fine di aprile c'è stata qui una tournée del noto attore Ermete Novelli. Di recente ha recitato in due spettacoli Tommaso Salvini (*La famiglia del malfattore* e *Saul*). Gli ammiratori moscoviti dell'enorme talento di Salvini si rallegreranno certo se dirò loro che egli non è affatto invecchiato da quando recitò in Russia durante il suo ultimo viaggio. [...] Siamo riusciti a vederlo nella parte di Corrado. Il teatro era gremito e ogni monologo di Corrado riscuoteva applausi fragorosi. Presto ci sarà una tournée di Eleonora Duse che reciterà opere di Gabriele D'Annunzio.

Teatro d'opera e di prosa facevano parte del medesimo orizzonte culturale, tanto nella metropoli lombarda come in Russia, ma quella di Mejerchol'd è una sensibilità particolare e una discreta comprensione della lingua italiana gli consente persino di apprezzare un autore minore come Enrico Annibale Butti, generalmente considerato un epigono italiano di Ibsen ma da lui paragonato a Hauptmann. È colpito poi dal pubblico variegato, composto soprattutto dalla volgaruccia nuova borghesia metropolitana, la stessa che sarà oggetto del disgusto di Martin Buber, ed è sensibile al rapporto di complicità ideologica e passionale esistente tra i grandi attori e le fasce più popolari del pubblico. Mejerchol'd vede dunque Salvini non come Saul ma nel ruolo del reietto Corrado, il protagonista del discusso copione di Paolo Giacometti,²⁰ e anche lui – come Stanislavskij e come tutti gli spettatori del tempo – si sofferma sulla sua voce, affermando che si è mantenuta pura nel tempo; ma assai precisi sono i suoi accenni al sistema teatrale italiano, più arretrato di quello, pur giovanissimo, della Russia zarista.²¹

In un quadro di tale vivacità non deve stupire quindi che i dirigenti della “Zonofono” lombarda attirassero centinaia di artisti di ogni tipo per registrarne

¹⁹ Cfr. A. Barsotti, *Alfieri e la scena*, Bulzoni, Roma 2001, p. 238. Nell'ottobre del 1903 Salvini recitò il *Saul* a Asti con la stessa distribuzione.

²⁰ Il dramma di Paolo Giacometti (1816-1882) era conosciuto in Italia con il suo titolo originario, *La morte civile* (1861). Cfr. P. Giacometti, *Teatro*, a cura e introduzione di Eugenio Buonaccorsi, Costa & Nolan, Genova 1983.

²¹ Sono osservazioni da considerare assieme a quelle espresse negli anni Trenta sui rapporti fra teatro, religione e regime fascista. Cfr. V. E. Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale 1918-1939*, introduzione e cura di Fausto Malcovati, Feltrinelli, Milano 1977.

le voci su quel supporto che apriva nuove porte della percezione, oltre che dei commerci. Purtroppo a causa delle complesse vicende societarie e giudiziarie che coinvolsero la società non sembra esistere un catalogo integrale delle circa seimila registrazioni realizzate dalla Zonophone tra Milano, Parigi, Londra, Russia, Germania, Austria, Spagna e America del Sud tra il 1901 e il 1903, mentre sono ben documentate e ampiamente diffuse quelle delle società che furono in qualche modo “eredi” della nuova industria, come La Voce del Padrone.

Le incisioni salviniane sono contraddistinte sui dischi dalle seguenti diciture e sigle: «Atto 4 (Scena 3) / *Otello* / Comm. Tommaso e Cav. Gustavo Salvini / Milano x -1557; “Essere o non essere” / *Amleto* / Cav. Gustavo Salvini / Milano x - 1558; “Il sogno di Saul” / *Saul* (Alfieri) / Comm. Tommaso Salvini / Milano – x 1559».²² Si tratta di tre dischi distinti, la cui durata non poteva superare i tre minuti e mezzo ciascuno.²³ Come si vede, il Commendatore padre si accompagnava per l’occasione al Cavaliere suo primogenito, Gustavo (1859-1930).

Nel predisporre all’ascolto del grande attore, però, è bene tenere presente il noto avvertimento di Benedetto Croce:

Ho fantasticato talvolta sulle commozioni che proveranno i lontani posteri, quando potranno riudire (grazie agli archivi di perfezionati dischi, che di certo non tarderanno a costituirsi) le parole, il ritmo, l’inflessione, il timbro di voce di personaggi celebri del passato. Saranno impressioni di solennità e sublimità, o non anche, e non piuttosto di comico? Ho gran timore che, specie alla prima, il riso prevarrà sopra ogni altro effetto,

²² Il prefisso «x» indicava il formato del disco, di dieci pollici. I dischi dei Salvini non sono datati, ma i precedenti, pubblicati con le sigle da x-1550 a x-1556, si sa che furono incisi da Enrico Caruso il 19 aprile 1903. Se ne deduce che i due attori abbiano registrato i loro brani dopo quella data, durante il loro soggiorno milanese, e prima del giugno 1903, quando la società fu rilevata dalla Gramophone & Typewriter Company. Salvini non menzionerà mai queste registrazioni e in uno dei suoi ultimi interventi si chiede cosa succederà alla memoria dell’arte scenica quando le macchine potranno riprodurla (in proposito cfr. Donatella Orecchia, a cura di, *Tommaso Salvini. Sul teatro e sulla recitazione. Scritti inediti e rari*, «I Libri di Acting Archives», iv, 7, Napoli 2014). Antonella Di Nocera, in un prezioso contributo intitolato *Tommaso Salvini negli Stati Uniti (1873-1890)* (tesi dottorale, relatore Prof. Claudio Vicentini, Università di Salerno, 1988) ne riferisce in questi termini: «[...] Salvini, nel saggio del 1905, *Il segreto dell’arte rappresentativa* («La Nuova Antologia», Roma, 16 dicembre 1905, p. 7), aveva lamentato che la fama degli attori durasse solo fino a quando fosse vivo il ricordo dei contemporanei, e immaginava l’esistenza di una macchina che applicata ai teatri riproducesse “esattamente il tono della voce, l’espressione della fisionomia e del gesto”. Dunque, se da un lato già sorprende il fatto che Salvini non fosse a conoscenza dell’esistenza del cinematografo, dall’altro pare alquanto strano che l’attore non ricordasse di avere effettuato egli stesso una registrazione audio di una sua interpretazione» (p. x). Potremmo aggiungere che essendo il cinema di quegli anni muto, forse, così dicendo, Salvini pensava proprio all’unità inscindibile di voce e gesto.

²³ La velocità convenzionale dei dischi è di 78 giri al minuto, ma in questo caso, in base ai riscontri, la velocità esatta della registrazione sembra essere di 76 giri e mezzo. Le tecniche oggi disponibili consentirebbero esperimenti e analisi sofisticati, impensabili sino a pochi anni fa, pertanto c’è da aspettarsi che la fonologia applicata a questi supporti possa suggerire nuovi spunti interpretativi.

perché le figure dei tempi remoti giungono all'immaginazione dei posteri idealizzate, per l'opera così del sentimento come del pensiero che, compenetrandole di sé, le rendono quasi simboli di valori spirituali; laddove il realistico fonografo le riavvolgerà per qualche istante nelle scorie delle quali si erano purificate. [...] D'altro canto, e per la medesima ragione, tengo per fermo che quel realismo da fonografo, quel brutale riavvicinamento fisico al passato, poco o punto gioverà alla conoscenza storica, come poco o punto le giovano gli sforzi degli evocatori o impressionisti di una vita che non si tratta già di evocare, essendo morta e ben morta, ma d'intendere.²⁴

Lo scetticismo del filosofo è da tenere in seria considerazione proprio in vista del nostro tentativo di «intendere», tramite i documenti del passato, in cosa consistesse la potenza di un'arte attorica eccezionale, a detta di tutti superiore alle convenzioni del tempo, ma comunque destinate a diventare «scorie». Riguardo all'effetto di ilarità prodotto dai grandi attori di altre epoche si può fare riferimento all'incipit di William Weaver sulla Duse vista in una cineteca degli anni Sessanta, laddove si racconta come gli spettatori che prima si sganasciavano dal ridere, all'apparizione dell'attrice italiana sprofondassero in un silenzio denso di aspettative.²⁵ Nel nostro caso è bello pensare che la fantasia di Croce definisca piuttosto la regola, mentre attori come Duse o Salvini rappresenterebbero l'eccezione.

Sia come sia, quando si è trattato di fare ascoltare agli studenti la recitazione di Salvini il sottoscritto non sapeva come procedere, vale a dire se e quanto “prepararli” o meno. Ho quindi sperimentato diversi modi in altrettante occasioni e ancora francamente non saprei dire quale sia il metodo migliore, visto e considerato che le reazioni sono state sempre diseguali. Certo, l'idea di ascoltare una delle più antiche voci umane registrate predispone a una certa attenzione; così come aiuta sapere dell'importanza che Salvini ha avuto per il teatro mondiale dell'epoca. Gli ascolti hanno comunque suscitato un notevole interesse nei giovani e diverse osservazioni pertinenti che saranno qui in parte richiamate.

²⁴ B. Croce, *Sentendo parlare un vecchio napoletano del Quattrocento*, 1913, in Id., *Storie e leggende napoletane*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990, pp. 123-124. Citato da Roberto Trovato in *La rappresentazione di Otello nella ricostruzione di Tuckerman Mason*, Erga, Genova 2003. Il volume riproposto da Trovato costituisce un riferimento fondamentale per la presente teca. Per quanto riguarda lo scritto di Croce, del 1913, è il caso di precisare che il filosofo napoletano continua così: «Quel ch'è certo, [...] il riudire le vecchie parole, scorrevoli e vive e quali furono pronunziate, non potrà non suscitare, in chi sarà in grado di ascoltarle, vario diletto e curiose sensazioni» (p. 124); e conclude ammettendo che questo tipo di documenti potrebbero essere di qualche utilità: «È una lieve commozione; ma io ho già detto, a principio, che non credo che quelle dei fonografi siano per essere mai troppo grandi» (p. 140).

²⁵ Cfr. W. Weaver, *Eleonora Duse*, Bompiani, Milano 1985, p. 7.

6.

E ora immaginiamo di metterci all'ascolto di Salvini padre e figlio, riproponendo i brani in ordine inverso a quello del catalogo Zonophone, secondo una scansione che rende maggiormente leggibili le caratteristiche dei due attori, nonché le somiglianze e le differenze tra loro.

Naturalmente il primo elemento che colpisce l'ascoltatore e produce una forte impressione è l'ineliminabile fruscio, un fattore tecnico che rende fisicamente consistente la distanza abissale, fisica e temporale, che ci separa da quelle voci. Si tratta di un secolo, in realtà ci si confronta con un altro mondo e un'altra antropologia.

La versione alfieriana dell'episodio biblico si caratterizza per l'accento posto sulla psicologia dei personaggi e in particolare sullo stato allucinatorio di Saul, il coraggioso guerriero che era stato incoronato re di Israele su richiesta del popolo e che il sacerdote Samuel aveva unto in nome di Dio. Nel tempo, però, Saul si era reso colpevole di diversi atti di empietà e Samuel, su ordine del Signore, aveva consacrato re il pastore David. Questi, chiamato alla corte di Saul per placare con il suo canto l'animo del re, conquista l'amicizia di suo figlio Gionata e il cuore della giovane Micol, anch'essa figlia di Saul. David suscita però la forte invidia del re, che vede in lui un usurpatore. Perseguitato da Saul, David è costretto a rifugiarsi presso i filistei e per questo è accusato di tradimento.

Il *Saul* alfieriano è incentrato sulle ultime ore di vita del re e sul ritorno di David, che è accorso in aiuto del proprio popolo pur consapevole del rischio mortale che ciò può comportare. Saul vorrebbe ucciderlo, ma dopo averlo ascoltato si convince a cedergli il comando dell'esercito. David commette però l'errore di parlare di «due spade» in Israele e ciò genera uno scatto omicida di Saul verso il giovane. Saul poi spiega a Gionata la dura legge del trono, secondo la quale «il fratello uccide il fratello», mettendolo in guardia da David. Arriva quindi il sacerdote Achimelech, latore della condanna divina per Saul, e lo mette al corrente dell'avvenuta incoronazione di David. Il re lo fa uccidere e sprofonda sempre più nel delirio. Nell'ultimo atto, Saul prevede in un incubo la propria morte e quella dei suoi figli, ma al risveglio coglie la realtà dei fatti: i filistei stanno attaccando e l'esercito di Israele non riesce a difendersi. A questo punto Saul ritrova se stesso e nella scelta di darsi la morte riconquista la propria integrità di uomo e di re. Come si vede, il fascino tragico del sovrano risiede nel suo essere preda di passioni opposte, secondo uno dei principali paradigmi che caratterizzano il grande attore tra Otto e Novecento.²⁶

Il monologo registrato è tratto dal secondo atto: Saul racconta dell'incubo nel quale il sacerdote Samuel invocava la morte per lui e la sua discendenza, così da

²⁶ Sul *Saul* alfieriano nel quadro del teatro italiano tra i due secoli cfr. A. Barsotti, *Alfieri e la scena – Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Bulzoni, Roma 2001.

strappargli «la corona dal crine» e parla sul capo del nuovo re. Il tema dominante del passaggio è l'odio che s'impossessa del sovrano delegittimato, ma Salvini estrae dal testo anche altri accenti, come la disperazione di un essere umano in balia dei propri sentimenti. È un conflitto che si risolverà con il riscatto eroico di Saul, quando infine si suicida, espiando e ritrovando l'integrità attraverso una rinuncia radicale: uomo che rifiuta la vita, padre che rinuncia alla figlia, re che rinuncia al proprio popolo.

Il monologo (vv. 86-119) è indicato convenzionalmente come «Il sogno di Saul»:

David?... Io l'odio... Ma, la propria figlia	
Gli ho pur data in consorte... Ah! tu non sai.	[Salvini: «Oh!»]
La voce stessa, la sovrana voce	[Salvini: «istessa»]
Che giovanetto mi chiamò più notti,	
Quand'io, privato, oscuro, e lungi tanto	
Stava dal trono e da ogni pensiero;	[Salvini: «Stavo»]
Or, da più notti, quella voce istessa	
Fatta è tremenda, e mi respinge, e tuona	
In suon di tempestosa onda muggiante:	
«Esci Saùl; esci Saùl»... Il sacro	
Venerabile aspetto del profeta,	
Che in sogno io vidi già, pria ch'ei mi avesse	[Salvini: «m'avesse»]
Manifestato che voleami Dio	
Re d'Israél; quel Samuèle, in sogno,	
Ora in tutt'altro aspetto io lo riveggo.	
Io, da profonda cupa orribil valle,	
Lui su raggianti monte assiso miro:	
Sta genuflesso Davide a' suoi piedi:	
Il santo veglio sul capo gli spande	
L'unguento del Signor; con l'altra mano	
Che lunga lunga, ben cento gran cubiti	[Salvini aggiunge un «lunga»]
Fino al capo mio estendesì, ei mi strappa	
La corona dal crine; e al crin di David	
Cingerla vuol: ma, il crederesti? David	
Pietoso in atto a lui si prostra, e niega	
Riceverla; ed accenna, e piange, e grida,	
Che a me sul capo ei la riponga... – Oh vista!	
Oh David mio! tu dunque obbediente	
Ancor mi sei? genero ancora? e figlio	[Salvini omette «e figlio?»]
E mio suddito fido? e amico?... Oh rabbia!	
Tormi dal capo la corona mia?	
Tu che tant'osi, iniquo vecchio, trema...	
Chi sei?... Chi n'ebbe anco il pensiero, pera... –	
Ahi lasso me! ch'io già vaneggio!...	[Salvini dice «Ohi»]

Anna Barsotti definisce sagacemente Saul «un Lear ebraico»²⁷ e sottolinea come la tragedia di Alfieri sia tutta il racconto di un delirio, un incubo del protagonista, in sostanza una psicomachia. Era questo tratto a rendere il testo interessante per i grandi attori e per il pubblico del tempo: una lotta perdente della ragione che pretenderebbe di dettare l'ordine del mondo. Barsotti ricorda anche l'eccezionalità della performance salviniana, in base alla quale persino il suo maestro Gustavo Modena aveva decretato che l'attore rappresentava né più né meno «quanto di più grande avessero mai dato il teatro e l'arte di ogni popolo».²⁸

Per tornare alle prospettive dischiuse dall'ascolto, oggi, di quella recitazione si può rileggere la brillante tesi sulla ricezione di Salvini in America di una giovane studiosa napoletana, Antonella Di Nocera, che non è soltanto tra i pochi contemporanei a parlarcene, ma si sofferma sulla problematica ricezione di un simile documento e sulle nuove prospettive euristiche che si possono aprire. Dopo avere pressoché completata la propria dissertazione, Di Nocera ha sentito il bisogno di tornare al disco del *Sogno di Saul* che aveva incontrato in modo fortuito all'inizio e condivide con il lettore l'evento dell'ascolto:

L'esperienza si è rivelata affascinante. Ascoltare la voce di Salvini mi aiutava a mettere a fuoco la grandezza del fenomeno del grande attore, di cui già avevo ampiamente delineato la consistenza in questi anni, e soprattutto mi permetteva di fare luce, questa volta in modo empirico, sul problema della comprensione di quell'arte recitativa. Il lavoro di ricerca compiuto in questi anni trovava una sintesi nell'ascolto di quella voce e dava senso agli strumenti acquisiti nella conoscenza approfondita del percorso dell'attore. In un primo tempo quasi non avevo capito cosa ci fosse tanto eccezionale in quel parlare che aveva affascinato gli spettatori di tutto il mondo. Eppure le testimonianze, numerose, raccolte negli anni in Gran Bretagna e negli Stati Uniti rappresentano la prova certa dell'accoglienza di Salvini nei paesi di lingua inglese. Mi sono soffermata sui toni, le pause, le cadenze, proprio quelle caratteristiche che al primo ascolto sembravano quasi un solo lungo discorso cantilenante e proprio quella cantilena man mano si scioglieva in versi, e ogni verso si scomponesse in suoni che stimolavano a immaginare movimenti, gesti, significati. Riuscivo a vedere Salvini. Dopo averlo conosciuto attraverso le parole dei critici, nei più diversi spettacoli e nel corso di molti anni, Salvini era lì davanti ai miei occhi con le sua braccia larghe, la sua statura imponente, il suo portamento regale. Ed era facile passare da Saul a Otello, e da Otello a Corrado, al Gladiatore, a Sansone. In quattro minuti di registrazione potevo ritrovare quegli elementi che avevano reso grandi le interpretazioni di Salvini. La voce dell'attore si spezzava, con passaggi efficaci e improvvisi, in suoni grevi e doppi, e poi come d'incanto sottili e alti, quasi femminili. Potevo assimilare la mia sensazione a quella di coloro che avevano definito la voce di Salvini uno strumento che egli era capace di regolare e modificare a proprio piacimento. Lo strumento era in quell'arte del respirare che permetteva all'interprete di passare dai

²⁷ *Ivi*, p. 119.

²⁸ Cit. *ivi*, p. 48.

toni di petto ai toni di testa senza che l'uditorio se ne rendesse conto. Appariva chiara la capacità di cambiare registro, in rapporto al significato del testo o all'emozione che il verso creava nel personaggio, e questo dava l'impressione che le parole fossero "impastate" in modo tale da creare una musica, non una recita.

Si potevano distinguere gli attributi onomatopeici con cui Salvini arricchiva alcune parti del testo. Per esempio, nel punto culminante del sogno raccontato, quando la veemenza prendeva il sopravvento sul ricordo, Salvini, nel corso di soli due versi, usava sei parole con un suono rafforzato sulla "erre". Il crescendo era costituito dalla sequenza *strappa, corona, crine*, e poi *crin* (di nuovo), *terra* e *crederesti*. Più avanti, verso la fine della registrazione, il meccanismo si riproponeva con *rabbia, armi, trema*. In questo ultimo verso l'attore sembrava ruggire come un leone su quelle consonanti, proprio come raccontavano gli americani increduli!

Curiose erano le intonazioni esclamative o interrogative. Salvini utilizzava un tono caratteristico, e ridicolo, se vogliamo, per i nostri orecchi, ma quasi spaventoso e affascinante. L'ugola dell'attore si esprimeva alla massima potenza. Per esempio nell'evocare «Saul, Saul!», o nel chiedere meravigliato «Ma il crederesti?» Salvini non sembrava più un leone, ma un lupo.²⁹

Come si vede, una sensibilità e una conoscenza fuori del comune della retorica teatrale permettono a Di Nocera di affermare, dopo una lunga indagine di tipo testuale, che nella voce di Salvini vi è la sintesi di tutta una vita d'attore. Questa voce è solo in parte un dono di natura, essendo modulata da una tecnica tanto sviluppata quanto invisibile, nella quale la respirazione ricopre un ruolo centrale. L'attore sembra accettare l'idea di mettersi totalmente al servizio del testo e di illustrarne i significati, e compone la parte vocale del proprio personaggio attraverso un sapiente fraseggio. Il fraseggio è l'articolazione di un brano secondo uno schema metrico che valorizza i valori espressivi dell'originale e al tempo stesso istituisce qualcosa di nuovo, è la traduzione e l'adattamento del "testo" in una struttura armonica e in uno stile della propria epoca. In questo senso, a noi che siamo postumi tanto di Salvini quanto di Mejerchol'd sembra di capire che per il primo la *mimesi* non è un semplice calco ma già una distanziamento e lettura della realtà, benché realizzata, secondo il russo, nel quadro di convenzioni desuete, prive di mordente critico.

L'ascolto rivela la peculiarità della *musica* dell'attore, fatta qui anche di evocazioni del mondo animale (non è arbitrario paragonare Salvini prima a un *leone* e poi a un *lupo*). Ciò che affermano i testimoni del tempo circa l'atletismo e la danza (teatrale) dell'attore risulta del tutto plausibile. E si comprende, o almeno si può legittimamente sospettare, che quanto comunemente si designa con termini come "recitazione" e "personaggio" è più precisamente una composizione di tempo-ritmo e di conseguenza il concetto dell'«emozione che il verso creava nel

²⁹ A. Di Nocera, *Op. cit.*, pp. XI-XIII.

personaggio» (Di Nocera) non rimanda (soltanto) alla famigerata deriva emozionalista salviniana – come suggerisce gran parte della storiografia – ma, attraverso l'organizzazione musicale, a una concezione attiva della mimesi, da intendere qui non come annullamento del sé nel personaggio bensì come *processo di conoscenza (del sé) tramite l'azione*. Lo stesso Stanislavskij ricorda che Salvini teneva a precisare: «Quando recito, vivo due volte, rido e piango, e insieme analizzo il mio riso e le mie lagrime, perché essi possano agire nel modo più forte su quelli che vogliamo commuovere»; dove “commuovere”, e se vogliamo “emozionare”, significa muovere lo spettatore a un'analogia conoscenza di sé.³⁰

A differenza di quanto era avvenuto nel dibattito fra sostenitori dell'emozionismo e sostenitori dell'antiemozionismo, la questione del «sentire» non riguarda le singole passioni ed emozioni, quanto piuttosto la globalità di un personaggio. Il compito dell'attore non è, infatti, «rappresentare efficacemente sulla scena le passioni del personaggio», ma «penetrare e rendere un'individualità complessa, che deve essere colta nella sua più profonda interiorità, nella sua più “intima natura”», nella sua specifica unicità spirituale. Con queste affermazioni Salvini si smarca da quel dibattito e – ricordando un autore antico come Abhinavagupta, che naturalmente non conosce – ristabilisce una verità concreta, che nasce dal mestiere: nell'incontro e reciproco scambio di passioni fra attore, personaggio, spettatore (non a caso i termini usati da Salvini sono gli stessi: sentire, simpatizzare) l'attore deve saper controllare il processo in atto, guidare con l'intelligenza le passioni e non lasciarsene travolgere. Ciò perché ha «una doppia missione da compiere: non basta ch'egli stesso senta, deve far sì che gli altri sentano, il che non può farsi senza sapersi dominare».

7.

Il secondo ascolto può riguardare il celeberrimo monologo «Essere o non essere» (*Amleto*, atto III, scena 2). Questa la traduzione del testo:³¹

Essere o non essere, qui sta la questione. Se l'anima nostra sia più forte quando regge agli urti della fortuna e alle ire sue tremende o quando contro il mare delle sciagure l'armi impugna, le affronta, le punisce. Morire, dormire, e nulla più: la tortura che

³⁰ Stanislavskij cita un articolo di Salvini del 1891, *Qualche pensiero sull'arte teatrale*, apparso sulla rivista russa «Artist», 14. Cfr. il suo *Il lavoro dell'attore*, a cura di Gerardo Guerrieri, Laterza, Roma-Bari 1982, p. 519.

³¹ Salvini utilizzava liberamente le versioni shakespeariane di Giulio Carcano, come dimostra il copione dell'*Amleto* depositato al Museo dell'Attore di Genova. Qui si è preferito trascrivere direttamente ciò che si ascolta nel disco. Cfr. comunque *Teatro di Shakespeare scelto e tradotto in versi da Giulio Carcano*, Gabriele Regina Editore, Napoli 1883 (quarta edizione).

proviamo nell'anima nostra terminare con questo sonno e i mille strazi che natura ha fatto eredità della carne. Ah, questa catastrofe come dovrebbe essere fervidamente desiderata. Morire, dormire, dormire, forse sognare. Ah, questo è il nodo della questione. Quali sogni allora in quel tremendo sonno della morte verranno a noi, fuggiti al gran tormento di questa vita? Qui conviene di fare una pausa. La ragione è tale che la sciagura invecchia con l'età. Ed infatti, chi mai vorrebbe la sferza e l'onta sopportar del tempo e dell'oppressore gli oltraggi, il superbo, la contumelia, di schernito amore, le angosce tremende e dolorose, il duro della legge indugio e lo sprezzo vile e il merito che pianger riceve dagli indegni, se egli potesse con la punta di uno stiletto saldare ogni ragion di vita? E chi vorrebbe andare per questa nostra vita continuamente affaticato, ansante, se non fosse la paura di qualche cosa dopo la morte? Nella buia terra, nell'ignoto confine onde non è ritornato mai nessun viandante è un forte impaccio della nostra volontà, e che ci consiglia piuttosto a sopportare i mali di cui noi siamo carichi, anziché andare a ricercare uno scampo tra mali che ci sono ignoti...

Che non sia stato Tommaso ma Gustavo a incidere questo brano rappresenta una straordinaria occasione di riflessione: poter confrontare padre e figlio aiuta a comprendere il principio fondamentale secondo il quale in teatro *l'eccezione è la regola*, vale a dire l'essenza dell'arte, mentre la regola in sé altro non esprime che l'omologazione a un codice retorico storicamente connotato il quale, a prescindere dal grado di successo ottenuto, indica la linea mediana e uno sfondo che, tra l'altro, consentono di apprezzare le eccezioni e ne spiegano il fascino particolare per i contemporanei. Concentriamoci sul caso in questione. Gustavo Salvini era ed è tuttora considerato tra i maggiori esponenti della transizione tra una recitazione romantica e un maggior grado di naturalismo. Il suo manierismo risulta com'è ovvio più evidente all'orecchio di oggi. Specie dopo il ritiro di Tommaso, Gustavo era molto apprezzato dal pubblico e dalla critica, anche se con alcune significative eccezioni, ma non raggiunse mai la fama del padre. Tra coloro che comprendevano cosa stesse accadendo senza sopravvalutare la definizione ideologica della forma si segnala ancora una volta il critico del «Corriere della sera», il quale a proposito del giovane Salvini si esprimeva in questi termini:

[...] Ieri sulla scena tutto ci parve artefatto, manierato, contrario al nostro gusto e a quelle leggi del teatro che ci sembrano le più logiche e le più giuste. Né di questo ci siamo meravigliati. Tommaso Salvini appartiene ad una scuola di attori che non è più la nostra. Ci spiacque invece vedere Gustavo Salvini, che pareva volesse rinnovare l'arte dell'attore tragico con forze giovanili e con audaci intendimenti, ricalcare le orme paterne non curante di quelle leggi di evoluzione che governano ogni arte invincibilmente.³²

³² Questo l'inizio della cronaca apparsa sul «Corriere della sera» del 22 aprile 1903: «Molti e calorosi applausi accompagnarono la rappresentazione dell'*Oreste* di Vittorio Alfieri dataci dai due Salvini e da Giacinta Pezzana; molti applausi che scendevano fitti e sonanti dall'ultima galleria dove sembra convengano in queste sere i più fervidi ammiratori degli attori illustri. Ma il concorso del pubblico fu

Si può ipotizzare che la relativa stima dei contemporanei nei suoi confronti fosse dovuta, per chi aveva visto in scena il genitore, a un effetto di rievocazione, mentre per gli spettatori successivi il suo modo di recitare funzionava forse in quanto riverbero di una grande stagione passata. In alcune occasioni l'attore sollevò unanimi e serie perplessità, per esempio quando, accanto a Eleonora Duse nella *Francesca da Rimini* di d'Annunzio (1901), la sua recitazione fu giudicata enfatica e dissonante rispetto a quella dell'attrice. Generale, comunque, era il riconoscimento per la sua serietà e applicazione, in pratica di una coscienziosità professionale che lo spingeva alla ricerca di un costante aggiornamento stilistico. La sua somiglianza artistica con il padre è qui confermata: i due sembrano prodotti dalla medesima matrice (e condivisero gran parte del repertorio), con differenze minime ma comunque decisive.

Nella registrazione si sente Gustavo che supplisce alla propria voce sicuramente meno possente puntando sul vibrato, i suoi cambiamenti di accento e di tono sono pochi e più esteriormente accentuati, rivelando talvolta un'enfasi del tutto illogica (soprattutto in rapporto a quanto è dato ascoltare dal padre). Si pensi per esempio all'artificioso senso di sollievo con il quale pronuncia la frase «...se egli potesse con la punta di uno stiletto saldare ogni ragion di vita?», artificioso perché non si tratta della scoperta di una soluzione bensì di una possibilità impraticabile, espressione di un sentimento solidale con le affermazioni precedenti («...chi mai vorrebbe... sopportar...?»).

Con le dovute differenze e per fare un esempio attuale, si può pensare a Luca De Filippo rispetto al padre Eduardo. Se fossero possibili precise misurazioni quantitative, si evidenzerebbe una somiglianza tra i due attori al novanta-novantacinque per cento, e si comprenderebbe al tempo stesso che quella minima differenza è però decisiva nella determinazione del senso. Forse non è giusto parlare in proposito di imitazione o epigonismo, sembra piuttosto una questione di *imprinting* e di esercizio d'alto artigianato. Comunque è certo che siamo di fronte a qualità vistosamente diseguali. In effetti, a ben riflettere, sarebbe mostruoso il contrario, cioè sarebbe assai meno comprensibile che un talento eccezionale potesse riprodursi per partenogenesi. Questa realtà evidentemente percepita da tutti, eppure così poco codificata in termini di consapevolezza culturale, rimanda ancora una volta alla distinzione e interazione, nel lavoro dell'attore, tra processo e codice. Gustavo padroneggia il codice retorico, tanto che può permettersi di variarlo e aggiornarlo, ma non è in

scorso: ed il successo fu più apparente che reale. Le tragedie dell'Alfieri hanno fatto il loro tempo sulle scene, né la declamazione tragica di quarant'anni fa può dar loro ancora un'ora di vita e di trionfo. Udimmo ieri, da Tommaso Salvini specialmente, dei versi ben detti, con voce sapientemente modulata e con dignità magniloquente, ma non ci sentimmo mai scossi e penetrati da uno di quegli accenti di passione veramente sentita che prorompono dall'anima dell'attore moderno, meno dei vecchi studioso [sic!] dei suoni e degli atteggiamenti e invece più spontaneo, più profondo e più vero».

grado, o non ha compreso, che la qualità della recitazione dipende dal processo dell'attore e dalla sua singolarità. Si potrebbe dire, insomma, che il figlio è un attore della norma e della medietà, il campione di un mestiere che si estende fino alla mediocrità dominante, quella che infine coincide con il genere; mentre Tommaso Salvini trasforma l'atto interpretativo in un gesto d'autore, artistico e poetico, tanto da essere considerato persino nei paesi anglofoni un interprete ideale e supremo di Shakespeare.³³ Gustavo rappresenta la regola del codice, che in questo caso rimanda all'arte oratoria e alla concezione del monologo come equivalente di un'aria operistica già composta, mentre Tommaso incarna l'eccezionalità del processo, in base al quale un monologo è una composizione la cui partitura costituisce soltanto la mappa di una serie di eventi organici.

In questo senso si può intendere l'interesse nodale di Salvini per Shakespeare, considerato la "macchina teatrale" per eccellenza, drammaturgia universale e moderna in quanto permette di affrontare la questione del rapporto testo/scena alle sue radici: l'invenzione (continua) del teatro da parte del Bardo³⁴ ne richiede una analoga da parte di coloro che ne adottano i testi. Salvini sostiene che correggere Shakespeare non solo è legittimo ma è necessario per rispettare altri più cogenti principi che sono propri della scena calata in un preciso periodo storico e spazio geografico: il principio dell'illusione del pubblico e del mantenimento del suo interesse, quello dell'armonia delle forme, quello della moralità dei costumi. Precisa in proposito Donatella Orecchia: «tutti principi, pare dire implicitamente Salvini, non assoluti, bensì storici. Ed ecco allora che, in quest'ottica, l'interpretazione sembra dover rispondere non tanto a un criterio di fedeltà verso il testo, quanto

³³ Tra i contributi italiani che hanno inaugurato una esplorazione sensibile della recitazione del grande attore e aperto nuove prospettive critiche bisogna ricordare almeno il saggio di Ferdinando Taviani, *Alcuni suggerimenti per lo studio della poesia dei grandi attori*, «Quaderni di teatro», 21-22, agosto-novembre 1983. In quelle pagine Taviani definisce la poesia dell'attore ottocentesco come «tessitura cosciente e precisa di fili diversi» che costituiscono il personaggio (p. 84). L'argomentazione è poi ripresa in Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Bari-Roma 1991, dove si inferisce una «composizione complessa, di "poesia", per cui la figura del personaggio non combacia con quella dell'attore, mentre quest'ultimo [...] sborza le diverse facce di un'immagine prismatica che si ricomponde come "personaggio" forse solo nella mente dello spettatore» (p. 166). Sono all'incirca le stesse parole che utilizza Jerzy Grotowski per descrivere il proprio lavoro con Ryszard Cieslak nel *Principe costante*. Taviani poi – non cedendo alla vulgata delle semplicistiche contrapposizioni tra Salvini, Modena, Ristori ecc. – definisce il grande attore campione dell'«"anfibologia", arte di gettare con un colpo solo qualcosa in due direzioni diverse», entrambe chiare per l'osservatore. L'anfibologia dell'attore ottocentesco si basava proprio sul «doppio registro della parola e della voce», mostrando allo spettatore il personaggio e insieme il soggetto del suo discorso, dunque «l'azione e il commento sull'azione e insomma una finzione che lavora in due o più sensi dotati di eguale grado di comprensibilità» (p. 167).

³⁴ Cfr., nel caso, A. Attisani, *Il lavoro della disperanza*, in *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 204 segg.

I. I Salvini

di coerenza con il contesto dell'interpretazione e con la poetica critica o recitativa dell'interprete». ³⁵ Non siamo forse vicini al Carmelo Bene che delibera di non "metterlo in scena", Shakespeare, ma di scrivere un saggio a partire da?

8.

Il terzo ritrovamento è il più importante, perché se è vero che Tommaso Salvini è l'attore che ha maggiormente influenzato Stanislavskij, e proprio attraverso l'*Otello*, questa registrazione, che oltre tutto è possibile "visualizzare" sullo sfondo della partitura scenica salviniana ricostruita da Edward Tuckerman Mason, costituisce un documento unico nella storiografia teatrale in quanto ascoltabile sullo sfondo della descrizione della scena corretta e approvata dall'attore. ³⁶ In questa circostanza i due Salvini propongono la scena 3 dell'atto IV nella quale il perfido Jago rivela a Otello il presunto tradimento di Desdemona scatenando il suo furore omicida e giungendo fino a suggerirgli la forma di esecuzione più crudele.

Il testo, qui, segue la registrazione emendando il copione, senza rispettarne la versificazione e riportando le didascalie che descrivono movimenti e posizioni dei due protagonisti: ³⁷

Jago: E sempre fisso in tal pensier?

Otello: Pensiero, Jago?

Jago: Che mai? Solo un segreto bacio!...

Otello: Colpevol bacio.

Otello entra rapidamente dalla sinistra seguito da Jago. Egli va a destra verso la tavola,

³⁵ D. Orecchia, *Tommaso Salvini* cit., p. 17.

³⁶ Anche in questo caso Salvini sembra implicitamente ribadire la necessità che si trovino forme adeguate per serbare la memoria dell'attore: «Se vi fossero molte persone nel mondo, che si occupassero della povera Arte Drammatica poco curata e male apprezzata da molti, questa ne avvantaggerebbe assai!» (*ivi*, p. 44). Come il critico spiega nella premessa, il volume è il frutto di anni di lavoro e di appunti presi dal 1881 al 1890: ciò significa che la recita di Salvini si presentava in quegli anni sostanzialmente compatta e stabile, eccetto poche varianti segnalate in nota. Una sola indicazione si riferisce al 1873, segno del fatto che probabilmente Tuckerman Mason vide Salvini fin da quella prima tournée, ma che decise di darne testimonianza soltanto dal 1881, quando l'isolamento della figura del protagonista rispetto al resto della compagnia era ovviamente più evidente, visto che da allora Salvini recitava accanto ad attori locali o inglesi, e dunque era più giustificabile dare una testimonianza che metteva in rilievo la sua sola presenza scenica e non il complesso della compagnia. Compattezza e stabilità nella concezione e nella creazione scenica caratterizzano dunque non solo le riflessioni di Salvini sui personaggi shakespeariani, ma anche la percezione che la critica del tempo ne ebbe. Le variazioni, necessariamente presenti e talvolta annotate anche in questo documento, non mettono in discussione né l'impianto generale né la maggior parte degli elementi che l'articolano.

³⁷ Cfr. R. Trovato, *Op. cit.*, pp. 103-106. Trovato indica puntualmente tutti i passaggi nei quali il copione degli attori si discosta dalla versione di Giulio Carcano.

e si siede, guardando attraverso l'entrata di destra. Ci è una breve pausa prima che Jago, che resta al centro, parli.

Jago: O per un'ora o due, sola, senza reo fine, presso all'amico...

Otello: Senza fin reo, presso l'amico, Jago?... È ipocrisia contro l'inferno. Quelli che in guisa onesta il fanno, eppure il fanno, un demone li tenta, e tentan essi il Ciel!

Jago: S'altro non fanno, egli è peccato venial. Ma se a mia moglie un fazzoletto io dono...

Otello: Or bene?

Jago: È cosa sua, Signore. Poi ch'è sua, può donarla a chi più stima.

Otello: Ma l'onestà?...

Jago: Non visibil essenza è questa, pure il don d'un fazzoletto...

Otello: Per il cielo! Vorrei dimenticarlo. Dicesti... e ciò di mia memoria è in cima, simile al corvo dell'infetta casa, nunzio di morte... il fazzoletto mio egli ebbe?

Jago: E ci son tristi ch'osan tutto; ed altri ben più tristi, che se appena ebbe ventura per assidui preghi, o spontaneo favor di donna amante, non ponno a men di novellarne...

Otello: Ei dunque parlò?...

Durante questi discorsi Otello resta seduto, col corpo voltato a sinistra verso Jago al quale parla. Allorché Otello dice «Ei dunque parlò?...» si alza, e va rapidamente a sinistra verso di Jago.

Jago: Nulla dicea ch'egli non sia pronto anco a spergiurar, l'abbiate certo.

Otello: Che, che?

Jago: Ch'egli fe'... non so che fece...

Otello: Che?

Jago: Ch'ei fu accolto... Dir nol so...

Otello: Da lei?...

Jago: Da lei, nelle sue stanze, qual vi piace.

Otello: Egli? Con lei? Con lei? Oh, vitupèro!

Jago: (Oh mio farmaco!... Lavora, lavora, lavora! Tal si pigliano codesti creduli spirti; e tal, con un accento, ne van perdute le più caste spose). Olà Signor.

Otello pronuncia con articolazione e gesti rapidi e violenti. Egli vuol saper tutto, all'istante. Il culmine è raggiunto alle domande: «Egli? Con lei? Con lei?» che sono profferite con la più eccessiva frenesia; quindi «Oh vitupèro» è emesso come un grido d'angoscia d'un cuore straziato. Egli si volta da Jago nascondendo il volto col braccio sinistro e piangendo forte, traversa a destra, si butta sulla sedia e si abbandona sulla tavola nascondendo la faccia mentre geme e singhiozza. Egli resta in quella posizione, durante il discorso di Jago «Oh mio farmaco!... Lavora», ecc. Quando Jago dice «Olà Signor!...» Otello torna in sé lentamente, e siede diritto, piangendo ancora.

Otello: Qui dentro, il core s'impietrò; lo percuoto, e la mia mano impiaga. Oh! Mai più dolce creatura non ebbe il mondo! Tu, per questa notte, qualche veleno dammi; a lei non chiederò ragione... la sua bellezza disarmarmi potrebbe! Per questa notte.

Otello pronuncia la prima parte di questo discorso, mentre piange ancora, rivolto di faccia al pubblico senza guardare Jago. Allorché dice: «Qualche veleno dammi», egli si gira a sinistra sulla sedia in modo da restare di faccia a Jago che si è avanzato a destra ed ora trovasi molto presso alla sua sedia.

I. I Salvini

Jago: Non usate il velen nel letto suo... In quel letto da lei contaminato, soffocarla dovete!

Otello: Ah, è giusta morte. Ben sta, mi piace.

Jago: In quanto a Cassio, a me la cura. Pria di mezza notte....

[Qui la registrazione s'interrompe, presumibilmente per la fine del rullo, spezzando la frase di Jago. Otello – prosegue Mason – «profferisce “Si ben sta” ecc., con orribile esultanza e con un sorriso veramente di giubilo infernale. Alla fine del discorso di Jago, Otello dà un pugno sulla tavola con impazienza, si alza e va a sinistra per incontrare Lodovico, che entra dalla sinistra».

Con l'entrata di Desdemona e Lodovico comincia la scena seguente. La scena in realtà continuava con: «...ne saprete di più» sempre di Jago. A questo punto si udiva uno squillo di tromba. Otello: «Qual suono è questo?». Jago: «A quel che parmi è un messo di Venezia. Sì, quegli è Lodovico, e vien con lui la sposa vostra».

Disponiamo dunque dell'impronta vocale di una scena magistrale tratta dall'interpretazione forse più importante di Salvini padre, perfezionata accuratamente nel corso di lunghi decenni. La durata del disco e l'elisione dell'aspetto visivo potrebbero aver leggermente alterato i tempi di esecuzione, poiché non sono percepibili alcune pause verosimilmente corrispondenti alle azioni descritte da Tuckerman Mason (e può essere anche che la loro mancanza abbia messo la sordina a certi toni: per esempio non si distingue il pianto umiliato e rabbioso di Otello con l'intensità suggerita dalla didascalia). Si coglie chiaramente, invece, come i due, pur nella inevitabile somiglianza vocale, scelgano due timbri diversi tra loro, più alto e insinuante quello di Jago, baritonale e virile quello di Otello. È da notare anche il cambiamento di entrambi rispetto agli assoli precedenti: Tommaso, dopo Saul, opta qui per una voce più giovanile, che si abbassa per esprimere l'umiliazione e la rabbia del personaggio, mentre Gustavo rasenta il tono caricaturale e persino, pare di intendere, un pleonastico accento veneto.

9.

A questo punto ci si può chiedere che cosa precisamente queste testimonianze sonore sollecitano a indagare e comprendere. È un lavoro, questo, che dovrà essere svolto nel tempo da diversi specialisti, anche sulla base di un confronto con i reperti sonori di altri attori. Nei paragrafi successivi ci si limiterà a formulare un indice di possibili tematiche, mentre nel prosieguo degli studi, sulla base dei risultati già conseguiti dalla storiografia teatrale italiana, si potrà pervenire a definire più precisamente le trasformazioni della cultura recitativa. Se è vero, infatti, che si è superato il vecchio primato letterario e drammaturgico in favore della scenicità, è altrettanto vero che la centralità dell'attore richiede di essere considerata non soltanto in sé ma come fondamento di un paradigma performativo applicabile

alla stessa storiografia. Per esempio abbiamo visto come Mejerchol'd, osservando Salvini, ricavi le conclusioni che lo riguardano, comprenda cioè che la performance dell'attore in un sistema grottesco presuppone uno sviluppo della regia, poiché l'organizzazione del grottesco comporta una partitura complessa e corale, un coro di monologhi che "mette in segno" un coacervo di sentimenti (o meglio, di posture) opposti, inconciliabili, irredimibili. Dunque invocare la centralità dell'attore, ieri come oggi, non significa proporre dittature egotiche e seduttive, in breve un teatro banalmente commerciale, ma definire l'asse di quella complessità, vale a dire prendere in considerazione l'umano e il troppo umano che costituiscono il campo di energie senza le quali qualsiasi testo o progetto culturale sono soltanto uno spaccio di banalità concettuali. Ebbene, con Salvini e dunque prima di Stanislavskij si pone la questione di non impersonare tipi dalle passioni generali (la detestabile «genericità»), ma personalità complesse, dotate di unità, di coerenza e di organicità. Anche se – forse – non si tratta ancora individui pienamente definiti e condizionati nelle proprie azioni da una identità psicologica di stampo naturalistico, questi personaggi sono da un lato portatori di tratti assolutamente individuali e dall'altro, travalicano questa dimensione del particolare e diventano emblematici di ideali o di concetti universali.

Il documento sonoro, s'è detto, in prima istanza aiuta a temperare le testimonianze dell'epoca. Per esempio la sagacia di Mejerchol'd, che distingue tra una convenzione desueta che regola il rapporto tra gesto e parola, qui reciprocamente dipendenti, e il processo. Il regista russo rispetta l'anziano attore da cui impara e al tempo stesso ne prende le distanze. Sembra di poter dedurre che soltanto appartenendo a un'altra storia si possono percepire le convenzioni che i loro contemporanei consideravano naturali e all'interno delle quali si realizza un processo. In ogni caso questi documenti hanno un sapore strano. La sorpresa e il piacere per noi, a differenza degli spettatori del tempo, si accompagnano a un certo disagio. La voce di Salvini come le immagini di Eleonora Duse in *Ceneri* (1916), sono, in un certo senso, cadaveri, eventi non sincroni alle nostre reazioni e noi, per prenderli in considerazione, siamo costretti ogni volta a scegliere il singolo elemento a cui prestare attenzione.

In Salvini c'è più Shakespeare di Shakespeare: ciò che nel testo è implicito o soltanto enunciato, diventa per Salvini l'elemento di una etologia da porre in primo piano. Questo è il suo modo di attualizzare il testo. Riproponendolo in un quadro visivo di astratto esotismo, Salvini garantisce alla rappresentazione una plausibilità e insieme *scopre* una verità, un senso riposto. Anche il costume e i segni scenografici sono concepiti in funzione della fiaba e dell'allegoria. Otello è un nero africano. Shakespeare e poi Salvini si servono di questo dato per estremizzare l'idea che dietro il capo militare c'è l'uomo in essenza, l'animale non civilizzato, e che la sua evoluzione razionale è appunto soltanto un costume, un'apparenza che inganna. L'allegoria dice in fondo anche qualcosa del teatro: gli attori sono i negri di ogni

popolo, sono sempre “proletari”, non solo e non tanto per provenienza sociale, ma per il loro atteggiamento rispetto ai valori della modernità: l’attore, soprattutto nella stagione del grande teatro borghese, suscita stupore e ammirazione perché fa apparire l’animale non addomesticato e pericoloso che è rinchiuso in quel “costume”, dunque smaschera una falsa mitologia e al tempo stesso mostra un enorme potenziale cui attingere. Per concretizzare questo tipo di mimesi, l’attore deve essere un “superuomo”, la sua tecnica “segreta” serve a questo, a essere padrone di ciò che normalmente domina gli esseri umani, e per questo è sempre un eroe che percorre la via dell’erranza, del possibile e dell’impossibile insieme. È il nodo cui accenna Henry James quando a proposito dell’*Otello* salviniano si esprime così: «Nulla è più bello di tutto questo; la disperazione, la passione, il meravigliato tumulto di tutte queste passioni raggiunge il culmine dell’espressione teatrale». ³⁸ Ecco dunque che utilizzando l’oratoria come convenzione comunicativa del proprio tempo, l’attore mostra una verità extrastorica, il naufragio nell’oceano delle passioni. In ciò si manifesta la matrice romantica di Salvini e la sua polemica contro la modernità.

Questi reperti audio e l’unico film di Eleonora Duse sono in un certo senso complementari, perché aiutano a comprendere cosa intendessero i contemporanei quando parlavano dei due come di artisti completi: attori che danzavano e cantavano e non semplici o sofisticati declamatori come la maggior parte dei loro colleghi. Il sonoro dell’uno e le immagini dell’altra, considerati insieme, fanno cadere il sospetto che il “canto” si sostanziasse in una immobilità declamatoria e la “danza” nell’afasia. Sia la voce che le immagini, inoltre, permettono di intendere concretamente il richiamo di molti critici al carattere ferino di alcuni atteggiamenti e toni dei due: c’è una corrispondenza impressionante tra il soprassalto passionale e la fisicità che vira improvvisamente verso l’animalesco. Sono documenti che richiedono pertanto un ascolto al tempo stesso innocente, colto e spregiudicato, senza il quale la loro ricezione è destinata a restare insignificante. E il loro accoglimento come punto d’appoggio per nuove prospezioni euristiche lascia intravedere la necessità di una revisione storiografica globale. Si pensi, per fare un esempio

³⁸ H. James, *The Scenic Art. Notes on Acting & the Drama: 1872-1901*, Rupert Hart-Davis, London 1949, p. 174, cit. in R. Trovato, *Op. cit.*, p. 11. Trovato è tra coloro che sostengono che l’ideale salviniano di nobiltà eroica fosse antistorico o meglio opportunistico, poiché l’attore fingeva di non vedere la crescente mercificazione della vita e dell’arte, e per ottenere un più facile successo si mostrava conciliante con le tendenze negative del tempo. A ciò si potrebbe obiettare che certamente la doppia figurazione del “selvaggio” che si celava dentro il “cittadino” consentiva una percezione differenziata, ma osservatori come James o Mejerchol’d capivano e accreditavano quel modo come efficace nel contesto del teatro coevo. Quando James sottolinea che in Salvini «non vi è eccesso di teatralità, nessuno dei deboli espedienti cui ricorrono tanti attori inglesi» (p. 167) mostra rispetto per l’antropologia complessa di questi personaggi, condivide la necessità di non trasformarli in persone per bene e accettabili, e tantomeno, demagogicamente, in vittime della società, così da affermarne invece una realtà umana di ben altra pregnanza.

contestuale, al privilegio accordato dalla storiografia a Gustavo Modena. Salvini, in quest'ottica, è marchiato come un moderato rispetto allo spirito rivoluzionario del suo maestro, come un attore incline alla deriva emozionalista in quanto fattore di successo presso un pubblico ideologicamente conformista che si propone di non mettere davvero in crisi. Ebbene, stando alle carte, ovvero alla pronuncia ideologica e poetica dei due, non vi sono dubbi che le cose appaiano così, ma siamo sicuri che una valutazione di quell'ordine sia meccanicamente trasferibile sul piano della "verità artistica"? La questione è molto complessa e non si pretende qui di venirne a capo.³⁹ Si può cominciare, però, grazie al grimaldello costituito dalla testimonianza sonora, a prendere le distanze da alcuni persistenti luoghi comuni. Se per esempio risulta indiscutibile che Salvini sia ideologicamente attribuibile al partito della deriva emozionalista, è altrettanto vero che le registrazioni dimostrano una prassi diversa, o almeno assai più articolata, come se l'attore volesse conciliare una ricerca di verità anche sgradevoli ai più con un potere di convocazione (inclusivo, certo, della seduzione e dell'idea di realizzare lauti guadagni). In ogni caso le vecchie schematizzazioni gerarchiche andrebbero riviste: non si può opporre l'istanza grottesca e critico-sociale di Modena al naturalismo declamatorio di Salvini senza cercare di comprendere quale fosse la rispettiva e concreta strategia degli attori. Le evidenze qui proposte suggeriscono di vagliare l'ipotesi che Salvini giocasse su un doppio registro dei propri personaggi, rendendoli riconoscibili come normali esseri umani e al tempo stesso, nello sviluppo drammaturgico, trasformandoli in mostri invasati da incontrollabili passioni; e si dovrebbe infine riconoscere che anche un attore "trombone" può essere un cercatore di verità, di una verità complessa, fatta non tanto di buoni e cattivi ma di individui poco evoluti, incapaci di utilizzare il potenziale umano, di essere padroni e non schiavi del processo mimetico, nell'arte tanto quanto nella vita come personaggi.

Dire di un Salvini che "danza e canta" significa anche suggerire di vederlo sullo sfondo dell'opera italiana e del balletto del suo tempo. Ciò rimanda a codici, a convezioni comunicative storicamente date, ma insieme occorre considerare e valorizzare la differenza introdotta da alcuni attori, certo non da tutti, differenza del teatro drammatico e differenza dell'attore-poeta, capace di spezzature, di trascendimento, di non restare imprigionato nella propria storia. In questo senso un attore del passato e uno del presente sono portatori dei medesimi

³⁹ Naturalmente non mancano gli studiosi affrancati da questo schematismo. Due per tutti: Edo Bellingeri, nel suo *Stanislavskij prova Otello* (nuova edizione, Artemide, Roma 2008) chiarisce bene in cosa consista l'influenza di Salvini su Stanislavskij (Salvini è «la perfezione nel ruolo», p. 52, una perfezione che deriva da un rigore per nulla accondiscendente al gusto corrente); Roberto Alonge, invece (in *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 227) ricorda che il privilegio accordato da Salvini alla «dimensione nera dei personaggi» era proprio il tratto che affascinava i creatori moderni come Stanislavskij e Zola.

problemi: si tratta di capire in altro modo ciò che è chiaro alla stragrande maggioranza del pubblico, ovvero se e come l'attore produca una differenza tra le aspettative (anche le proprie) e la realtà scenica, come si proietti insieme allo spettatore dall'orizzonte interno di uno stare al mondo come disagio all'orizzonte esterno del comportamento sociale e infine di nuovo a quello interno della trasformazione.

Per quanto riguarda Gustavo Modena la monografia di riferimento è senz'altro quella di Armando Petrini (*Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, ETS, Pisa 2012), che scioglie parecchi nodi rimasti in sospeso nei saggi precedenti di Claudio Meldolesi e Gigi Livio. Petrini costruisce un vero e proprio monumento a Modena, attore che considera rivoluzionario a tutt'orizzonte, dalla visione del mondo fino alle minime sottigliezze recitative, un attore che per questo produceva «rivelazioni» e non conferme come la conservatrice Adelaide Ristori.

L'appassionata euristica petriniana da una parte assume le dichiarazioni di poetica e i riscontri testimoniali del tempo, dall'altra si serve di alcune categorie come «epico» e «grottesco», considerate anacronistiche dalla filologia inflessibile di molti storici del teatro, per definire l'innovazione recitativa e drammaturgica di cui Modena è stato portatore, ponendosi appunto come l'esatto contrario della Ristori. Tuttavia presentare un Modena «primo realizzatore del realismo grottesco» rischia di essere una contraddizione in termini, poiché il grottesco è *anche* realismo e al tempo stesso rappresenta la reazione a un modo riduttivo di concepirlo; inoltre bisogna dire che soltanto quando si inquadri la questione grottesca nel suo ripresentarsi nel Novecento e nella sua attuale persistenza emerge la sua natura di domanda sulla funzione del teatro nel nostro tempo. Naturalmente parlando di grottesco il primo riferimento è a «il brutto è bello» e alla polemica contro il sublime di Victor Hugo, ma la questione entra concretamente nella nostra cultura teatrale con Bachtin e poi, sulla scena, con Mejerchol'd e persino con Stanislavskij. Petrini sorvola su questi passaggi postumi per mettere l'accento sul superamento del «realismo monodimensionale» da parte di Modena, e non prende in considerazione la nuova emersione della questione aristotelica come istanza di *disvelamento* della realtà, considerata dunque realistica e al tempo stesso proiettata su un orizzonte assai più vasto, come avviene anche per l'opzione naturalistica progressiva dell'ultimo Stanislavskij. In un contesto talmente articolato, espressioni come «banalmente mimetico» rischiano il malinteso.

Come un secolo dopo avrebbe fatto Carmelo Bene e come è prassi corrente nel nuovo teatro, Modena «riscriveva i testi», soprattutto i classici, ma riportare ciò al concetto di «scrittura scenica» comporta di nuovo una forzatura,

come forse è troppo pretendere che Salvini si produca consapevolmente nel *Saul* in una «riscrittura contro il sublime».

Il quadro di un teatro ottocentesco che rincorre i gusti del pubblico, non rispettoso dei testi, che si avvia a diventare industria culturale per un pubblico di massa, basato sul divismo capocomicale a detrimento dell'insieme recitativo e degli allestimenti, ecc. è veritiero se riferito alla norma e al contesto sociale (basti pensare al proliferare delle nuove sale "politeama" dove si faceva di tutto), come è vero che la reazione ideologica e organizzativa delle compagnie oscillava da una maggioritaria e supina accettazione di tali dinamiche a una più o meno riuscita controeffettuazione, sulla scena e talvolta nella vita. Anche quando si parla del romanticismo degli attori del tempo spesso si dimentica che esso è stato il grembo di grandiose declinazioni poetico-grottesche, almeno a partire da Hoffman, in fiero contrasto con il gusto corrente ispirato dai nuovi ideali economici e culturali della borghesia emergente.

In questo quadro l'azione di Modena attore e operatore culturale è davvero leggendaria ed è giusto riproporla nel quadro di una monumentalità storiografica, come ha fatto Petrini, in modo tale da incoraggiare e offrire validi spunti di riflessione alle giovani generazioni. Modena offre indubbiamente molto più di Salvini in termini di produzione concettuale: i suoi passaggi contro il classicismo paludato e mistificatorio, contro il divismo egolatra e i tromboni, il rapporto con i testi consistente nel «commentare l'autore», la sua perorazione in favore del lavoro collettivo e della «direzione» (protoregia), l'invocazione del «vero nuovo», l'avversione nei confronti del «digestivo» e dei «giochetti», per non tacere dell'esercizio della comprensione come «compassione», premessa che apre all'intreccio di sofferenza e piacere cognitivo («Partire da dove i Greci lasciarono»), tutto ciò ha qualcosa di grandioso e di unico, di talmente eccezionale da tracciare una strada con l'autorevolezza di una cometa, e prefigura la possibilità di un attore-poeta capace di «rivelazioni» che soltanto da Antonin Artaud in poi diventerà l'icona di un nuovo teatro possibile. In Modena scrittore e teorico vi sono indubbiamente tratti straordinari e ancora vivi e in questo senso l'opera di Petrini costituisce un punto d'arrivo: basti pensare all'attore teorico del «nonfinito» o al paragone con la *Weltanschauung* di Leopardi, ma soprattutto all'immagine terrificante della modernità come epoca degli «schiavi volontari». Eppure sarà Salvini, riferendosi a Modena, a esortare: «Non date retta alle vanità dei mediocri! L'attore tanto sciocamente innamorato di se stesso, da voler sempre far ricordare al pubblico che non Saul od Otello, Adelchi od Ernani, ma egli, egli solo è sulla scena, non è un Attore ma è un istrione, per lo meno è un pover'uomo che non sa liberarsi dalla prigione del proprio corpo, per attingere fino al sogno del poeta. Dimenticare se stesso! Questo è il segreto di ogni arte, o signori, e non soltanto dell'arte nostra».

Questa entusiasmante visionarietà e la realizzazione artistica che in buona parte vi corrisponde si offre a diversi modi di intenderla e proiettarla nel presente, a volte,

a mio parere, poco convincenti. L'opzione epica per esempio. Dovrebbe essere chiaro a tutti ormai che quella epica, da Brecht a Fo alla gran parte degli attori di oggi, sia in buona sostanza una "recitazione dell'ideologia" il cui scopo è l'informazione e la persuasione dello spettatore; ora, sia pure prendendo atto della necessità storica di tale prassi (di questo dire che non è un fare ma che, come s'è detto, pur eclissandola, non elimina del tutto la differenza dell'attore) e dei suoi esiti a volte grandiosi, essa rappresenta un'opzione funzionale al servizio che il teatro doveva rendere alla modernità illuminista, ampiamente superata nella coscienza e nelle pratiche qui delineate. Poiché comunque il teatro si dà nella storia, le eccezioni, si trattasse di Modena o di Salvini, a prescindere dalla loro chiarezza ideologica, partecipavano a quel gioco alzando la posta, a volte strappando qualche vittoria, ovvero dimostrando una possibile alterità, ma non di rado andando incontro a un «grandioso fallimento» (Petrini) professionale e personale. Il caso di Eleonora Duse, per esempio, attrice che certo non si esprimeva a parole con la chiarezza di Modena e assai più limitata nella elaborazione drammaturgica, costituisce la prova che il valore dell'evento teatrale è dato dalla *differenza all'opera poetica*, poiché ogni singolo "spettacolo" è l'invenzione di un teatro, sempre lo stesso che entra in funzione in diverse circostanze storiche. Non deve stupire, allora, che Modena sembri un Majakovskij senza rivoluzione o un Carmelo Bene dell'Ottocento, ma non dovrebbe nemmeno stupire che un Tommaso Salvini, pur esprimendosi talvolta come un compiaciuto benpensante, fosse un attore carnale.

Proprio *Otello* e *Saul* sono presi in esame da Petrini nelle interpretazioni di Gustavo Modena, Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi, e se si fosse messa alla prova l'ipotesi qui delineata, questa, confermata o meno, avrebbe comunque permesso di avanzare rispetto a questioni che rischiano di restare sospese, per esempio significativa quella relativa all'*Otello* modeniano rifiutato dalle platee. Salvini e Rossi nell'interpretare il Moro di Venezia partono dal pregiudizio diffuso sulla cultura barbarica dell'"altro" ma arrivano a imporre il significato universale e a fare comprendere la radice per così dire organica della sua reazione omicida, mentre Modena aveva tratteggiato il protagonista in coerenza con il proprio giudizio ideologico senz'altro più corretto, ma così facendo aveva inibito gli spettatori, che si sentirono giudicati e rimasero assolutamente estranei alla trama. D'altre parte il proverbiale rigore di Modena non era senza eccezioni. È Salvini stesso a raccontare di alcuni cedimenti del suo maestro all'effettismo, a licenze ed effetti volgari che apparentemente contrastavano con il buon senso, ma servivano a stabilire una intesa con il pubblico. Ciò trovava la propria ragione nel fatto che, anche secondo Salvini, la poetica deve essere temperata in base a un criterio di efficacia in scena – ed è qui che sta il rigore – poiché la verisimiglianza scenica è un criterio relativo, sempre storicamente circostanziato, che l'attore deve assumere come un criterio guida imperativo del proprio modo di esprimersi.

Resta il fatto, comunque, che la loro verità d'attori non è alla portata della nostra

conoscenza e il vaglio possibile di quelle vicende oggi ci soccorre semmai nello scrivere, o meglio recitare, la nostra autoteatrografia.

Le critiche rivolte da Salvini a Modena sono da intendere come un perfetto esempio di mutamento della tradizione. E qui siamo a un altro snodo fondamentale, perché la storiografia si è lasciata distrarre dall'azione civile, sociale, letteraria e politica che si sovrapponeva al teatro del tempo e ha trascurato la questione della formazione e della trasmissione. Donatella Orecchia invece ricorda la straordinaria capacità di Modena di tramandare il sapere con l'esempio

mostrando ai suoi attori «l'archetipo del vero, sul quale ognuno, co' propri mezzi e il proprio sentimento, doveva formare l'opera sua. Nessun precetto, nessuna scuola, poca o nulla teoria: la vita pratica e dura del palcoscenico e il proprio esempio di verità. Modena non addottrinava il suo allievo. Gli leggeva la parte; gli spiegava il carattere del personaggio che credeva più appropriato a' suoi mezzi, poi lo lasciava libero d'interpretarlo secondo che il cuore gliene dicesse. Solamente dopo aver inteso l'allievo tentare un modo ed un altro, se non gli pareva che avesse dato nel segno, diceva: farei così...»⁴⁰

A ciò vale la pena di aggiungere la riflessione di Salvini sui figli d'arte: «Dopo lunga esperienza, mi persuasi che vi sono gli artisti di purosangue e gli incrociati», scrive: i primi «nati nell'arte, hanno aspirato la polvere del palcoscenico fino dall'infanzia, si sono familiarizzati col pubblico, hanno ricevuto le prime impressioni dell'arte in una età nella quale si apprende senza studio». ⁴¹ Sono affermazioni smentite da quanto abbiamo detto su Gustavo Salvini, in effetti più imitatore del padre che artista originale, ma ciò che qui emerge è l'istanza aristotelica: l'educazione alle arti dinamiche deve cominciare nell'infanzia, «senza studio» ma attraverso il gioco, la musica e il canto, poi con l'esercizio dell'osservazione e dell'improvvisazione. Salvini definisce coloro che entrano nell'arte da adulti «incrociati» e ribadisce che salvo «qualche rarissima eccezione [...] non ponno mai togliersi qualche lieve difetto di diletterismo, nella movenza del corpo, nell'incedere sulla scena, nei gesti, o nella pronunzia».

10.

L'ultimo Grotowski, e oggi il Workcenter, hanno introdotto alcuni termini chiave senza però farne oggetto di ampie spiegazioni verbali. Ciò perché si tratta di cose che possono essere comprese soltanto nella fisicità dell'evento. Ebbene, fenomeni come Tommaso Salvini o Eleonora Duse non rendono evidente e concreta, da tutti percepita, una capacità di trascendimento? E questa capacità non è simile a

⁴⁰ Francesco Dall'Ongaro citato da D. Orecchia, *Op. cit.*, p. 26.

⁴¹ D. Orecchia, *Op. cit.*, p. 28.

ciò che Grotowski dichiara di cercare nell'arte scenica, la qualità vibratoria dell'essere umano in azione, la verticalità? Non si tratta dei nomi diversi attribuiti a un medesimo bisogno, allo stesso lavoro, a una tecnica sperimentale? Non si tratta ogni volta di fare i conti con i codici storicamente dati e di superarli mentre li si utilizza? Ciò che sembra di comprendere in base a questi primi passi, che ancora dobbiamo imparare a condividere in discipline diverse, non potrebbe costituire una nuova direzione di studio? Il lettore avrà compreso che il sottoscritto pensa che sì, un confronto con l'arte dei migliori attori del passato e contemporanei, anche mettendoli a confronto, e a partire da loro con la questione generale dell'attorialità, o della mimesi, potrebbe consentire alcuni passi avanti. In questa prospettiva non si tratta di censurare o dimenticare le elaborazioni storico-teoriche di epoche diverse, tutt'altro, ma di riconsiderarle alla luce di una fenomenologia performativa e di uno "studio partecipato".

Uno dei motivi di studio è senz'altro il passato, per capire cosa c'è dietro le forme e in cosa consista il processo creativo, che è apparentemente immateriale. Ciò è necessario perché ogni attore deve in buona misura ricominciare da zero, dato che molto poco è ciò che di utilizzabile riceve dalla tradizione professionale, ma anche perché si deve imparare a concepire lo studio come un "fare", poiché solo in questo modo si sarà in condizione di leggere i fatti attraverso le loro tracce. Un'altra buona ragione è che la storicità dei codici e le convenzioni sono praticamente invisibili nel proprio tempo, mentre, nel caso del teatro, tendono a essere considerate dai posteri come l'unico "documento" e talvolta come l'unica realtà.

Il teatro, tanto per Tommaso Salvini oltre un secolo fa che per Thomas Richards oggi, è un evento fisico, non declamatorio, e perciò totale. Ovviamente vi sono anche notevoli differenze: se consideriamo i singoli frammenti, che sono assoli, dialoghi o scene (ma sempre compresi in un'azione-monologo continua), possiamo notare che rispetto a ciò che si deve "ripresentare", il testo, in Salvini l'orientamento prevalente è la narrazione, mentre in un'azione come *The Living Room* è l'astrazione, da intendersi però come l'altro polo della prosa, vale a dire la poesia, e non come il contrario della concretezza.

Quando si prende in considerazione la voce come documento le cose cambiano, ma cambiano nel senso giusto soltanto lasciandosi alle spalle la distinzione ancora dominante tra significato (idea) e significante (corpo), distinzione nella quale persiste l'errore metafisico che limita la filosofia dell'Occidente. Pertanto bisognerà frequentare l'universo dei segni intendendoli come relazioni triadiche tra una qualità materiale, una connessione di fatto con l'oggetto che significano e un significato; l'autore-narratore e poi lo "spettatore" assumono un comportamento che mette in relazione i primi due caratteri del segno (qualità materiale e connessione di fatto) per *decidere* il significato, e lo fanno sempre convocando qualche autorità esterna; l'autore-poeta, invece, decide che la qualità materiale del segno significa (è il segno) o meno una connessione di fatto in base a ciò che gli accade *mentre*

compie l'azione di connetterli e così facendo conferisce al proprio fare il potere di una verifica decisiva (per quanto declinata nel qui e ora). Sono due logiche distinte, due prospettive di interpretazione illimitata che rendono l'attore a sua volta un segno in un universo di segni. Nel caso del narratore è il discorso che definisce il "personaggio", nel caso del poeta è il "personaggio" (una postura, una maschera, uno sguardo fattosi atto) a produrre un discorso.⁴²

II.

A questo punto possiamo ritornare alla voce-coscienza di Derrida: «La voce è l'essere accanto a sé nella forma dell'universalità, come co-scienza. La voce è la coscienza. [...] Parlare a qualcuno, è senz'altro sentirsi parlare, essere sentiti da sé, ma anche e nello stesso tempo, se si è sentiti dall'altro, fare che questi *ripeta immediatamente* in sé il sentirsi-parlare nella forma stessa in cui io l'ho prodotto».⁴³ Nel caso in questione potremmo dire che il «sentirsi parlare» è il lavoro, il lavoro su di sé, mentre lo spettatore, trasformato dal grande attore in testimone di un accadimento inedito, ripete in sé una forma, vale a dire *metabolizza un senso*. E se è vero che in tal modo si creano «due prospettive di interpretazione illimitata», è altresì vero che le interpretazioni in quanto fenomeni fisici non possono essere restituite pienamente per mezzo delle parole. Ciò detto, quindi, non si può che respingere una definizione di Tommaso Salvini che lo inquadra solo come narratore seduttivo. La sua *ars oratoria*, il tono solenne e i gesti descrittivi costituiscono una base, quella base che per gli attori di media levatura come il figlio Gustavo è tutto, mentre Tommaso tende a creare figure mitiche e insieme allegorici, e proprio per questo si concentra su alcuni drammi continuando a perfezionarli per tutta la vita.⁴⁴ L'allegoresi e la fiaba sono possibili modi di realizzare l'altezza rispetto alla base, costituiscono una struttura morfologica della verticalità; il movimento ascensionale (che fa dell'arte un veicolo) si concretizza in sequenze progressive di azioni fisiche, con una mobilitazione totale dell'attore, mobilitazione di elementi più sostanziali della sua maschera-persona, elementi di quel Sé che soltanto il processo performativo consente di attingere.

La presenza o l'assenza di vibrazioni nella performance dell'attore, ossia la partecipazione dell'individuo nella sua interezza quando canta e agisce, è un fenomeno concreto, anch'esso fisico, anche quantitativo, qualcosa che un giorno sarà

⁴² Dobbiamo questa capitale precisazione a Carlo Sini, che la propone nella sua prefazione al testo derridiano citato, dal quale nessun professionista del teatro dovrebbe prescindere.

⁴³ J. Derrida, *Op. cit.*, p. 118.

⁴⁴ Salvini aveva cominciato a lavorare su *Otello* cinquant'anni prima, nel 1852-53, recitando nel ruolo del titolo per la prima volta nel 1856 (cfr. Cinzia Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Le Lettere, Firenze 2002).

I. I Salvini

misurabile e che per ora, in determinate situazioni, abbiamo imparato a captare con certezza. È necessaria però una certa scaltrezza: non bisogna confondere, per esempio, il vibrato (altrimenti detto tremolo) con la vibrazione. Il vibrato è solo uno dei possibili involucri esteriori della vibrazione, salvo che in attori come Gustavo Salvini questo esterno è tutto, mentre per suo padre è la forma assunta da una eruzione dell'interno (a sua volta attivato dall'esterno del testo drammaturgico). Il confronto tra Salvini padre e Salvini figlio dimostra che nella recitazione ci può essere un vibrato senza vibrazione, così che tra i due esiste una grande somiglianza e insieme una sostanziale differenza, essendo il primo riconducibile a un codice retorico e la seconda all'attivazione del processo generatore del codice. Nell'orizzonte della rappresentazione, la facciata retorica esterna e persino un acme vocale come il vibrato possono coprire la mancanza di vibrazione o comunque costituire un sistema convenzionale autosufficiente; nell'orizzonte della *poiesis*, invece, la ricerca iniziata con le azioni fisiche di Stanislavskij, poi proseguita fino a Grotowski e oltre, continua a porre la questione delle forme performative come tramite di una relazione bidirezionale tra interno (del performer) e interno (dello spettatore), passando per l'esterno delle forme stesse, appunto, ma anche per le "energie" a loro volta esterne convocate dalla performance. Si realizza in questo modo una relazione, *non* una comunicazione, che non lascia immutati i soggetti coinvolti.

12.

Il Workcenter è una delle esperienze teatrali più estreme dei nostri giorni che tuttavia può essere utilmente richiamata per riconoscere come le tematiche qui delineate attraverso la figura di Salvini si ripresentino anche cento e più anni dopo. Le Azioni guidate da Thomas Richards procedono a loro volta da "testi". Nel caso di *The Letter*, il testo dell'*Inno della perla* è inteso appunto come una lettera da comprendere e alla quale rispondere. Il poeta Salvini rispondeva ai testi per incarnazione e rimodulazione, il *poiema* di Richards e Biagini invece «*istituisce l'origine*», come ha osservato Carlo Sini è «un esercizio di ricerca [...] sempre in bilico tra la personale ascesi rituale e rimemorativa e l'inevitabile degenerazione "spettacolare"». ⁴⁵ C'è l'attore e ci può essere lo spettatore, il testimone. L'intenzione è quella di incontrarsi e di incontrare. Il procedimento è quello dell'incarnazione e dell'astrazione. Se dunque *The Letter* o più tardi *The Living Room* si collocano all'altro estremo del "secolo" teatrale, in un altro senso è la stessa cosa: anche gli attori del Workcenter danzano e cantano.

Una difformità tra il teatro narrativo di una volta e il teatro poetico di oggi

⁴⁵ C. Sini, *Poiema*, in *Opere e sentieri*, III: *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2008, pp. 199-202.

si evidenzia nella funzione del personaggio, ma anche in questo caso, quando si impari a distinguere tra funzioni e processi, da una parte, e ciò che resta delle opere nel senso comune dall'altra, questa difformità tende a svanire. Per Salvini, come per Stanislavskij, il personaggio costituisce in teoria lo scopo supremo dell'attore, ma la verifica dei poteri teatrali dimostra che si tratta di un concetto convenzionale e non ultimativo, di un mezzo e non di un fine. Per esempio a proposito del *Re Lear* Leo de Berardinis oppone alla nozione di personaggio quella di «stato di coscienza», declinando in un altro modo ancora la funzione della mimesi.

Il teatro praticato e descritto da Thomas Richards è in un certo senso fisica pura, a patto di intendere questa purezza non come sintesi teorica bensì come una pragmatica necessariamente sperimentale. Fisica pura in quanto si riferisce al funzionamento in situazione performativa, teatro dell'essere umano, sia esso attore o spettatore, che si mette in gioco, perciò a una fenomenologia di emergenze fisiche e non alla loro applicazione (esclusivamente) narrativa. Forse è il caso di precisare che, pur essendo la narratività un aspetto imprescindibile del teatro, in questo caso, come nelle tradizioni, essa non costituisce né il movente principale né l'ultimo orizzonte della performance, essendo il primo riconducibile al "bisogno di mimesi", ovvero di "aderire" consapevolmente alla natura tramite l'azione, e il secondo a una esperienza di verticalità, o trascendimento, capace di generare forme e comportamenti umani.

La lettura della *Poetica* di Aristotele da parte di Pierluigi Donini⁴⁶ suggerisce di intendere l'«imitazione della natura» non come quel calco che nella vulgata si sarebbe definito "naturalismo", bensì come (ri)produzione dei comportamenti umani e quindi il loro consistere negli atti linguistici e nella poesia (drammatica). È uno spostamento di accenti, questo, che avvicina Aristotele alla linea novecentesca Stanislavskij-Grotowski, nella quale ancora di più si delinea – come s'è detto – una *biosofia*, o una *bio-poietica* secondo Rossella Fabbrichesi:⁴⁷ già in Aristotele l'istanza mimetica significa sintonizzarsi con la natura, "impadronirsene" attraverso l'imitazione per orientarla verso i propri obiettivi individuali e collettivi. La questione in cui siamo è la natura, la soluzione la ragione, ma possiamo avanzare nella conoscenza soltanto attraverso l'articolazione del linguaggio. In questo senso l'attore di cui parliamo opera su due fronti: tecnica e poesia.

Un ulteriore tratto che rende aristotelico il progetto di Grotowski è l'idea del ricongiungimento tra natura e ragione, ma anche la sua correzione di rotta è fondamentale: mentre Aristotele sottovaluta l'attore (ovvero il senso del canto e del corpo in azione), per Grotowski l'attore è il soggetto e l'oggetto della drammaturgia, colui che compie l'Atto nel quadro dell'evento teatrale. Il maestro polacco guarda

⁴⁶ Cfr. Aristotele, *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino 2008.

⁴⁷ Cfr. R. Fabbrichesi, *La materia della vita. Note per una discussione sulla bio-poietica*, «Nóema», 6, 1 (2015), pp. 78-84.

anche a prima e dopo Aristotele: prima non solo nel senso del teatro vivente, irriducibile a fatto letterario al più illustrato dallo spettacolo, ma anche prima come nella tradizione degli aedi e della poesia orale (si pensi all'aedo Femio, al quale Omero fa dire che la tecnica serve ad «aprire il cuore» affinché si possa udire e lasciarsi attraversare alla voce degli dèi...). E proprio l'accento da lui posto sul canto e il corpo in luogo del testo lo porta a ricomprendere nel progetto razionale il «rituale» (la precisione delle azioni e il loro effetto). Lo stesso parateatro sarà da lui definito come aristotelico, essendo basato sulle unità di tempo, luogo e azione.⁴⁸ Tutto ciò aiuta a comprendere che la scelta di abbandonare il teatro degli spettacoli e dedicarsi al parateatro è per Grotowski un ulteriore passaggio dalla rappresentazione all'azione (azione-testimonia di tutti i convenuti), dunque intendendo la «cultura attiva» non come estensione della rappresentazione – come accade nella cosiddetta “animazione” o nelle discoteche – ma come stimolo e condivisione dell'azione.

La fisica cui si è fatto cenno è anche, in un certo senso una ontologia vissuta, qualcosa di simile a ciò che René Daumal definiva «metafisica sperimentale». Mi rendo conto che il lessico qui proposto possa sembrare contraddittorio o eccentrico, ma non si tratta di giocare con le parole quanto di rendere operativo un bisogno di comprensione e trascendimento della stessa fisica, o meglio dei suoi modi di funzionamento, con l'obiettivo di governarli, poiché questo è il performer: esecutore cosciente, marionetta e insieme marionettista. Il luogo di questo lavoro è la scena, il soggetto è l'attore. Si sta parlando di una ricerca e una fisica che sono al tempo stesso pure e applicate. Potremmo dire che l'elemento fisico è il campo, mentre l'operatività è poetica, o euristica. Si tratta pertanto di un progetto biosofico e bifronte. Ha infatti una valenza artistica, perché tutto ciò può avvenire soltanto attraverso la creazione di forme; scopo di questa creazione è la trasformazione del corpo-vita, quello del performer prima di tutto, trasformazione che potrebbe indurre un processo analogo, o almeno il suo desiderio, nel testimone. Si tratta in effetti di una operatività epigenetica, vale a dire un'attività di regolazione dei geni tramite processi (chimici) che non comportano cambiamenti nel codice del DNA, ma possono modificare il fenotipo dell'individuo, ovvero l'effettiva, totale manifestazione fisica di un organismo (da intendere in opposizione al genotipo, ossia le istruzioni ereditate che possono essere o non essere espresse).

È interessante notare, comunque, che anche nella prospettiva storicistico-documentale, com'è il caso di Orecchia, risulti infine impossibile accontentarsi dello

⁴⁸ In diversi suoi interventi compresi in *Opere e sentieri*, II: *Jerzy Grotowski. Scritti 1968-1998*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2007, così come in *Holiday e Teatro delle Fonti*, a cura di C. Pollastrelli, La Casa Usher, Firenze 2006, Grotowski affronta questo tema, indicando nell'unità di luogo, tempo e azione tra attori e spettatori il risultato che si prefiggeva di raggiungere sino dai tempi dei suoi primi spettacoli.

schema ideologico (anche se con riferimento a una periodizzazione di tipo estetico). Infatti queste sono le conclusioni della studiosa:

Ciò che tuttavia ci sembra importante rilevare è che, mentre il vero ideale che Salvini insegue per se stesso e richiede alla recitazione di un attore deve corrispondere a una forma espressiva chiusa, capace di contenere armonicamente anche i contrasti, i turbamenti, le violenze, il mondo cupo delle pulsioni ancestrali (per esempio di Otello), il vero della giovane generazione porta in sé profonde le tracce della patologia (che sia la nevrosi o la sifilide poco cambia da questo punto di vista) che corrode dall'interno l'integrità del personaggio. La patologia, come dissoluzione del principio di unità interiore e di forma chiusa, ci pare essere, in brevissima sintesi, ciò che distingue profondamente le due prospettive estetiche. E qui, in questa cesura, dal punto di vista di Salvini, si colloca anche la decadenza estetica dell'arte attorica italiana. Certo qui si colloca la distanza e l'impossibile comprensione di due stagioni del teatro e della cultura italiani, e non solo.

Se gli argomenti sin qui prodotti fossero minimamente plausibili o comunque degni di approfondimento, potremmo cominciare a convenire che il reperto audiovisivo dell'attore aiuta una migliore comprensione che consiste nel passare dall'opinione e il sentimento, dall'ideologia pronunciata che costituisce il *telos* del discorso, al nucleo effettivo del suo lavoro nel quale s'intrecciano sinergicamente coscienza e attenzione, istanza gnosica e azione patica. L'operare dell'attore si distingue dal comportamento feriale per la consapevolezza e la sistematizzazione dei protocolli che prevedono al tempo stesso governo del processo e abbandono (rigore e spontaneità nel lessico di Grotowski). Una tale messa a fuoco del processo permette di cogliere la qualità sostanziale che l'attore conquista tanto nella storia a cui partecipa quanto nella propria vita. Inutile ribadire che una nuova teatrologia archeologica basata su questi presupposti richiederà un impegno collettivo e transdisciplinare assai diverso dal passato. Si tratterebbe in sostanza di vagliare in modo approfondito, sistematico e attraverso un confronto continuo, il lavoro che i migliori attori di ogni tempo hanno sempre svolto empiricamente: basti pensare, per esempio, alla non infrequente e men che meno casuale evocazione di Tommaso Salvini da parte di attori come Carmelo Bene e Leo de Berardinis, i quali peraltro non conoscevano i documenti di cui ci stiamo occupando. Il loro interesse per il «trombone» denota una straordinaria capacità euristica e di decostruzione che la storiografia teatrale deve ancora conquistare.

Con tali premesse è consentito pensare che il lavoro sull'arte come veicolo dell'ultimo Grotowski segni la tappa verso un chiarimento decisivo: *l'arte è veicolo*, in tutte le antropologie, e la condizione moderna avrebbe soltanto dimenticato questo principio, atrofizzandolo, per esaltare, anziché i "corpi all'opera", la funzione della rappresentazione ideologica. Di tutto ciò la voce dei Salvini costituisce una delle prove più antiche.

II.

Eleonora Duse

Un secolo di cenere

«Pazienza pazienza resistere
e veder liberato il mondo».¹

0.

Eleonora Duse credeva in un teatro la cui essenza fosse una «trasposizione della vita» e non semplicemente una rappresentazione di storie, una incarnazione e non la illustrazione del significato di un'opera.

Se di Tommaso Salvini non restano che pochi lacerti della voce, della straordinaria voce dell'attrice non esiste alcuna registrazione (la sola che fu realizzata è andata distrutta in un incendio) e la sola testimonianza diretta dell'arte dusiana è *Cenere*, film muto del 1916, che comunque è sufficiente a provare la singolarità di quest'attrice nel panorama del suo tempo.

Lo scrittore statunitense William Weaver racconta così la nascita del suo interesse per l'attrice italiana:

Non conoscevo neppure il nome di Eleonora Duse quando, un pomeriggio di molti anni fa, per ammazzare il tempo, sono entrato nella sala cinematografica del Museum of Modern Art di New York dove erano in programma film muti interpretati da attori teatrali un tempo celebri. Il programma, lo ricordo bene, cominciava con Minnie Maddern Fiske in una pellicola in costume; ai movimenti sobbalzanti e incerti dell'attrice, il pubblico ha incominciato a reagire per quel suo ridicolo comportamento, non per la vicenda. Poi è stata la volta di Sarah Bernhardt, e il pubblico ha continuato a ridere e confesso, non senza vergogna, che, per quanto crudele fosse, mi sono unito all'allegria generale, ridendo anche quando la povera, vecchia sciancata attrice è precipitata, come un albero abbattuto, a faccia in giù su una pila di cuscini opportunamente disposti di fronte al trono (se non mi sbaglio, faceva la parte della Regina Elisabetta). Poi sullo schermo sono apparse le parole «Cenere» ed «Eleonora Duse», e il pubblico, me compreso, si è accinto a continuare il sadico divertimento. Ma non si è udita alcuna risata. Persino durante le prime scene, quando l'attrice, nella parte di una ragazza, teneva il viso nascosto, nella sala regnava un silenzio di tesa aspettativa.²

¹ Lettera del 3 aprile 1918, in *Eleonora Duse Arrigo Boito. Lettere d'amore*, a cura di Raul Radice, Il Saggiatore, Milano 1979, p. 978.

² W. Weaver, *Eleonora Duse*, Bompiani, Milano 1985, p. 7.

In effetti con la Duse si realizza nella cultura teatrale italiana un vero e proprio superamento del teatro con il teatro, un percorso di ricerca basato sulla progressiva sottrazione di artifici e orpelli, trucchi e travestitismi, in vista di un conseguimento non solo artistico ma di ordine individuale e "spirituale".

Charlie Chaplin riconosceva che l'attrice possedeva una tale maestria e una tale abilità nel dominare la tecnica che questa cessava di essere tecnica. Vsevolod E. Mejerchol'd e Gordon Craig compresero subito la peculiarità dell'arte di Eleonora Duse fino a farne, si potrebbe dire, un sottotesto delle rispettive poetiche. Per un riscontro decisivo circa la corrispondenza dell'arte dusiana con la teoresi mejercholdiana si può fare riferimento all'illuminante articolo di George Bernard Shaw³ che entra anche nel dettaglio della parte vocale, e naturalmente al film. Mentre per una controprova, ovvero per verificare come altri grandi interpreti del tempo non costituissero per un artista rivoluzionario come Mejerchol'd un valido riferimento, si può appunto fare l'esempio di Sarah Bernhardt nel film *Les amours de la reine Élisabeth* (1912)⁴ al quale accenna Weaver.

I.

Mejerchol'd sintetizza le regole auree per l'attore trasponendo in concetti le impressioni ricevute da Eleonora Duse e Giovanni Grasso, e utilizza le stesse parole con cui aveva descritto la Duse per definire un modo di stare in scena che contrappone a quello dei professionisti mediocri:

- Gesti lenti (di madonna), sorriso «per tutti», immobilità.
- Frasi pronunciate in modo netto, ancora di più se il loro senso è impreciso, ambiguo, allusivo. Evitare gli effetti vocali, il tremolo, conservare una voce chiara, neutra, ed evitare due scogli: le modulazioni della conversazione quotidiana e una declamazione troppo appoggiata.⁵

³ Cfr. G. B. Shaw, *La moglie di Claudio*, e *La Duse e la Bernhardt*, in *Di nulla in particolare e del teatro in generale*, a cura di Emilia Artese, Editori Riuniti, Roma 1984, ora in A. Attisani, *Actoris Studium - Album # 1 - Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 89-98.

⁴ *Les amours de la reine Élisabeth* (1912). Regia: Henri Desfontaines, Louis Mercanton, Roudes Gaston. Sceneggiatura dalla pièce di Émile Moreau. Fotografia: Clément Maurice. Interpreti: Sarah Bernhardt (Regina Elisabetta), Lou Tellegen (Robert Devereux, conte di Essex), Max Maxudian (Howard, conte di Nottingham), Jean Angelo (Seymour), Georges Charmeroy (Lord Bacon), Albert Decoeur (Sir Francis Drake), Mlle. Romani (Arabella, contessa di Nottingham), Georges Deneubourg (Biron), Marie-Louise Derval, Guy Favières (Worcester), Jane Maylianes, Suzanne Seylor. Produzione: Histrionic Film. Francia. Lunghezza originaria: 1.098 m. Durata: 44' (versione video).

⁵ Gérard Abensour, *Vsevolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*, Fayard, Paris 1998, p. 91.

II. Eleonora Duse

Il maestro russo si pronuncia spesso su questi temi e quando vuole indicare l'essenza della questione attoriale nel nuovo teatro fa ricorso al proprio "primo comandamento": «Vivere la forma e non le sole emozioni dell'anima». Il suo decalogo per l'attore sembra scritto con un occhio puntato verso la pittura italiana del Rinascimento, nella quale, come dirà più tardi, il culmine del tragico è rappresentato dalla Vergine che sorride ai piedi del Cristo crocifisso:

1 - Vivere le forme e non le sole emozioni dell'anima; 2 - Il sorriso per tutti; 3 - Il tremolo proibito; 4 - Dire il testo come se ogni frase celasse una grande fede e una forza infinita; 5 - Stabilità del suono, visto che l'approssimazione fa molto "moderno"; 6 - Teatro statico; 7 - Non modificare la fine delle parole. Il suono deve cadere in un precipizio profondissimo. Suono netto, che non vibra nell'aria; 8 - Il suono del pianoforte. Ecco perché non ci sono vibrazioni; 9 - Il tono rapido della conversazione è da evitare. Calma epica; 10 - Movimenti di madonna.⁶

Anche se indubbiamente è il Mejerchol'd "simbolista" a parlare qui, non certo quello "biomeccanico" degli anni Venti, bisogna evitare le interpretazioni rigidamente ancorate alla lettera e ricordare, per esempio, che il suo cosiddetto periodo simbolista è anche un tempo di varie arditissime sperimentazioni, come le prime ricerche sul grottesco, anche ma non solo svolte attraverso lo studio e la reinvenzione della Commedia dell'Arte.

L'idea di *vivere la forma mentre la si crea e quindi essere capaci di riviverla* assieme a tutti gli altri autori dello spettacolo, ricreando le condizioni fisiche nelle quali l'opera ogni giorno si presenta nuovamente al pubblico, è la sua formula della sintesi tra organicità e processo da una parte e composizione e regia dall'altra. Una formula sulla quale Stanislavskij sarebbe stato probabilmente d'accordo al tempo del loro nuovo incontro nella seconda metà degli anni Trenta. Nei decenni precedenti, invece, attori come Salvini e Duse avevano prodotto sui due russi effetti opposti: Stanislavskij li considerava rispettivamente come un monumento alla «toilette dell'anima» e alla naturalezza, Mejerchol'd come i maggiori esempi di teatro «convenzionale» del passato. I due artisti italiani erano da entrambi percepiti come attori eccezionali e al tempo stesso come modelli del teatro da realizzare in un nuovo e rigoroso quadro d'insieme (*ensemble* e regia).

A quegli stessi anni cruciali risale l'unico, breve e poeticamente frammentario scritto autobiografico di Eleonora Duse, nel quale dice a se stessa: «Hai simulato sulla scena, scambiandola per un'altare [*sic*], ciò che dentro dettava amore, e rivolta, simulando la vita, e poiché questa non bastava, anche la morte!»,⁷ laddove

L'autore cita un manoscritto inedito di Mejerchol'd: *Rezisserskie teatradi*, Archivi letterari e artistici della Russia, fondo 998, inventario 1, documento 187, p. 42, ms.

⁶ *Ibid.*

⁷ Foglio 34 dell'Appunto autobiografico dusiano, in «Biblioteca teatrale», 39, luglio-settembre 1996.

il *simulare* la vita e la morte è da riferire all'idea di verisimiglianza e verità, al plasmare, non al naturalismo in senso stretto, e ciò che davvero conta è la concezione del teatro come laico *altare di amore e rivolta*. La riproduzione della vita è per l'attrice una prospettiva improponibile e quando le sembra che i produttori del film se ne facciano latori, così si sfoga in un appunto senza destinatario: «La sola cosa che mi ha angosciata là dentro fu che quei signori della Ambrosio, volevano una riproduzione di vita. Io ho sempre cercato invece, in arte, una trasposizione di questa».⁸ Il film, dunque, oltre a confermare il suo procedere controcorrente rispetto alle poetiche rappresentative del suo tempo,⁹ si annuncia come un indice dei temi che la appassionavano maggiormente.

Contestualmente alla realizzazione di *Cenere* l'attrice afferma di concepire l'opera cinematografica come un «poema», accenna ripetutamente agli affreschi michelangioteschi della Cappella Sistina e alla figura di Caterina da Siena, in tal modo collocandosi a una notevole distanza da altri grandi interpreti del tempo, come Ermete Novelli, Ermete Zacconi e Giacinta Pezzana, che riproponevano sintesi cinematografiche di noti soggetti teatrali. Per lei dunque il cinema è prima di tutto «arte, non un procedimento di produzione commerciale», e un'arte speciale, che non deve fare *vedere tutto*, esplicitare e ingrandire, ma al contrario suggerire, mettere in comunione gli stati d'animo. L'attrice pensa a un cinema che sia un teatro più interiore e capace di *commuovere*, ma per arrivarci bisogna combattere la mentalità commerciale e le sue applicazioni volgari. La sua, tra l'altro, è una delle più significative sperimentazioni cinematografiche che caratterizzarono il cinema muto (basti pensare a Artaud e Dreyer) e che furono travolte dalla nascente industria dello spettacolo anche grazie all'avvento del sonoro, che favoriva (o almeno così si è voluto credere) la deriva del realismo.¹⁰

Leggendo il romanzo da cui il film è tratto, tuttavia, ci si accorge delle enormi differenze di sensibilità e di stile tra la scrittrice Grazia Deledda e l'attrice. La prima

Il fascicolo della rivista comprende, oltre alla ristampa anastatica dell'appunto, i saggi di Paola Bertolone, *Parole di teatro e teatro delle parole nella corrispondenza di Eleonora Duse*, pp. 3-92; e, di Lina Vito, *Eleonora Duse tra Lugné-Poe e Gordon Craig*, pp. 93-112.

⁸ Cit. in P. Bertolone, *Parole di teatro*..., «Biblioteca teatrale», 39 cit., p. 26.

⁹ Ricorda Alessandro d'Amico: «Poi arriva la Duse, che fa storia a sé. Ci sono delle bellissime lettere della Ristori a Salvini in cui la Ristori riflette con l'amico sulla recitazione della Duse: "Ma questa che fa? Recita? Con quattro stracci addosso? Ma cosa è?". Quando la Duse si rivolse per consigli alla Ristori, la Ristori le mandò il copione della *Rosamunda* e di *Pia de' Tolomei* perché quelli erano i testi con cui la grandezza di un'attrice doveva misurarsi. Ma la Duse non fece altro che chiuderli in un cassetto e recitare invece *La signora dalle camelie* [...] testo, guarda caso, rifiutato dalla Ristori per "ragioni morali" (A. d'Amico, *Su Tommaso Salvini*, colloquio con Valentina Venturini, «Primafila», n. 86, luglio 2002, p. 45).

¹⁰ Da quel momento in poi il cinema d'eccezione e di poesia diventerà un fenomeno sempre più minoritario. Nell'Italia contemporanea, non a caso, in tal senso bisognerà guardare soprattutto a Carmelo Bene.

II. Eleonora Duse

comunque è sufficientemente rispettosa e intelligente da lasciare libera la seconda e la Duse infine indica in Febo Mari il coprotagonista e principale responsabile della regia del film. Con Mari intreccia una fitta corrispondenza, ricordandogli tra l'altro di essere «incanutita» e rispondendo alle sue lusinghe con un appello al senso del soggetto prescelto, oltre che al proprio stato d'animo: «Mi metta nell'ombra. Mi metta nell'ombra [...] *Au premier plan*, verso la folla, verso la belva, rimanga Lei, Lei che ne ha la forza».¹¹

2.

È bene vedere il film¹² integralmente o al più saltando soltanto i primi minuti. Ciò sia per confrontare la recitazione dusiana con quella degli altri interpreti, tra cui spicca nettamente Febo Mari, attore teatrale tra i migliori della sua generazione, sia per soffermarsi su tutte le brevi sequenze nelle quali l'attrice, in assoli o in dialoghi muti, si presenta in una varietà di situazioni, sino al finale, alla scena glacialmente crudele della morte.

Tra le cose che vale la pena di notare c'è il fatto che la Duse persiste, anche di fronte alla macchina da presa, nel suo rifiuto del trucco. In teatro l'assenza del trucco facciale, del corsetto e di altre ricorrenti protesi attoriali non significava un oltrepassamento dell'artificio, al contrario le consentiva la famosa agilità di cui parlavano Mejerchol'd e Bernard Shaw, completata dalla «infinita varietà di belle pose e bei gesti», e soprattutto la possibilità di sbalordire il pubblico con lacrime vere e improvvisi rossori. Nel film non si vedono lacrime e ovviamente rossori, mentre l'assenza di trucco si rivela funzionale a un sistematico autocancellarsi dell'attrice, che si mostra, per esempio, spesso di schiena e quasi mai in primo piano. Il film corre a una velocità prodigiosa in questo processo di annichilimento

¹¹ *Lettera Espresso di Eleonora Duse a Febo Mari*, datata Viareggio 11 luglio 1916, in appendice a Pietro Crivellaro, *Ultime notizie su Cenere di Eleonora Duse – Con 52 documenti inediti dall'archivio di Febo Mari*, «Notiziario dell'associazione Nazionale del Cinema», 64, dic. 2000, pp. 11-22 (la lettera è riprodotta alle pp. 29-31).

¹² *Cenere*. Italia, 1916. Regia: Febo Mari (secondo alcune fonti coadiuvato da Arturo Ambrosio jr). Soggetto tratto dal romanzo (1904) di Grazia Deledda. Sceneggiatura di Eleonora Duse, con la collaborazione di F. Mari e G. Deledda. Fotografia: Eugenio Bava, Giuseppe Gaietto (secondo alcune fonti: Piero Marelli). Interpreti: E. Duse (Rosalia Derios), F. Mari (Anania, suo figlio), Misa Mordegli Mari (Margherita), Ettore Casarotti (il bambino), Ilda Sibiglia, Carmen Casarotti. Produzione: Ambrosio - Caesar Film, Italia. Lunghezza originaria: 914 m. Visto di Censura 12166 del 1 novembre 1916. Prima visione romana: 20 marzo 1917. La prima versione in videocassetta si deve all'editore Mondadori (1992), ma è mutila di diverse sequenze e scarsamente decifrabile, tanto che dura soltanto 30' contro i 38' dell'originale. La versione restaurata si deve alla George Eastman House Motion Picture Study Collection, Rochester, N. Y., in collaborazione con la Cineteca del Friuli, e risale alla fine degli anni Ottanta.

di tutti i segni che contraddistinguono la recitazione teatrale del grande attore: la famosa scena in cui la protagonista esamina una calza bucata e con un gesto sconsolato rinuncia a rammendarla, dura non più di venti secondi; l'inquadratura forse più emozionante, quella che la vede abbeverarsi a un ruscello con l'innocenza di un animale selvatico, e dove anzi la donna sembra parlare con l'acqua, meno di dieci secondi.

Nel primo caso la scena è introdotta dal "cartello" «...rotta una maglia, i fili non si riannodano più...», ovvero, com'è tipico della Duse, il tema principale, viene riproposto in chiave metaforica, mentre la didascalia esplicita un concetto filosofico. Ciò che emoziona gli spettatori anche oggi è proprio questa *incarnazione dell'idea*, che la proietta contemporaneamente sulla scala dell'universale e su quella dell'individuale, sottraendola al troppo umano "personaggio". Il secondo esempio citato è decifrabile dallo spettatore in chiave più personale perché sopraggiunge in modo assolutamente sorprendente (pensiamo a quanto dista dal linguaggio teatrale) ed è privo di punti d'appoggio concettuali: questo modo di bere, fusione di un corpo con la natura, emana un'aura potentissima e significa l'aspetto felice, sacro verrebbe da dire, della vita selvaggia della protagonista Rosalia Derios (definita dall'attrice «[...] *depositaria*, cieca ma benedetta, della forma vitale...»), vita che sta per essere interrotta dal ritorno del figlio dopo gli studi a Roma.

Infine la morte. L'attrice non solo nega a se stessa e al pubblico il pezzo di bravura che costituiva il vero e proprio marchio del grande attore, ma ignora le indicazioni del romanzo sull'autosgozzamento di Rosalia e la sua lunga grandguignolesca agonia, anzi il cadavere sarà subito coperto e il volto della protagonista si vedrà solo per un attimo alla fine, quando il misero corteo funebre si allontanerà tra i campi. Mentre la regina di Sarah Bernhardt crolla comicamente su una incongrua collina di cuscini posta dinanzi al trono dopo diversi minuti di prevedibile strazio, la Duse si fa inquadrare di schiena mentre entra nella casa e poi si passa a vedere il personaggio che ne scopre il cadavere. Il tutto con un tempo e un ritmo quasi festivi.

Evidentemente quella morte volontaria e di naturalezza ferina doveva essere "memorabile" in un altro senso, doveva essere un monumento all'idea che «Tutto è cenere: la vita, la morte, l'uomo, il destino» (come recita una battuta attribuita alla protagonista). Con una presenza che si sottrae alla scena e all'elemento "troppo umano" predominante nel melodramma, Eleonora Duse riesce a erigere il proprio monumento al Nulla.¹³

A film terminato l'attrice non è pienamente soddisfatta, tuttavia crede di essere riuscita a «abbandonare il solito gesto cinematografico» e di non essere caduta

¹³ Per un'analisi più dettagliata del film si può vedere il capitolo *La Duse, CB e il teatro poetico*, in A. Attisani, *L'invenzione del teatro*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 203-245.

II. Eleonora Duse

nella mimesi del parlato («mai in tutto il film io *parlo*»), cui invece tutti gli altri fanno ricorso, e si dichiara particolarmente soddisfatta del lavoro, per lei nuovo, nell'ambiente naturale. Alcuni motivi di insoddisfazione riguardano la sua stessa prova d'attrice, che non riesce a valutare come vorrebbe anche perché vedersi le fa «uno strano effetto» e si sente «distaccata», ma soprattutto si preoccupa del film come opera unitaria, perché, dice, «si vedono le due mani [...] e io voglio l'intera responsabilità del mio film». Di conseguenza impone al produttore un altro mese circa di lavorazione, durante il quale rifà la prima parte, «composta dal Mari» e da lei definita «ridicola e assurda e *senza cuore*», nonché la fondamentale ultima scena. Quando può gira da sola, con l'aiuto di un operatore, e si dedica a piccoli raccordi e ritocchi che reputa essenziali, come una «finestra che non si apre a modo mio, e che deve aprirsi su una certa luce e non un'altra...».

Febo Mari, d'altro canto, esprime concitazione anche quando è fermo, e si dimostra sempre monco di una parola che non può fare a meno di scagliare anche in un supporto che non la registra e anzi amplifica il suo velleitario agitarsi. Le azioni compiute dall'attrice sono sempre veloci e al tempo stesso lentissime; anch'esse sono a volte appesantite dal gesto illustrativo, aneddótico, ma l'elemento iconico prevale e la loro organizzazione non è per battute e scene bensì, diremmo, sempre usando un linguaggio approssimativo e solo per prendere le distanze dagli equivoci correnti, per versi e strofe. Alla illustrazione discorsiva dei significati, l'attrice contrappone la *dynamis* del tema.

3.

Negli articoli di Shaw, da centellinare in ogni loro passaggio, si descrive una Bernhardt che è sempre orgogliosamente se stessa, qualunque ruolo stia recitando. La Duse invece, verrebbe da aggiungere, inventa ogni volta un teatro in cui cancellarsi.

A proposito della rappresentazione della morte, poi, è interessante riflettere su quanto scrive Michail Čechov negli stessi anni:

Come sbagliamo noi attori nel rappresentare la morte in scena! Diamo troppa attenzione ai processi fisiologici che, come si crede, danno un quadro veritiero della morte. Ma ciò è sbagliato e non artistico perché una rappresentazione naturalistica dei tormenti fisici di una persona al momento della morte non può essere arte. Non dobbiamo torturare il pubblico rantolando o esibendoci nelle convulsioni dell'agonia. A parte il dolore e il rifiuto, non suscitiamo niente con questi mezzi. E quanto più precisamente rappresentiamo il tormento fisico di qualcuno che sta morendo tanto più lontano siamo dalla rappresentazione artistica della morte. La morte sulla scena deve essere mostrata come il rallentamento e infine la scomparsa del senso del tempo. L'attore che recita la morte deve costruire una partitura ritmica e metrica del suo ruolo in modo che il pubblico senta

il rallentamento del tempo e impercettibilmente arrivi al punto in cui il tempo rallentato sembra fermarsi per un istante. Questo fermo darà l'impressione della morte. [...] L'attore deve imparare non solo a sentire il tempo della scena, ma anche a padroneggiarlo. Deve imparare a padroneggiare il tempo. Invece spesso in scena si vede la fretta, non il tempo. Più un attore è concitato in scena, più ha fretta e tanto più lenta appare la sua recitazione.¹⁴

Il film conferma come Eleonora Duse, da autodidatta, agisca esattamente secondo questa poetica e sensibilità, mentre la concitazione di Febo Mari rimanda evidentemente al caso negativo indicato da Čechov. E non mancano le testimonianze su come l'attrice componesse le sequenze di morte dentro e fuori la scena. La più pregnante in tal senso, anche perché riferita a un suicidio, è probabilmente quella dello scenografo Jens Wang, che spiava l'attrice in quinta durante una replica di *Hedda Gabler* in Norvegia:

Era davvero singolare vedere la Duse dietro le quinte del III atto, quando si preparava al suicidio. Hedda si uccide dopo avere suonato alcuni selvaggi dolenti accordi sul pianoforte dietro la scena. La situazione è pensata in questo modo: dopo l'ultimo accordo, si alza, afferra la pistola, si butta sul sofà e si spara. Barcolla un attimo e ricade su di esso morta. Tutto ciò lo vedevamo fare dalla Duse in scena dietro i tendaggi chiusi. Noi, tecnici, eravamo gli unici spettatori dell'evento. Ho visto altre dive nello stesso ruolo. Si adagiavano ordinatamente sul divano e facevano sparare il colpo dal direttore di scena. Ma io credo che il "metodo" di Eleonora Duse fosse quello giusto e proiettasse per via del tutto inconscia la sua ansia e la sua angoscia attraverso la tenda chiusa sul pubblico.¹⁵

Tutto ciò sia detto non per negare che nella recitazione dusiana vi siano aspetti desueti, vale a dire una certa mimica melodrammatica e persino alcuni "gesti parlati" inutilmente didascalici, ma per invitare a trovare un modo di leggere la "indecifrabile" e talvolta ridicola recitazione di un secolo fa, e nello stesso tempo distinguere tra la storicità dei codici e il processo vitale attivato dagli attori di genio, che trascende i primi e colpisce anche gli osservatori appartenenti a un altro tempo o un'altra civiltà, come spiega Weaver.

Shaw contrappone l'artificio seduttivo di Sarah Bernhardt alla commozione e all'organicità di cui è portatrice Eleonora Duse. Al tempo stesso, però, bisogna riconoscere che in *Ceneri* l'attrice italiana conferma come questa distinzione sia in ultima istanza soltanto teorica: queste testimonianze dirette di circa un secolo fa confermano che *sempre* l'arte attorica coniuga entrambi gli aspetti e la distinzio-

¹⁴ M. Chekhov, *The Path of The Actor*, ed. by Andrei Kirillow and Bella Merlin, Routledge, London & New York, 2005, pp. 58-59.

¹⁵ Il valore della teatrologia italiana è dimostrato anche da queste indagini puntuali e illuminanti. L'episodio è riportato da Franco Perrelli, *Echi nordici e grandi attori italiani*, Le Lettere, Firenze 2004, pp. 160-161.

II. Eleonora Duse

ne – la stessa che emergerà continuamente, fino a Grotowski e oltre, sub specie del contrasto tra forma e verità – rimanda all'atteggiamento del singolo artista, il quale può basare il proprio modo di lavorare *principalmente* su un aspetto o l'altro, ma deve sempre tenerli presenti entrambi.

Le due attrici utilizzano più o meno gli stessi materiali teatrali e simili tecniche di montaggio, ma molto diverse sono le reciproche idee circa la funzione dell'arte scenica: sedurre e comprendere sono due obiettivi molto diversi. Nella Duse si verifica tanto un completo controllo della composizione, quanto un fluire organico dell'azione. Osservandola, inoltre, si può comprendere cosa sia l'impulso che conferisce una direzione al *bios*: la zona della presenza che Mejerchol'd definisce pre-recitazione è chiaramente individuabile in ciò che fa l'attrice come un tempo dell'inizio, una stasi momentanea che accoglie l'impulso e lo conduce, attraverso il gesto, in una direzione logica e imprevedibile insieme. Tutto ciò presuppone che l'attore sappia *ascoltare* se stesso, i propri partner e l'ambiente circostante, ascoltare con pazienza e poi in un certo senso *rinascere* nella nuova situazione. Hofmannsthal è assai prossimo a questa percezione quando riconosce che durante le pause, mentre gli altri recitano, non si può distogliere lo sguardo da lei: allora lei dipinge il progredire della consapevolezza, lo sbriciolamento di un'illusione interiore, la dolorosa maturazione dell'inevitabile.¹⁶

La strategia di Eleonora Duse consiste nel portare il fisico nell'immaginario, non per adesione ma tramite la costruzione di una maschera generatrice di pulsioni energetiche. In lei si realizza il concetto di *vita nella forma*: vita trovata *nella* forma e trasmessa *alla* forma. Mejerchol'd, inoltre, è tra i primi a comprendere, tramite la Duse, che la recitazione è un'arte femminile, o meglio *del* femminile. E infine il lavoro della Duse permette di capire quale dovrebbe essere la funzione del lavoro registico: non una impaginazione di discorsi e illustrazioni, ma l'organizzazione sapiente di una partitura attivatrice sia della seduzione che della compassione. Ciò anche quando la seduzione esercitata da un'attrice come la Duse dipende dalla sua intensa presenza-assenza. L'attrice dimostra che il concetto di aura introdotto da Walter Benjamin non ha nulla a che vedere con una vaga luce mistica; l'aura è l'effetto di uno stato di presenza che manifesta la propria unicità anche nella riproduzione, è creazione e vibrazione del tempo nello spazio. Per meglio dire: l'attore non dovrebbe dibattersi *nello* spazio e *nel* tempo, ma *diventare* lo spazio e il tempo, dunque sempre il centro della scena, ovunque si trovi. È questa radianza a trasformare l'oggetto lontano in oggetto interiore, a permettere la percezione di ciò che prima era fuori del nostro orizzonte. Ricorda infatti Mejerchol'd – come Michail

¹⁶ Cfr. Hugo von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio e Eleonora Duse*, a cura di A. Mazzarella, Shakespeare & Company, Milano 1983, p. 97.

Čechov – che «l'aspetto più importante della recitazione è l'uso del tempo. Niente di più» e continua citando Eleonora Duse come esempio di maestria in tal senso.¹⁷

Quando si dice della sensazione che dà l'attrice di appartenere al mondo animale più che a quello umano, non si deve pensare alla mimesi naturalistica, ma riconoscere la sua *presenza al sentire*, che conferisce al corpo respiro, ritmo, plastica imprevedibilità, e insieme la sua capacità di guidarsi come si fa con una maschera o una marionetta. Il suo corpo non più giovane è massiccio e lento, e al tempo stesso morbido e scattante. Ciò avviene quando l'attore, a prescindere dall'età e dello stato di salute, sa mobilitare e più ancora controllare l'esondazione delle proprie energie come nessuno altro. Nessuna possessione qui, dunque, ma una performance organica, opera di un talento, di una intelligenza, nel caso della Duse indiscutibilmente di un genio, capace di collegare un tema con le circostanze sempre uniche in cui diventa un'azione scenica.

4.

Lo scrittore e filosofo Martin Buber vede Eleonora Duse a Firenze nel 1905 e ne rimane folgorato. I pensieri che gli ispira l'attrice dovettero sembrare difficili ai suoi contemporanei, comunque da allora non sono mai stati riproposti nelle numerose antologie dei suoi scritti e sono ignorati anche dalla maggior parte degli studiosi teatrali di ieri e di oggi. Eppure è sulla base di questa visione che nascono in lui i concetti di Io-Tu e Io-Esso, i pilastri della sua filosofia dialogica,¹⁸ e le parole che usa per definire in filigrana la funzione dell'attore e del teatro ricordano quelle, altrettanto difficili, dell'ultimo Grotowski, il Grotowski del *Performer*, del canto vibratorio, dell'arte come veicolo e di Meister Eckhart.

Un osservatore che esprime sulla Duse idee simili è Piero Gobetti nei suoi articoli degli anni Venti, benché con accenti marcatamente idealisti.¹⁹ Gobetti, come Buber, sostiene che la recitazione della Duse, il suo teatro, trascende l'ambito artistico e assume un valore filosofico e "religioso". In apertura al paragrafo che qui si cita, Buber si spinge ad affermare che l'attrice non manifesta un carattere individuale bensì quello dei suoi «antenati italiani» e precisa che

¹⁷ V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinski, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano 1993, p. 103.

¹⁸ Sulla filosofia buberiana in generale cfr. M. Buber, *Il principio dialogico e altri saggi*, a cura di Andrea Poma, San Paolo, Cinisello Balsamo 1993.

¹⁹ Cfr. i diversi interventi dedicati a Eleonora Duse in occasione del suo ritorno alle scene ora raccolti in *Opere complete di Piero Gobetti*, vol. III, *Scritti di critica teatrale*, a cura di Giorgio Guazzotti e Carla Gobetti, Einaudi, Torino 1974.

II. Eleonora Duse

è qui che si deve vederla, nel suo ambiente naturale, a partire dal quale soltanto è possibile comprenderla appieno. Accade con lei come con le figure dei grandi capolavori dell'arte italiana: per capire la sua vita motoria, per comprendere in profondità la sua dinamica psicofisica, si deve osservare il popolo da cui proviene. [...] vi domina una immediatezza di espressione che non dipende dal pensiero ma ha una propria forma derivante dalla vita-esperienza di molte generazioni. [...] Un abisso si apre tra uomo e uomo e questo abisso sottrae alla parola il suo potere. Perché la parola non è mai qualcosa *per* o in se stessa, ma diventa una realtà completa in quanto è ricevuta. Chi l'ha ricevuta la impugna, non crede più, non riconosce più, e la parola cade a terra priva di energia, profanata. Questa è l'autentica situazione rinascimentale, l'ora in cui il combattente si desta. E Eleonora Duse combatte: va oltre ciò che è dato. Si sveste del Crivelli e del Lotto del primo atto, si sveste del Leonardo del secondo. Getta avanti il corpo, si scioglie i capelli, brandisce il ramo fiorito come fosse una spada. Ogni tradizione svanisce e l'individuo è consapevole che può solo difendersi e lottare, ma non più parlare. La sua parola non è più comunicazione ma lotta.²⁰

5.

Il breve testo di Martin Buber, come già s'intuisce dalla citazione, introduce con largo anticipo una tematica che risulterà centrale nell'asse Stanislavskij-Grotowski²¹ (l'articolo riguardante Ermete Novelli, qui citato per la pertinenza con il primo, non è analizzato come meriterebbe; e la recensione di *Monna Vanna*, è qui rapidamente commentata soltanto per alcuni aspetti strettamente teatrali, trascurando di soffermarsi per esempio sul fatto che in quelle pagine si trova il primo accenno della filosofia dialogica buberiana).²²

²⁰ Martin Buber, *Die Duse in Florenz*, «Die Schaubühne», II, 15 (14 dicembre 1905), pp. 422-424 cit. in Maurice Friedman, *Martin Buber and the Theater*, Funk & Wagnalls, New York 1969, p. 10. La traduzione di Friedman risulta alquanto diversa da quella condotta sull'originale per questa occasione.

²¹ L'importanza del testo buberiano è paragonabile a quella delle pagine di George Bernard Shaw. Tutto è cominciato, per il sottoscritto, sulle tracce di Jerzy Grotowski, tanto per cambiare. Un articolo di Marcello Gallucci (Cfr. M. Gallucci, *Nostalgia di Orfeo*, in AA. VV., *Musicus discologus 2. Musiche e scritti per l'80° anno di Carlo Marinelli*, a cura di M. E. Marinelli e A. G. Petaccia, ETS, Pisa 2007, pp. 317-328) su alcune influenze sottovalutate e tuttavia decisive per il maestro polacco menzionava Martin Buber e il citato saggio di Friedman. Quando sono finalmente riuscito a procurarmi il libro sono stato colpito da una breve citazione tratta da una recensione dusiana di Buber ed è iniziata la ricerca del testo, che supponevo tradotto in più lingue e pubblicato di recente, visto il vero e proprio culto di cui gode l'autore austriaco, poi naturalizzato israeliano, in tutto il mondo; invece ho scoperto che quell'articolo del 1905 e un altro su Ermete Novelli, uniche recensioni teatrali di Buber, apparse sulla rivista «Schaubühne» (M. Buber, *Die Duse in Florenz*, «Die Schaubühne», I, 15, Dezember 14, 1905, pp. 422-424 e *Drei Rollen Novellis*, «Die Schaubühne», II, 2, Januar 11, 1906, pp. 42-48) erano rimaste da allora inedite, mai comprese nelle numerose raccolte dei suoi testi.

²² Su questo argomento si veda M. Buber, *Il principio dialogico e altri saggi* cit. e oggi anche la tesi di laurea diventata libro di Marcella Scopelliti, *L'attore di fuoco. Martin Buber e il teatro*, Accademia UP, Torino 2015.

Dalla fine del 1905 e per circa due anni, Martin Buber trascorse diversi periodi di tempo a Firenze e in Italia con la propria famiglia. Era intento alla compilazione di un'antologia critica di Rabbi Nachman di Breslau, il grande mistico dello chassidimo, l'ultimo secondo lui.²³ E frequentava il teatro, come usava fare dai tempi di Vienna e come testimonia tra l'altro il suo *Daniel*, nel capitolo intitolato *Delle polarità. Dialogo dopo il teatro*.²⁴ Buber aveva già visto Eleonora Duse e altri grandi attori italiani, come emerge chiaramente da questi due articoli, ma soltanto a Firenze, pigiato tra i loggionisti,²⁵ gli spettatori meno abbienti e più appassionati, ebbe la percezione della vera portata antropologica e filosofica dell'arte scenica. L'attrice, invece, stava vivendo il proprio "dopo d'Annunzio" e cercava di mettere a punto una nuova strategia nelle scelte drammaturgiche e di messinscena. Si era rivolta ai testi di Ibsen e personalmente a Maurice Maeterlinck, il quale le aveva affidato un proprio testo invero dei meno felici, *Monna Vanna*, scritto in origine per la moglie Georgette Leblanc.²⁶ Dopo il debutto milanese, l'attrice mantenne la pièce in repertorio nei mesi successivi.²⁷

6.

Rivolgere l'attenzione a Eleonora Duse aiuta tra l'altro a comprendere come si sia realizzato nella "tradizione del nuovo" del xx secolo il rapporto tra processo e composizione dell'attore. In proposito Jerzy Grotowski si esprime in questi

²³ Cfr. Martin Buber, *Le storie di Rabbi Nachman. Fiabe e leggende della tradizione chassidica*, Tea, Milano 1999, ma soprattutto l'accurato e recente M. Buber, *Storie e leggende chassidiche*, a cura e con un saggio introduttivo di Andreina Lavagetto, Cronologia a cura di Massimiliano De Villa, Mondadori, Milano 2008. Nella Cronologia, alle pp. LXXIX-LXXX, si trovano alcune precisazioni sul soggiorno italiano di Buber.

²⁴ M. Buber, *Daniel. Cinque dialoghi estatici*, a cura di Francesca Albertini, Giuntina, Firenze 2003. Pubblicato nel 1913, il testo è posteriore all'esperienza capitale di Firenze, dunque ne è condizionato e ne sviluppa i temi, ma i dialoghi estatici si riferiscono idealmente alle esperienze adolescenziali.

²⁵ Il Teatro della Pergola non aveva l'aspetto attuale: nel 1912, infatti, vennero demoliti il quarto e quinto ordine di palchi per ampliare il loggione e portare la capienza del teatro a milletrecentocinquanta spettatori.

²⁶ Anche la contrastata fortuna scenica di questo testo meriterebbe un approfondimento. Buber mostra di conoscere – non saprei dire se per averle viste – le altre interpreti del testo e in particolare la Leblanc, discussa cantante e attrice che dopo un pluriennale sodalizio con Maeterlinck e con una giovane amante di questi si orientò definitivamente verso il lesbismo entrando infine nel gruppo detto "The Rope", composto di fiancheggiatrici e allieve di George I. Gurdjieff. In proposito cfr. almeno Margaret Anderson, *L'inconoscibile Gurdjieff*, Gremese, Roma 1989.

²⁷ La prima rappresentazione di *Monna Vanna*, traduzione di Adolfo De Bosis, dell'allestimento di E. Duse, si tenne a Milano, Teatro Lirico, il 13 giugno 1904. Cfr. Paola Bertolone, *I copioni di Eleonora Duse* cit. Si ricordi che *La figlia di Jorio* senza l'attrice – episodio che segnò la separazione definitiva da d'Annunzio – era andata in scena nello stesso teatro il 2 marzo.

II. Eleonora Duse

termini: «Direi che ci sono due tipi di attore: l'attore del processo e l'attore della composizione. Il più grande attore che io abbia conosciuto nel campo del processo era Ryszard Cieślak».²⁸

Grotowski era interessato soprattutto al processo e in questo senso sviluppava, lontano dall'ambito naturalistico, alcuni presupposti di Stanislavskij, in particolare il metodo delle azioni fisiche. Però, come dimostra la conversazione citata, rimasta inedita fino a dopo la sua morte, era interessato anche all'altro approccio e non escludeva una possibile integrazione dei due. Nell'ambito della sua carriera, dagli anni Cinquanta agli anni Novanta, prima da regista, poi nel parateatro e infine nell'attività di trasmissione al Workcenter, Grotowski ha comunque orientato la propria indagine sull'attore (e non da attore) contro i limiti del sistema dello spettacolo, dove la composizione è privilegiata a causa dei suoi tempi più stretti e delle maggiori certezze espressive e si finisce per semplificare il lavoro dell'attore, rischiando però di ridurlo a una produzione seriale di stereotipi. Da ciò, sempre nel solco del "grande tradimento", il costante riferimento al maestro russo per rappresentare i propri obiettivi:

Stanislavskij cercava una logica diversa, gli interessano meno le circostanze esteriori proprie al personaggio, cercava la trasformazione attraverso la nozione interiore di "persona". Non è necessario che tu ti senta un "altro", devi solo provare e comprendere le circostanze di qualcun altro, la sua situazione, gli elementi della sua vita quotidiana, psicologici, fisici, per così dire sociali e interumani, con tutti i suoi pericoli e i segreti desideri. Tutto ciò può dare vita a un processo, in modo che il personaggio possa emergere dall'interno dell'attore.²⁹

A qualcuno è sembrato, però, e a me tra questi, che l'esperienza di ogni attore di ieri e di oggi e in particolare quella di una grande attrice come Eleonora Duse confermi questi concetti e al tempo stesso imponga un sostanziale aggiustamento di prospettiva, perché processo e composizione sono in effetti come le due facciate del medesimo foglio di carta e dunque riguardano ogni attore. Questi può certamente puntare più su uno o sull'altro, secondo le coordinate del proprio contesto culturale e delle proprie opzioni ideologiche e tecniche. Tale aggiornamento rispetto al quadro delineato dai due maestri che aprono e chiudono il xx secolo teatrale non è un'impresa facile e può essere realizzato soltanto con strategie euristiche nuove e transdisciplinari, di tipo storico-critico per "rileggere" i codici recitativi in rapporto al contesto in cui sono messi in opera e di altro tipo – sino a fare ricorso,

²⁸ J. Grotowski in una conversazione con Ferdinando Taviani e Anatoli Vasil'ev, *Cronaca del quattordici* in *Opere e sentieri*, III: *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2008, pp. 75-96: 79.

²⁹ *Ivi*, p. 84.

oggi, alla neurobiologia fenomenologica – per quanto riguarda il processo, l'eterna invariante che ricomincia in ogni attore.

Sulla base di queste premesse, le osservazioni di Buber a proposito dell'attrice italiana e il suo confronto con Ermete Novelli sono interessanti per diversi motivi, anzitutto perché mettono a fuoco questa situazione, peraltro prima di Stanislavskij e ancor più di Grotowski, e lo fanno con una lucidità tuttora insuperata dalla critica e dagli studi. Buber era avvantaggiato, oltre che dal suo punto di leva euristico, un ebraismo vissuto quale creativa condizione di ricerca antropologica, anche dal fatto di essere uno straniero che stava in Italia non da turista e che pertanto, vedendo la Duse, poteva percepire qualcosa di inaccessibile al pubblico italiano, qualcosa che non si poteva cogliere quando l'attrice si esibiva nei teatri di altri paesi: il rapporto con il suo contesto originario.

Ricerca, si è detto. Buber si trovava a Firenze per preparare il suo primo libro sul chassidismo. Da notare che proprio i tratti della sua personalità di allora lo avrebbero reso molto interessante per Grotowski, il quale ha sempre considerato questo autore un punto di riferimento molto importante. È il Buber che vorrebbe opporre un "sionismo culturale" al sionismo politico di Theodor Hertzl che concepisce l'essere come relazione (Io-Tu, Io-Esso) e su questo nucleo baserà la propria filosofia, è il critico del collettivismo e dell'individualismo, lo studioso che rifiuta l'esoterismo (e con esso anche, sbagliando, la cabbala e la gnosi nel loro complesso), che concepisce l'azione come sacrificio e rischio e il non agire come culmine dell'agire, il Buber che propone un «misticismo attivo» e rivendica la centralità della *Erlebnis* (da intendere come esperienza vissuta, ma anche come incarnazione, termine che sarebbe oltretutto la traduzione più corretta della stanislavskiana *pereživanie*, tuttora equiparato nella teatrologia comune alla vaga "reviviscenza"). Una sua conclusione. che l'uomo . costruito dalle proprie opere, vale a dire che le opere possono permettere alla persona di diventare individuo, di trovare il proprio Sé autentico. Come si può facilmente riscontrare, il lessico grotowskiano da *Verso un teatro povero* (1968) in poi è basato su concetti molto simili, se non identici, e quando a ciò si aggiunga l'importanza del canto nella tradizione chassidica, dove è considerato come una scala per ascendere a più alti stati di coscienza e poi ridiscendere nella vita quotidiana, l'immediata consonanza tra i due è davvero impressionante.

7.

Questi due articoli di Buber dedicati al teatro costituiscono in effetti un discorso unitario. Eleonora Duse e Ermete Novelli sono per il filosofo-scrittore due esempi divergenti di arte scenica, come si chiarisce nell'incipit della recensione al secondo:

II. Eleonora Duse

«Ci sono due generi di spiriti», dice l'ultimo dei mistici ebrei, rabbi Nachman di Bratzlav, che sono come rivolti uno all'indietro e uno in avanti. C'è uno spirito che l'uomo ottiene nel corso dei tempi. Ma c'è uno spirito che scende sull'uomo in grande pienezza, in grande fretta, più veloce dell'attimo, poiché è al di sopra del tempo, e del tempo non ha bisogno alcuno. Si tratta di una distinzione che non deve essere necessariamente intesa come un giudizio. E se il nome di Ermete Novelli significa gloria, ciò che ho da dire su di lui non sarà inteso a sminuirlo, bensì a definirla meglio. Non è mia intenzione biasimare il pubblico per i suoi entusiastici applausi né la stampa per l'entusiasmo delle recensioni.

Buber considera tre interpretazioni di Novelli, ma si sofferma in particolare sul *Mercante di Venezia*. Quella dell'attore è secondo lui una recitazione progettata e composta in modo esteriore, geniale, eppure carente di impulso interiore, della potenza eruttiva dell'organico che invece caratterizza la Duse. Nel prefinale dello stesso articolo si legge:

Meravigliosi dettagli: l'intero, quell'unità irrazionale della personalità che è impossibile ricomporre da mille elementi, rimane inaccessibile. Attimi magistralmente osservati: ma l'organismo umano nelle sue naturali proprietà non è presente; esso non può essere progettato e composto, ma solo esperito in modo primariamente organico. Il quadro dinamico, spesso di mirabile suggestività, non è in grado di garantirci l'impressione dell'impulso unitario centrale: vediamo ciò che Shylock fa, ma non il fatto che è costretto a farlo; non percepiamo l'imperativo interiore; non esperiamo che l'intimo vincolo di ciò che è visibile, di ciò che si dà nello spazio che ci è proprio, dipende dall'invisibile, da ciò che scorre secondo una inaccessibile sequenza temporale. Riceviamo una pienezza di doni: ma non il dono che solo può scaturire dall'esperienza organica e che ne costituisce il simbolo, e che può essere elargito solo a partire dal più intimo atto creativo.

Vent'anni prima, confrontando la Duse con Sarah Bernhardt, Shaw esprimeva ammirazione per entrambe ma ne sottolineandone la diversità, opponendo all'arte sublime e ascetica della prima la strategia seduttiva della incantevole attrice ebrea dai capelli ramati e gli occhi verdi. Il talento della Bernhardt era, nei termini di Shaw, da considerare tra i prodromi della moderna società dello spettacolo, che premia quella capacità di esprimere le emozioni più comuni con una straordinaria intensità, caratteristica delle grandi attrici volgari di "scuola bernhardiana". Ebbene, il confronto proposto da Buber ha un significato simile, seppure contraddistinto da una sensibilità più "antropologica" e religiosa.

Nella recensione intitolata *Die Duse in Florenz*, Buber insiste, si diceva, sul rapporto tra l'attrice e l'Italia del tempo: è «qui che si deve vederla, nel suo ambiente naturale», ecco la sua prima scoperta. Il punto di vista, decisivo, è costituito anche dalla parte di pubblico con la quale Buber si identifica e insieme al quale osserva, dalla massima lontananza fisica, il palcoscenico. Il filosofo registra anzitutto la bellezza del popolo e la oppone allo «sfarzo senza tradizione» dei nuovi

barbari che affollano la platea. È un'Italia che sta cambiando, che sta entrando nell'ultima modernità e si avvia a diventare il paese che poi sarà descritto da Pier Paolo Pasolini, un paese dove tuttavia il "popolo" resiste più che nelle altre realtà sociali "moderne" che Buber conosce, per esempio Vienna e Berlino.

Ciò che lo colpisce maggiormente, nonostante un copione privo di ogni valore, è il rapporto per lui chiaramente percepibile tra l'attrice e le «schiere degli avi», un rapporto naturale e culturale insieme, condiviso con quegli spettatori, e artistico, che contraddistingue la sua eccezionalità. Eleonora Duse manifesta la propria unicità nel legame con gli antenati, dimostrandosi un «essere umano che naturalmente esprime se stesso nella forma che gli è offerta dalle generazioni che lo hanno preceduto». Nel primo atto è una «donna a confronto con il popolo», nel secondo esprime qualcosa di «intimo, dominato dal senso di un leonardesco e vitale segreto», ma nel terzo «accade qualcosa di orribile [...] Si spalanca l'abisso, tra uomo e uomo si scatena una forza cosmica». Nel terzo atto avviene lo scarto, e la sua arte è capace di trascendere l'arte. Tutte le cesellate espressioni buberiane meritano di essere meditate attentamente, ma in particolare colpiscono i passaggi nei quali si staglia la peculiarità dell'arte attorica, la sua relativa autonomia dal *logos*:

Perché la parola non è mai qualcosa *per* o in se stessa, ma giunge a compimento soltanto attraverso il suo destinatario. Il destinatario di ora si chiude in sé, non crede più, non la riconosce più, e la parola cade a terra priva di energia, privata della sua sacralità. Questa è l'autentica situazione rinascimentale, l'ora in cui il combattente si desta. E Eleonora Duse combatte, va oltre ciò che è dato.

E ancora:

Ogni tradizione svanisce e l'individuo è consapevole che può difendersi e lottare, ma non più parlare. La sua parola non è più comunicazione ma lotta: sibila nell'aria un giavellotto, si sentono i colpi delle lame sullo scudo. Così lei conduce la propria guerra giusta e sorprendentemente pura, la guerra del singolo contro una potenza sovrastante, rigida e sorda; così combatte, nella sua disperazione, si difende ancora, quasi cieca di sdegno e terrore, ancora, ancora e ancora. Finché le forze le vengono meno e stremata si arrende.

Il filosofo spettatore vuole fare comprendere al lettore che le sue non sono proiezioni concettuali e che il vero e proprio miracolo realizzato dall'attrice è un fenomeno *fisico*:

Si trasforma improvvisamente, di colpo, in un solo istante. Non si piega alla menzogna, non tratta con essa, ma la sceglie. E nell'istante della scelta si trasforma completamente. La fronte si tende, lo sguardo impietrisce, il viso scolora, gli zigomi affiorano, il mento si fa sporgente e affilato, la bocca assume una piega amara, il volto intero diventa spigoloso e scarno. Le mani smagrite tremano, in gola sussulta un muto singhiozzo, tutto

II. Eleonora Duse

il volto scavato è scosso da un tremito. Le sue labbra sono sigillate, le membra come legate e immobilizzate. È diventata l'essere umano gotico.

Ne scaturisce una Duse che traccia una storia del teatro a sé, che infrange i limiti delle convenzioni del tempo e nonostante tutto, o proprio per questo, stabilisce un rapporto profondo con gli spettatori, soprattutto quelli meno imborghesiti.

8.

Un modo per cogliere la novità necessaria di cui è depositaria l'attrice è la questione del personaggio. Nel suo lavoro, il processo interiore e il tipo di composizione che ne consegue, attraversano per così dire la nozione di personaggio e la trascendono. E ciò conferma – se ce ne fosse ancora bisogno – che la ricerca sistematica iniziata da Stanislavskij non riguardava soltanto il naturalismo, ma le leggi fondamentali e la funzione del teatro, nel corso del Novecento sempre più chiaramente inteso dai maestri della scena non come strumento di comunicazione o rappresentazione di storie ma, ben oltre, come luogo di una autentica lotta sostenuta dall'attore per sottrarsi al «baratro mondano», lotta nel reale e contro il reale.

L'ultimo Grotowski, ancora nella *Cronaca del quattordici*, usa parole simili per definire la propria ricerca sull'arte attorica cominciata al tempo degli spettacoli e proseguita con coerenza fuori dell'istituzione teatrale, fino alla fine, in un magazzino di campagna vicino Pontedera:

[...] al Teatr Laboratorium non siamo mai andati alla ricerca del personaggio, che fosse esteriore o interiore. Tuttavia i personaggi potevano in qualche misura esistere per i nostri spettatori, perché il processo interiore dell'attore era talmente intenso che lo spettatore aveva l'impressione che l'attore fosse completamente trasformato. C'è un modo quando stai cercando il tuo personaggio, e un altro quando non cerchi il personaggio, e ancora un altro, oltre e sopra la nozione di personaggio. Ne ho parlato nel mio testo *Performer*: se si cominciano a cercare gli elementi del corpo di propria madre, cercando di ricrearne l'essenza attraverso il ricordo della sua pelle, della sua carne, delle sue rughe, se attraverso tutte quelle rughe che davano forma al suo viso e al suo corpo si tenta di capire come pensava, come reagiva, se si comincia a trovare tutto ciò, che cosa significa? E se facessimo ancora un passo indietro, verso quel bisnonno che non abbiamo mai conosciuto, se ci spostassimo indietro di centinaia, di migliaia di anni? Scopriremmo qualcuno che non è né io né non-io, qualcuno che mi ha preceduto. E non possiamo più chiamarlo personaggio o non-personaggio. Ma questa strada è molto rara da trovare ed estremamente ardua.³⁰

³⁰ J. Grotowski, *Cronaca del quattordici* cit.

Con l'enunciazione teorica è facile cadere nell'enfasi e nel titanismo, se però si pensa a ciò che Buber ha visto, oppure a ciò che oggi si può constatare osservando performance come quella del Workcenter, la questione è riconducibile più pragmaticamente alla creatività individuale. La trasformazione dusiana del terzo atto in *Monna Vanna*, così come le performance di Thomas Richards e Mario Biagini nelle *Azioni*, indubbiamente non prescindono dal talento individuale, ma sono possibili grazie al rigore e la sistematicità di un lavoro teatrale ridefinito e all'altezza del tempo. E tanto per la Duse di cento anni fa quanto per gli "attuanti" di oggi, questa rivoluzione, in prima istanza di natura tecnica, si rivela gravida di implicazioni etiche e di conseguenze politiche.

La radicalità politica consiste soprattutto nel sottrarre fisicamente la dimensione umana al destino di "natura" per riconsegnarla a quello di storia, anche se in questo senso la constatazione finale di Buber è assai amara: «Qui l'Italia è giunta alla fine; qui tutto il materiale è alla fine». Una fine cui fa da contraggenio il *trasumanar* (o l'oltreumano nietzschiano) conseguibile da questo tipo di attore, concetto iscritto come un'epigrafe nelle ultime parole della recensione: «Qui l'artista, fonte di forze che pure gli sono ignote, sa portare alla vita anche *ciò di cui non ha mai avuto esperienza*». Enfasi nostra.

Buber non arriva a formulare comandamenti, si rende conto che la Duse è un'eccezione e in quanto tale improponibile come modello, però esiste e indica almeno una luce da seguire. La conclusione del lungo articolo su Novelli recita:

Ci sono due generi di grandi attori.

Quelli che, per il loro talento assoluto nell'assimilare e riprodurre, fondono nella "figura" i moti espressivi osservati e, dopo l'osservazione, riprodotti.

E quelli che, sulla base della loro capacità di esperire con straordinaria profondità la natura e l'essenza di organismi a sé affini (siano essi reali o fittizi), di entrare per così dire "nella loro pelle", sanno produrre, a partire soltanto da sé, il moto espressivo che necessariamente pertiene a ognuno di essi.

Ai secondi appartiene lo spirito che viene acquisito nel corso del tempo, lo spirito le cui ali sono veloci come un istante e il cui nome è "esperienza vissuta" (*Erlebnis*).

Novelli appartiene ai primi.

Novelli, grande attore volgare, lascia lo spettatore sensibile in preda al desiderio dell'altra possibilità, quella dischiusa da Eleonora Duse. Da lui, infatti, «riceviamo una pienezza di doni: ma non il dono che solo può scaturire dall'esperienza organica e che ne costituisce il simbolo, e che può essere elargito soltanto a partire dal più intimo atto creativo».

È la stessa possibilità su cui lavorerà Grotowski in un'altra epoca, in un altro mondo, in un altro panorama di rovine nel quale tuttavia il miracolo della poesia incarnata sarà ancora possibile.

II. Eleonora Duse

Due tipi di spirito, dunque, due tipi di attore, uno più votato al processo (Duse), l'altro alla composizione (Novelli). La fondata superiorità del primo si accompagna, s'è detto, alla consapevolezza della sua eccezionalità, almeno nel presente, ma anche al rischio che l'"imbarbarimento" promesso dal xx secolo la possa rendere ancora più improbabile. Anche nel caso di Novelli, però, la genialità porta a risultati di rilievo e in questo senso Buber sembra auspicare una armonizzazione dei due procedimenti.

In effetti Eleonora Duse è per il filosofo l'espressione di ciò che poi chiamerà Io-Tu, insieme di lavoro organico ed esterno, mentre Novelli gli appare il prototipo attorale dell'Io-Esso, ossia di un approccio esterno e solo in seconda battuta organico, con i rischi già evidenziati.³¹ Più che la scoperta nel teatro del proprio fondamento filosofico, ciò che merita di essere sottolineato in un contesto teatrologico è come il tipo di attore incarnato dalla Duse e percepito da Buber sia in effetti un poeta.

Questa tematica sensibile, tanto centrale quanto poco evidente lungo tutto il secolo breve, è fatta propria da Grotowski, per il quale l'attore non sarà più un impersonatore, un creatore di personaggi, ma un performer. Un aspetto notevole del testo buberiano di oltre cento anni fa è in questa intuizione, così "tradotta" da Friedman:

[l'attore] riverbera (*he sounds*) il significato dell'ira in se stesso, e l'azione performativa [*the deed*] dell'ira lo fa risuonare. Il falso attore, invece, percepisce l'eroe con i propri sensi, riprende la voce dell'eroe, la sua apparenza, i suoi gesti. Egli esplora il mondo di colui che fa [o dell'attuante: Friedman scrive *the world of the doer*] per acquisire il suo materiale e con esso costruire una maschera.³²

Sia Buber che il suo esegeta ripropongono una distinzione fondamentale tra fare e recitare, puntando sulla supremazia del fare, tanto nel teatro quanto nella vita. Nel lavoro dell'attore, però, l'identificazione del fare con il processo e della recitazione con la composizione, non deve portare a una eliminazione di quest'ultima, tutt'altro, ma a una sua integrazione di tipo nuovo, a un comporre che è *fare composizione* in tempo reale. Come ha mostrato Eleonora Duse.

³¹ Così M. Friedman, *Op. cit.*, p. 12: «Buber's critique of Novelli shows how much of what later developed as central to his philosophy could claim its origin in Buber's relation to the theater: "Life-experience" (*Erlebnis*) was the predecessor of "realization" in Buber's thought, and "realization" of the I-Thou relationship. The external imitation of a Novelli, on the other hand, clearly belonged to the line of external experience (*Erfahrung*), "orientation", and the I-It relation».

³² *Ivi*, p. 14. In realtà in *Daniel cit.*, a p. 100, Buber riprende e affina questi concetti e al grande attore oppone il «piccolo, falso attore» che «tocca l'eroe soltanto con i sensi» per *costruirne* la maschera, mentre il grande attore «si trasforma» nell'eroe e «antepone la maschera».

III.

Renée Falconetti

Lacrime e fiamme

0.

La critica abitualmente rivolta ad Antonin Artaud è quella di avere teorizzato il «teatro della crudeltà» senza riuscire a realizzarlo. Persino Grotowski, in *Verso un teatro povero*, è caduto in errore. Eppure da sempre si disponeva del documento che dimostra anzitutto come e dove Artaud abbia maturato questa concezione, e di una sua prima intensissima e sorprendente incarnazione. Come già Artaud, anche noi guardando Renée Falconetti nel film *La passione di Giovanna d'Arco* possiamo comprendere cosa sia la crudeltà dell'attore. E possiamo osservare un giovane Artaud che, incapace della stessa performance, sta accanto all'attrice come uno spettatore affascinato e confuso. Il respiro affannoso di Artaud tradisce il suo dilettantismo, il patetico tentativo di “pompare” il proprio stato d'animo riuscendo solo a prodursi in alcune smorfie esteriori, ciò non toglie, però, che il giovane comprendesse cosa succedeva su quel set e in ulteriori prove avrebbe dimostrato di essere all'altezza della propria poetica, ovviamente incarnandola in modo assai diverso dall'attrice.

Per delineare questa singolare vicenda si può seguire Alessandro Cappabianca, uno dei più sensibili e colti critici cinematografici italiani, il quale non a caso affronta il tema mettendosi in gioco in prima persona:

I film più belli della storia del cinema per me sono due: *La passione di Giovanna d'Arco* e *Freaks*. [...] Ma non sono sicuro comunque che la “bellezza” di questi due film sia scindibile, per me, da altri tipi di considerazioni, di valore critico perlomeno incerto. È una confessione che faccio: amo la Falconetti, perché penso che in lei sia avvenuto, per una volta nella storia del cinema, una specie di miracolo della reincarnazione, e perché sento che, attraverso lei, Giovanna, guerriera contadina, *mi guardi, guardi proprio me*, indicandomi mestamente il destino del fuoco – così come amo Antonin Artaud, e amo (cioè odio) le facce degli inquisitori, le loro rughe incise in primissimo piano, la protervia dei loro occhi porcini, che con emozione mi pare di avere troppe volte (ri)conosciuto.¹

¹ A. Cappabianca, *Commuoversi*, «The Rope – Grafie di spettacolo e di pratiche dell'immaginario», 1, giugno 2007, pp. 43-45:43.

Com'è noto, la crudeltà per Artaud non ha nulla a che fare con il sangue e la truculenza, essendo al contrario una manifestazione di estrema lucidità, «una sorta di rigido controllo, di sottomissione alla necessità. Non si ha crudeltà senza coscienza...».² La crudeltà è «rivelazione».³

Due sono i concetti chiave usati da Cappabianca per analizzare il “cinema della crudeltà”, quello di «immagine estrema» e quello di «flagranza». Sono concetti che secondo lui connotano un certo filone cinematografico, ma per noi sono sinonimi di ciò che da Stanislavskij a Grotowski e oltre hanno cercato di realizzare tutti i rivoluzionari del teatro contemporaneo. Si consideri infatti come le seguenti definizioni del critico potrebbero applicarsi al teatro: *estrema* è quell'immagine «che riesce a mettere in crisi, in senso quasi fisico, la nostra stessa sicurezza; quella che si rifiuta di essere semplicemente contemplata, anche in nome della sua bellezza formale o della sua acutezza intellettuale; quella che ci sconvolge, perché non riusciamo più a credere *che sia solo un'immagine*»; mentre *flagranza* rinvia all'«impatto dirompente che un certo tipo di realtà riesce, nonostante tutto, a conservare sullo schermo anche dopo la sua trasformazione in ombra [...] Nel cinema, si dice, la realtà più cruda diventa astratta, incorporea – ma qualcosa evidentemente resiste».⁴

Cappabianca ipotizza che «l'esperienza del film di Dreyer e il rapporto con Renée Falconetti non solo abbiano segnato profondamente Artaud, ma che Dreyer abbia applicato, sul set del suo film, procedimenti e metodi da considerare, nel segno del rigore, come anticipazione di quelli successivamente ipotizzati nel Teatro della Crudeltà».⁵

Ciò spiegherebbe l'accresciuto interesse di Artaud per le potenzialità del cinema, i suoi progetti e il suo entusiasmo presto deluso per la constatazione del prevalere di logiche commerciali e poetiche consolatorie. Tralasciando di approfondire in questa sede il rapporto tra Artaud e il cinema, ci limiteremo a recuperare alcune suggestioni del critico in funzione di una lettura della recitazione. Per esempio ciò che dice del corpo (nell'operazione cinematografica consistente nell'estrarre la quintessenza, proprio in ragione della sua assenza dal film), della successione presenza-assenza-essenza e infine dell'importanza del montaggio, rimanda a ciò che Grotowski ha cercato di comprendere e realizzare nell'arco di tutta la propria vita.

² A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, pref. di Jacques Derrida, Einaudi, Torino 1968, p. 217.

³ *Ivi*, p. 148.

⁴ A. Cappabianca, *L'immagine estrema. Cinema e pratiche della Crudeltà*, Costa & Nolan, Milano 2005, p. 8 e p. 40.

⁵ *Ivi*, p. 42 (le maiuscole di Teatro della Crudeltà sono una sua licenza).

III. Renée Falconetti

Quelli di Dreyer, Falconetti e Artaud sono sicuramente, come confermano i rispettivi dati biografici, tre «corpi di dolore» che nell'opera d'arte, se non nella biografia, si trasformano in «corpi gloriosi»,⁶ a riprova dell'affinità tra creatività e creazione.

I.

La flagranza della scena che mostra il taglio dei capelli di Giovanna o il salasso autentico cui è sottoposta, sono nate, si sa, in un set caratterizzato da «disagi fisici, regola del silenzio, ininterrotta pressione psicologica, tormento delle scene minuziosamente preparate e infinitamente ripetute».⁷ La capacità dell'attrice, del suo corpo «torturato dal teatro/verità di Dreyer, di *passare* dal set allo schermo, mantenendo intatta tutta la sua flagranza» scaturisce dal suo intendere il personaggio non come creazione ultima ma «come filtro»⁸ della sua visione interiore, senza che tutto ciò indulga nemmeno per un istante alla facile commozione o a un ammiccamento pseudo-mistico. Ecco perché, dunque, se «in mezzo agli strumenti di tortura, o sul rogo, [Falconetti-Giovanna] rivolge gli occhi al cielo, non è per attingere forza, o speranza, per implorare un aiuto soprannaturale, e neppure per indurre gli spettatori alla commozione [...], ma per interrogare il desolante silenzio che (non) risponde alla sua disperazione».⁹

La sapienza dell'attrice-ignorante le consente di realizzare sul rogo, al culmine del film e della sua carriera, quel «nulla senza organi» di cui Artaud parlava già nel giovanile (1925) *L'Ombelico dei limbi*¹⁰ e che, prima dell'apoteosi dell'agonizzante Artaud in *Per farla finita con il giudizio di dio*, ritorna in diverse opere, spesso associata al tema parallelo della «inevitabilità» del corpo e dunque del lavoro da compiere con esso e su di esso, perché gli organi «ci fissano nel mondo in cui siamo e tendono a farci credere alla sua esclusiva realtà»;¹¹ quando invece «bisogna avere un corpo» e «una voce di ferro rovente»,¹² vale a dire che per diventare se stessi occorre farsi attori, performer, spogliarsi dell'abito della personalità e trovare l'essenza della propria individualità.

Il film, tutto costruito sui primi piani – e sul pianto pressoché ininterrotto della protagonista –, non cede mai al realismo, ma al contrario concretizza un «espres-

⁶ *Ivi*, p. 44.

⁷ *Ivi*, p. 45 (ma cfr. anche Hélène Falconetti, *Falconetti*, Fayard, Paris 1987 e Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer, nato Nilsson*, Ubulibri, Milano 1990).

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ A. Artaud, *L'Ombelico dei limbi*, a cura di M. Rafeali, L'Obliquo, Brescia 1991, p. 22.

¹¹ A. Artaud, *Eliogabalò o l'anarchico incoronato*, a cura di Albino Galvano, Adelphi, Milano 1998, p. 55.

¹² A. Artaud, *Œuvres Complètes*, xv, Gallimard, Paris 1981, p. 268.

sionismo naturale», una *panopticon* di «maschere della morte» che mostrano la «morte al lavoro»,¹³ *diversamente* al lavoro sugli inquisitori e la loro vittima.

2.

Il film¹⁴ è stato ovviamente studiato e commentato anche dagli storici del teatro, quasi sempre privilegiando Artaud, soprattutto nella sequenza del rogo che avrebbe suggerito al teorico della crudeltà l'idea dell'attore come colui che si vede attraverso le fiamme.¹⁵ Assai poco s'è detto in effetti sulla *defaillance* attorica di Artaud in questa circostanza e, soprattutto, su come sia costruita la performance della Falconetti. La realizzazione suprema di quest'attrice è evidente a chiunque negli ultimi trenta minuti circa del film.

Questa l'azione: Giovanna si è rifiutata di firmare la ritrattazione come prezzo per ricevere la Comunione, quindi l'Inquisitore ordina di avvertire il boia. La portano fuori, dinanzi al popolo, per la lettura della sentenza. Dapprima lei è stesa su una barella. La trattano come un manichino, poi la posano su una sedia e fanno un ultimo tentativo per ottenere la sua ritrattazione e il pentimento. Si può osservare qui il grande lavoro di tutti gli attori, ognuno dei quali esprime un proprio flusso di pensieri e azioni, soltanto lei non è prigioniera di una immagine, di un'icona. I suoi occhi sono come una bocca che si ciba della realtà e al tempo stesso la espelle, separandola dalla propria innocenza senza parole. Gli inquisitori sono agitati, la aggrediscono con la violenza della retorica teologica, ma tutto ciò crea e rafforza la corazza della giovane, e le sue risposte che – come essi dicono – rivelano orgoglio e ostinazione. Qualcuno scava una fossa da cui esce un teschio. Il suo è un orrore tranquillo, Giovanna è come una bambina che cerca intorno a sé almeno un poco di compassione, invano; il suo sguardo cade su alcuni fiori e poi sui vermi che escono dalla cavità oculare del teschio. Lei sembra voler morire con un proprio sforzo di volontà, perché – dice – «Non ho mai fatto del male a nessuno»; vorrebbe forse evitare ai suoi giudici di diventare assassini. Vede il boia, annoiato e in attesa con i suoi strumenti. Tra gli astanti c'è Artaud, il monaco Massieu, che la fissa a sua volta

¹³ A. Cappabianca, *L'immagine estrema* cit., p. 47.

¹⁴ *La passione di Giovanna d'Arco* (1928). Regia: Carl Theodor Dreyer. Soggetto: Joseph Delteil, C. T. Dreyer. Fotografia: Rudolf Maté. Interpreti: Renée Falconetti (Jeanne d'Arc), Eugène Silvani (il vescovo Pierre Cauchon), André Berley (Jean d'Estivet), Maurice Schutz (Nicolas Loyseleur), Antonin Artaud (Jean Massieu), Michel Simon (Jean Lemaître), Jean d'Yd (Guillaume Evrard), Louis Ravet (Jean Beupère), Armand Lurville (un giudice), Jacques Arnna (un giudice), Alexandre Mihalesco (un giudice), Léon Larive (un giudice). Versione restaurata del 1985. Produzione: Société générale des films. Francia. Durata: 84'.

¹⁵ Cfr. in proposito «*Secondo corsivo*». Franco Ruffini – Ferdinando Taviani: *Cenni o segni. Dialogo*, pp. 183-198, in F. Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, il Mulino, Bologna 1996.

con gli occhi spalancati, i suoi occhi chiari e anch'essi innocenti, tra coloro che la incitano a firmare per salvarsi la vita. A tratti, gli inquisitori si rivolgono a lei con finta dolcezza, dicendole che deve salvarsi per continuare a servire il suo re, e ciò la induce infine a firmare. Quindi le leggono la sentenza di prigionia perpetua. Loro, la banalità del male, lei, la semplicità del bene. Alla lettura comincia in lei un tremore: è la vergogna di avere ceduto, il sorgere della consapevolezza di avere perso tutto, non solo se stessa ma l'intera causa della Francia. Le dicono che ha salvato la vita e l'anima, strappandole persino un sorriso di compatimento. Ma dentro di lei, si vede, sta per sbocciare il seme del rifiuto.

L'ufficiale inglese è molto irritato, mentre il popolo e i prelati collaborazionisti sono contenti o sollevati, per motivi diversi. Riportata nella sua cella, Giovanna è sottoposta all'umiliante taglio dei capelli. La bella ragazza che era subisce una trasformazione in vittima, con un accento di abbruttimento che corrisponde alla sua debolezza. Lei sembra disperata, stravolta per la paura della sofferenza fisica e per il trionfo dell'ingiustizia. Non sembra avere il conforto della fede e parla, parla molto, ma questo passaggio non è accompagnato da didascalie esplicative. Oltre alla sua voce senza suono, vediamo le sue mani e le unghie sporche, piccoli segni del suo essere nel fondo della sconfitta. Fuori, intanto, si festeggia: c'è una fiera foranea con ogni sorta di attrazioni, acrobati, contorsionisti, mangiatori di spade, buffoni. Giovanna si rivolge all'uomo che raccoglie i suoi capelli: «Chiamate i giudici! Mi pento, ho mentito...». Piange, trema, ha paura di non reggere, ma conferma ai giudici sopravvenuti la propria debolezza e ribadisce di essere l'Eletta del Signore. Ora i suoi occhi, i suoi incredibili occhi che esprimono a ogni grado di apertura delle palpebre qualcosa di diverso, sono fermi, i suoi movimenti restano calmi anche alla conferma che il suo gesto comporta la morte. Piange anche un prete, i giudici e i loro assistenti sono sconvolti e impietriti dal senso di colpa. Quando la lasciano, Artaud-Massieu si volta e, nell'intenzione di esprimere dolore (si vede chiaramente che il centro di gravità della sua azione è esterno, e precisamente sul viso) torna indietro con un altro frate. I due sono più in alto, lei li guarda dal basso. Massieu le dice: «Siamo venuti per aiutarti a morire». Vorrebbe mostrarsi calmo, ma comincia a respirare in modo compulsivo e veloce per produrre/mostrare uno stato d'animo di tensione quando le conferma che morirà sul rogo. Gli occhi di lei tendono a socchiudersi, quasi a desiderare un sonno profondo che la liberi da ciò che l'aspetta. Il monaco, in posa da icona rinascimentale, le chiede come possa ancora credere di essere l'inviata da Dio e alla sua risposta precisa, ma pronunciata come in trance, risponde intensificando ancora di più il respiro e aggrottando gli occhi (uno spettatore accorto può provare imbarazzo per questa esteriorità dilettesca per quanto carica di buone intenzioni). Massieu è vistosamente affascinato da lei, dalla sua verità fisica, inconfutabile, ma continua a esercitare la propria funzione e la incalza con l'argomento della sua natura non divina (qui sembra che davvero Artaud, l'uomo,

sia colpito dalle risposte che Giovanna oppone all'ortodossia del giovane prete): «E la vostra grande vittoria?» la incalza, e lei: «...il mio martirio!», «...e la tua liberazione?», «...la morte!».

Massieu la confessa, mentre fuori si finisce di preparare la pira, poi entra nella cella una piccola processione e infine Giovanna, per un attimo felice, riceve la Comunione, quindi la vediamo distesa e assorta in preghiera, tra l'imbarazzo crescente degli astanti. Qui intensi sono i primi piani di Artaud che segue con gli occhi tutti i preparativi e cerca di rivolgerle alcune frasi di incoraggiamento. Quando non si sforza di mostrare qualcosa l'attore è più convincente. Giovanna esce dalla prigione indossando un saio e scalza, con Massieu che l'accompagna. Procedendo verso la pira, la giovane barcolla dal terrore, e al tempo stesso diventa sempre più bella, luminosa, non serena forse, ma ferma. Una vecchia le offre un sorso d'acqua. Giovanna abbraccia un crocefisso e chiede a Dio di non farla soffrire troppo a lungo. Piange, ma ora senza lacrime. Le strappano di mano il crocefisso e lei da quel momento si cala nel flusso degli eventi: si appoggia al palo, scopre il polso affinché il boia possa legarla e quando un legaccio cade è lei stessa a raccoglierlo e porgerlo al boia, che la lega saldamente. Il suo sguardo coglie un volo di uccelli mentre, acceso il fuoco, il fumo comincia a creare una sorta di velario, la separazione tra il martire e i testimoni. Massieu tiene alto il crocefisso dinanzi alla condannata, il cui viso è ora composto, pulito, serio. Il suo sguardo sembra rivolto all'interno, almeno fino all'istante in cui avverte il primo bruciore. Giovanna cerca con gli occhi gli uccelli liberi nel cielo, lotta contro il dolore che le ruba il pensiero, ma non grida; una lacrima le attraversa il viso. Lo spettatore qui vede ciò che non possono vedere i testimoni diretti, e vede i loro sguardi angosciati, le loro preghiere, le loro grida che inquietano i soldati, i quali si muniscono di armi per fare fronte alla probabile rivolta. Il montaggio si fa molto veloce, e il volto della condannata è in primissimo piano, anche se lo si vede sempre meno. Giovanna è come disarticolata dal dolore, ha la bava alla bocca, gli occhi rovesciati di lato, solo sussurra, prima di chinare il capo e chiudere definitivamente gli occhi, «Gesù!». Un sipario di fumo la separa dal mondo.

Un uomo grida: «Voi avete bruciato una Santa!». E qui termina il frammento. Poi si vedranno in primo piano le fiamme e si assisterà allo scoppio della rivolta, subito violentemente repressa. La scritta finale voluta dal regista recita: «...le fiamme protettrici avvolgono l'anima di Giovanna che sale verso il cielo». Le fiamme. Si può stare da una parte e dall'altra delle fiamme, e in modi assai diversi. Nel film di Dreyer le fiamme evocano atrocemente i fondamenti del xx secolo. Anche Giovanna-Falconetti, che ne è sconfitta e lo rifiuta, gli appartiene, come ognuno di noi, che però può decidere da che parte stare, cosa testimoniare.

3.

Dieci anni dopo *Cenere* di Eleonora Duse, questo film, teatro incarnato nel cinema, sembra appartenere a un'altra civiltà. Le novità riguardano soprattutto la regia e il set, l'insieme (la compagnia e i singoli componenti), un montaggio il cui stile sembra nascere dalla "recitazione" dell'insieme e non essergli applicato. È un film muto assai diverso dal primo, e appare oggi ancora più moderno di allora. La mancanza di sonoro non è qui un limite bensì un mezzo espressivo. Secondo Cappabianca *La passione di Giovanna d'Arco* è un vertice cinematografico di tutti i tempi, dunque un caso unico, indubbiamente è l'opera di un regista geniale e in stato di grazia. Ciò non toglie che ci si possa chiedere di quali principi sia portatore.

Nella storia dell'arte scenica, il valore aggiunto della *Passione* dipende da una regia rigorosa e geniale, che non è alla portata, sembra di capire, di Eleonora Duse attrice teatrale e sicuramente manca a *Cenere*. Regia da intendere come costruzione del set (luogo e comunità), come insieme coerente di regole e guida del lavoro collettivo, soprattutto in funzione delle azioni e del montaggio. Le azioni manifestano qui fasci di impulsi, accordi musicali, mai singole note, che si intrecciano nei singoli "movimenti" del film, talvolta con logica contrappuntistica, e talvolta, sembra, soprattutto per Giovanna, in una prospettiva di "fuga", ora dolce ora drammatica; accordi come istanze plurali e sincrone che rimandano all'impossibilità di ridurre a un dire, segni discontinui, in lotta contro la loro stessa impotenza a significare. Il *locus* dell'accadere è il volto, *le visage humain*, il principale supporto della crudeltà (come hanno ribadito in modo risolutivo Jacques Derrida e poi Jean-Luc Nancy).¹⁶

La macchina da presa funziona come l'occhio di un volto che guarda e spesso viene guardato dagli attori, che gli si rivolgono direttamente. Lo sguardo filmico è intermittente e segue ritmi rigorosamente predeterminati, l'improvvisazione è la vita che si insinua nelle microfessure di una partitura dettagliata, come la mosca che si posa sulla fronte di Giovanna.¹⁷ Le azioni sembrano manifestarsi come una "prima volta", ma sono il risultato di una lunga preparazione, con le dovute e logiche eccezioni, come il salasso vero cui è sottoposta Falconetti e il taglio dei capelli.¹⁸ L'assenza di parole destinate all'orecchio impone ancora di più una organizzazione *musicale*, unica possibilità per l'ostensione di differenti strati di verità in movimento. La protagonista è sopra tutti gli altri, segno vivente di incarnazione

¹⁶ J. Derrida, *Forsennare il soggettivo*, Abscondita, Milano 2005, e J.-L. Nancy, *Le visage plaqué sur la face d'Artaud*, in *Antonin Artaud*, a cura di Guillaume Fau, Bibliothèque Nationale de France - Gallimard, Paris 2006, pp. 12-15.

¹⁷ Cfr. Massimo Carboni, *La mosca di Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti*, Jaca Book, Milano 2007.

¹⁸ Cfr. M. Drouzy, *Carl Th. Dreyer* cit.

e compassione e, come la Duse, tende a cancellarsi: il suo volto, il suo corpo diventano il velario che lascia scorgere il tema al di là della persona, dimostrando concretamente cos'è la santità, il martirio dell'attore; tutti gli altri sono testimoni di ciò che accade, testimoni imbelli, perciò attraverso di loro noi "vediamo la storia": è questa la *chance* dello spettatore.

4.

In questo quadro la crudeltà è anzitutto una istanza etica consistente nel lasciare apparire il reale, complesso e grottesco; nel film si assiste al dibattersi delle anime, di tutte le anime, nelle reti del potere. Le fiamme sono il blasone e l'abito del xx secolo, e avvolgono tanto il potere quanto le sue vittime (siamo tutti al di qua e al di là delle fiamme, è una questione di consapevolezza). E dice bene Cappabianca quando sottolinea l'aspetto politico della nostra commozione: «[...] le facce degli inquisitori, le loro rughe incise in primissimo piano, la protervia dei loro occhi porcini, che con emozione mi pare di avere troppe volte (ri)conosciuto».

È comprensibile che questa esperienza colpisca Artaud profondamente, com'è provato da diversi documenti, e lo shock non sta solo nelle icone che maggiormente s'imprimono nella mente, come le fiamme, ma dipende dall'*artificio* che ricrea crudelmente la vita. Solo così si può spiegare l'interesse di Artaud per il *teatro* della crudeltà, fino alla fine. Il teatro della crudeltà è la crudeltà del reale ricondotta alle sue (dis)ragioni essenziali e infine distanziata dalla ragione, proprio come nel dettato aristotelico. Quanto alla Falconetti, figura apparentemente rimossa negli scritti di Artaud, si è autorizzati a pensare che osservandola egli abbia avuto la rivelazione di una "attrice totale", di quella matrice di tutti gli opposti evocata nel poema apocrifo *Il tuono*.¹⁹ Falconetti gli avrebbe mostrato un teatro della crudeltà e fatto comprendere che questo concetto estremo può essere qualcosa di concreto, di realizzabile individualmente, qualcosa che emana da ciò che l'ultimo Artaud definirà «materialismo assoluto».²⁰

È davvero un peccato che Stanislavskij e Grotowski non abbiano riflettuto su Renée Falconetti e su questo film. Certamente avrebbero riconosciuto e apprezzato l'intreccio tra organicità e composizione, tanto nelle partiture di azioni degli attori quanto nel montaggio (dei singoli e poi del regista), e messo l'accento sul processo, nel caso delle azioni, e sulla composizione nel caso del montaggio. Le loro osservazioni sarebbero state di grande utilità.

¹⁹ Testo e commento de *Il tuono* con riferimento alla ricerca teatrale si trovano in A. Attisani, *Un teatro apocrifo*, Medusa, Milano 2006.

²⁰ A. Artaud, *Note per una "lettera ai balinesi"*, in M. Dotti, *CsO: il corpo senz'organi*, a cura di Marco Dotti, Mimesis, Milano 2003, p. 53.

5.

Un altro capitolo da scrivere, quando si potranno mostrare contestualmente i documenti necessari, è quello riguardante le apparizioni cinematografiche successive di Artaud.²¹ Anch'esse smentiscono il luogo comune che lo vuole autore di un'idea estrema e altisonante, però irrealizzata e irrealizzabile. Per questa riflessione si dovrà fare ricorso al complesso delle prove cinematografiche e radiofoniche del nostro. Le prime sono state raccolte di recente in occasione di una mostra per poi purtroppo riaffondare negli archivi. Esse documentano una varietà di esiti che andranno messi a fuoco attentamente e caso per caso, ma si può anticipare che oltre a quelle più note, dal *Napoléon* di Gance (da considerare nella versione sonorizzata del 1934) a Savonarola – un altro rogo — in *Lucrece Borgia* (Gance, 1935) a *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948), ci si dovrà soffermare soprattutto su un reperto venuto alla luce in questa occasione: si tratta della partecipazione di Artaud a *Autour de la Fin du monde*, uno strano film di quindici minuti girato nel 1930 da Eugène Deslaw (pseudonimo del regista ucraino Yevhen Slabčenko, 1898-1966) in occasione di *La fin du monde* (1929), film nel quale lo stesso Gance, allora alle prese con problemi di droga come e forse più di Artaud, si riservò la parte del protagonista, rifiutandola al Nostro che gli si proponeva con insistenza. Alcuni critici sostengono che il frammento debba interpretarsi come una sorta di provino per il regista. La sua eccezionalità dipende dal fatto che è sonoro e vi si vede un Artaud che si lancia in una invettiva apocalittica culminante in una famosa canzone infantile, *Mirlinton s'en va-t-en guerre*, da lui trasformata in una straziante maledizione dell'umanità presente.²² Se Artaud è l'equivalente di una divinità irata, e nella sua imprecazione sono la rabbia, l'orrore e la paura a trasformarsi in preghiera, Renée Falconetti è una deità che, come già Eleonora Duse, incarna un sentimento di *pietas*, di compassione e di stupore per un mondo ridotto in cenere da una nefasta minoranza di ignoranti armati.

L'ascolto di *Pour en finir...*, infine, consente di cogliere, tra l'altro, la enorme differenza tra la recitazione, per altro di altissimo livello, di attori come Roger Blin o Maria Casarès e l'emissione (totalmente corporea e al tempo stesso di congedo dal corpo) di Artaud, ultima epitome della crudeltà.²³ Ma si

²¹ Cfr. Marcella Scopelliti, *L'œuvre Artaud: Antonin Artaud attore di se stesso. La traversata dello schermo tra volto e voce*. Tesi dottorale triennio 2011-2013, Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici.

²² *Artaud – Volti / Labirinti*, a cura di Jean-Jacques Lebel e Dominique Païni, PAC – 5 Continents Editions, Milano 2006; cfr. anche Nelly Kaplan, *Artaud/Gance. Dans le dédale de l'esprit...*, in Antonin Artaud cit., pp. 154-159.

²³ Cfr. in proposito A. Artaud, *CsO* cit.

tratta di due intonazioni della medesima istanza filosofica, etica potremmo dire,²⁴ ovvero – come suggerisce Marco Dotti – di quel progetto biopolitico che Artaud ha lucidamente enunciato in questi termini: «C'è una rivoluzione da fare a condizione che l'uomo non si pensi più rivoluzionario soltanto sul piano sociale, ma creda che debba anche e soprattutto esserlo sul piano fisico, fisiologico, anatomico, funzionale, circolatorio, respiratorio, dinamico e elettrico».²⁵

Lacrime e fiamme sono due aspetti, o manifestazioni, della crudeltà, il concetto-chiave che Artaud “scopre” nell'esperienza di questo film. Lui, uomo, metterà l'accento sul fuoco e sull'aria, mentre lei, al tempo stesso contadina e combattente, essere di terra e acqua, si fa portatrice di un sentimento di liquefazione. Lui è un rogo, il suo comportamento d'attore in questo film è ancora rozzo, la sua respirazione artificiosa è un mantice che succhia l'aria destinata ad alimentare le fiamme che bruciano soprattutto nei suoi occhi e sul suo volto. Le lacrime di Falconetti-Giovanna sgorgano da una falda molto profonda, da una compassione che è al di sopra persino dell'amore e dell'odio, e il loro ascendere fa vibrare tutto il corpo dell'attrice. I suoi piedi, se si vedessero, sicuramente racconterebbero la stessa storia in un'altra lingua, mentre non si può dire lo stesso per il corpo di Artaud-Massieu, alquanto inerte durante questo episodio. Il centro di gravità dell'attrice, pur lontanissimo dal volto, irradia la propria potenza in ogni estremità del suo corpo: gli occhi di lei che quasi si chiudono, come in un tentativo di addormentarsi per sfuggire alla tortura della storia, sono infinitamente più potenti degli occhi di lui, che si spalancano volontaristicamente nell'inane sforzo di significare.

È importante notare questa differenza tra i due, anzitutto per comprendere che la crudeltà può essere molte cose, anche apparentemente antitetiche. Il concetto di crudeltà è chiarissimo per ciò che esclude, e questo s'è già detto, ma è polisemico, proprio come il concetto di fuga in musica. La fuga si apparenta al ricercar nell'uso del contrappunto, e il ricercar significa un'attività in-cerca-di-forma, uno stare al mondo come ricerca della postura, un essere inteso come passare. Per questo, tra l'altro, Renée Falconetti è in fuga *dalle* forme, e nel fare ciò ne produce di sempre inedite, mentre l'attore non eccelso è in fuga *con* le forme, e riproduce continuamente modelli e stereotipi. La differenza aiuta inoltre a intendere ciò che accade ad Artaud-autore-e-attore, sia in quel momento che nelle fasi successive della sua vita; e a notare che nella crudeltà possono esserci accenti femminili e maschili, accenti che in alcuni artisti come Carmelo Bene risulteranno con-fusi. Infine – per restare al tema di queste pagine – si può riflettere sul fatto che il progetto biopolitico richiede un attore totale, o meglio un performer, ciò per due motivi fondamentali:

²⁴ Cfr., eventualmente, Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, PUF, Paris 1992.

²⁵ A. Artaud, *Sei lettere a André Breton*, a cura di Carlo Pasi, L'Obliquo, Brescia 1992, p. 18.

III. Renée Falconetti

prima di tutto perché la consapevolezza si ottiene e si manifesta attraverso un fare (per disfare gli organi è necessaria una rivoluzione fisica...), poi perché il performer è la posterità del soggetto, il passante nel mondo postumo a una morte della comunicazione che ha liberato il teatro dai vincoli relativi.

IV.

Louis Jouvet

L'arte del comédien

0.

Nel suo piccolo libro *Ascolta, amico mio*,¹ Louis Jouvet (1887-1951) parla del segreto dell'attore, e lo fa da attore che si rivolge a altri attori. La sincerità e la profondità di queste pagine sono confermate anche dal fatto che furono scritte da uno Jouvet prostrato dall'esilio bellico senza pensare alla pubblicazione, e in effetti uscite postume.

In carriera dagli anni Dieci, Jouvet si era formato artisticamente al Vieux-Colombier, dove era stato regista, scenografo e tecnico, assistente e infine attore. Sotto la guida di Jacques Copeau e in compagnia di grandi personalità come Charles Dullin, il giovane bretone considerava l'arte scenica come una priorità che non escludeva, anzi presupponeva l'impegno culturale. E ciò, forse, anche a causa dell'astuzia e della forza di volontà che gli furono necessarie per risolvere alcuni problemi personali come la balbuzie, mascherata da una dizione sincopata che lo avrebbe reso famoso. Dal 1922 Jouvet installò la propria compagnia al Teatro degli Champs-Élysées, dove l'anno seguente ottenne il suo primo grande successo con *Knock, ou le triomphe de la médecine* di Jules Romains. Nel 1927 incontrò il drammaturgo Jean Giraudoux, del quale avrebbe portato in scena molte opere. Dal 1935 diresse il Théâtre de l'Athénée proponendo una serie di memorabili stagioni contrassegnate soprattutto da quella che sarà definita la "via critica" all'interpretazione di Molière. Dal giugno 1940 al giugno 1941 assunse la direzione di grandi teatri nazionali, poi partì in *tournee* con la propria compagnia in America Latina e tornò in Francia soltanto alla fine del 1944, per riprendere la direzione dell'Athénée, il teatro che ha poi preso il suo nome. Molti i film cui prese parte tra gli anni Trenta e Quaranta, alcuni dei quali testimoniano al meglio della sua arte teatrale.

È stata una vita molto travagliata, la sua, anche sul piano personale. Jouvet ha

¹ Louis Jouvet, *Ascolta, amico mio*, trad. a cura di Dina Saponaro e Lucia Torsello, postfazione di Franca Angelini, Bulzoni, Roma 2007. Salvo diversa indicazione, le citazioni di Jouvet e Angelini sono tratte da questo volume.

sublimato nell'impegno lavorativo ogni disagio esistenziale, ma era profondamente autocritico, sempre insoddisfatto e spesso autoritario, irascibile. Colpito nel fisico da alcune malattie, a causa di un infarto che lo colse durante le prove, il grande attore morì nel suo camerino il 16 agosto del 1951.

Diversi i motivi di questa presenza nella nostra galleria, ma soprattutto è doveroso sottolineare come la militanza di Jouvet in favore di un teatro di rappresentazione, basato sul testo e sull'attore, oltre che sulla mediazione registica, si realizza in termini che lo configurano come uno degli esponenti più nobili di quella tradizione e ribadiscono che ai vertici dell'arte, l'attore che punta principalmente sulla composizione e quello che punta sul processo in realtà diventano tutt'uno.

I.

Per tracciare un suo profilo introduttivo si possono prendere in considerazione, oltre a *Ascolta, amico mio*, due scritti capitali dell'attore quali l'*Art du comédien*, redatto per l'*Encyclopedie Française* (1935) e il saggio, anch'esso uscito postumo, *Le comédien désincarné* (1954).² Ciò per contribuire al tema principale di questo lavoro, ovvero per evidenziare il rapporto, nel lavoro dell'attore, tra organicità e codici linguistici, tra osservazione e trascendimento della realtà.

Anzitutto Jouvet sceglie di designare il proprio modello di attore come *comédien* e lo oppone all'*acteur* (si lasciano i termini in francese, ché troppa rozza sarebbe una loro traduzione italiana): «L'*acteur* agisce tramite l'esproprio, impossessandosi del personaggio; vuole testimoniare subito e innanzitutto se stesso. Lo vuole ed è obbligato a farlo. Il *comédien* opera attraverso un approccio, un'amicizia, un lento insinuarsi, in cui tutto di lui si offre affettuosamente, fino a sostituirsi generosamente, con magnanimità, per testimoniare pubblicamente, lealmente».³

A chi pensa Jouvet quando parla dell'*acteur* e dei suoi abusi? Alle sopravvivenze coeve del grande attore ottocentesco, ovvero ai mattatori, oppure allo sperimentalismo egolatra che sempre le avanguardie portano con sé? Una risposta indiretta la fornisce Jean-Louis Barrault, uno dei maggiori esponenti della generazione successiva. Barrault, che agli inizi della propria carriera aveva incrociato Antonin Artaud suscitando persino la sua ammirazione, prima di riconvergere verso il teatro di rappresentazione, esalta la trinità di maestri Copeau-Dullin-Jouvet, mentre il suo elogio di Artaud assume il sapore di un omaggio a un'eccezione o meglio a una utopia irrealizzabile.⁴ Forse, più avanti nel tempo, un esempio di *acteur* sarebbe

² Ora: Flammarion, Paris 2007.

³ Brunella Torresin, *Louis Jouvet: lezioni di teatro*, in L. Jouvet, *Elogio del disordine. Riflessioni sul comportamento dell'attore*, a cura di Stefano De Matteis, La Casa Usher, Firenze 1989, pp. 276-292.

⁴ Cfr. la sua Prefazione a *Images de Louis Jouvet*, Editions Emile-Paul Frères, Paris 1952.

IV. Louis Jouvet

stato quello di Carmelo Bene, e questi probabilmente – come provano i suoi scritti – avrebbe accettato la definizione.

Jouvet dixit

Dal teatro classico al teatro libero

[...] Strana libertà di questo teatro libero conquistato da scenografie che pretendono di essere vere, con vere porte e vere finestre, ornate di vere piante, abitate da veri animali. L'arte che consiste nel far cadere una vera pioggia sulla scena [...].

Il periodo della tranche de vie.

Assopimento dello spirituale, morte dell'immaginazione e del meraviglioso, avvilitamento del linguaggio, questi sono i caratteri del teatro contemporaneo.

La meravigliosa convenzione teatrale che avevamo ereditato dai classici, spogliata della propria magia, abbandonata dalla poesia, sembra ormai perduta. [...] L'attore anima il proprio personaggio per permettere al pubblico di darsi l'anima di un *voyeur*. [...] Il teatro finisce con il perdere la propria verità a favore di una esattezza e di una verisimiglianza che uccide e abolisce per sempre l'illusione del teatro. Il regno dello spirituale svanisce: il teatro libero basato sulla fotografia è l'angelo annunziatore del cinema. [...] Se il teatro oggi deve tendere verso qualcosa, è verso una vita in cui lo spirituale riconquista i propri diritti sul materiale, la parola sulla "recitazione", il testo sullo spettacolo. Per una convenzione drammatica fatta di poesia, grazia e nobiltà. [...]

Un'opera, questo *jeu* di una sera, è una conversazione tra l'autore e il pubblico, una sorta di proposta spirituale offerta e poi accettata o rifiutata. È su questa convenzione condivisa o rifiutata che anzitutto occorre intendersi e fare una scelta, per l'autore che ha scritto il testo, per gli attori che lo recitano e il pubblico [...]

Il regista

[...] Giardiniere della mente, medico dei sentimenti, orologiaio delle parole, levatrice dell'inarticolato, ingegnere dell'immaginazione, cuoco delle intenzioni [...] tante volte si è cercato di definire ciò che non può avere una definizione. Tutto l'amore e tutta la tenerezza sono per l'opera a cui lavora, la sua unica preoccupazione è questo al di là del miracoloso che si esprime nella riuscita. [...]

Mettere in scena significa gestire il patrimonio spirituale dell'autore, tenendo conto delle necessità contingenti del teatro.

È mettersi dal punto di vista di una serata e da quello dell'eternità.⁵

⁵ Estratti da Louis Jouvet, *Riflessioni del comédien*, Editions de la Nouvelle Revue Critique, Paris 1938.

1.

Gli esempi dell'arte attorica jouvetiana che qui si propongono – e tanti altri se ne potrebbero fare – dimostrano assieme ai suoi scritti come, sempre sul versante della rappresentazione e del “personaggio”, Jouvet esprima una istanza etica e di trascendimento, inclinata talvolta, soprattutto nel linguaggio, verso una religiosità di maniera, religiosità che tuttavia va inquadrata nel sostanziale pragmatismo che distingue i veri attori di ogni orientamento ideologico. Si legge in proposito in *Comédien désincarné*: «[...] il teatro è fatto [...] non per abusare della credulità, per il divertimento, ma per creare la contemplazione, l'estasi, la meditazione, per iniziarsi ai misteri che ci circondano e che portiamo in noi».

Un teatro la cui funzione è quella di iniziare ai misteri esterni e più intimi, realizzabile per Jouvet nella linea autore-regista-attore, per il tramite di personaggi ogni volta diversi, dei quali l'attore si mette al servizio. Tutto ciò non porta alla opacità del successo egoico bensì a un trascendimento. Infatti, nello stesso testo si ribadisce che «[il teatro] è volere essere contumaci, rifiutarsi, prendere congedo da un certo numero di idee, di sentimenti, fare una fuga durevole, sfuggire alla vita quotidiana, derubarsi, scalare il muro di cinta della propria vita, eclissarsi dalle proprie mediocrità, prendere congedo, crearsi un *interim*: è rendersi invisibili e introvabili».

Sono espressioni che potrebbero appartenere a Michail Čechov o a Grotowski, per citare esponenti di entrambi i fronti. Quello di Jouvet, però, è pur sempre un particolare modo di stare con i segni, di concepire la rappresentazione in una prospettiva costruttiva e ottimistica che, certamente contrapposta alla “decostruzione amorosa” dell'*acteur*, configura l'ideale di un teatro che è al tempo stesso consolatorio e anticonsolatorio. Consolatorio in conseguenza del principio che – come affermato con estrema franchezza in *Réflexions du comédien* (1938)⁶ – «il successo è la sola legge della nostra professione» (anche se dipende dalla capacità di attivare un processo catartico nello spettatore). Anticonsolatorio perché non esiste *happy end* che possa fare dimenticare le questioni, i misteri e gli enigmi che restano insoluti. Il teatro infatti aiuta a «spiegarsi a se stessi e agli altri, a comprendersi e semplicemente comprendere perché si ama, si soffre, si vive e si muore», ma pur sempre nell'ambito dell'«eterno e sempiterno inesplicabile della nostra vita» (*Le comédien désincarné*).

La sua definizione di un teatro contemporaneo dunque intreccia e tenta di conciliare istanze diverse, come testimonia *Réflexions du comédien*, testo coevo alla grande vertenza artaudiana (e da considerare come la risposta, alta e realistica insieme, di un sommo professionista della scena che parte dal presupposto del

⁶ Ora: Librairie Théâtrale, Paris 1997.

IV. Louis Jouvet

“successo necessario” al teatro in quanto spettacolo dal vivo): «Se il teatro, oggi, tende verso qualcosa, è verso una vita in cui lo spirituale sembra avere riconquistato i suoi diritti sul materiale, il verbo sulla recitazione (*jeu*), il testo sullo spettacolo. È verso una convenzione teatrale fatta di poesia, di grazia, di nobiltà».

Di conseguenza il *comédien* che agisce in questo quadro utilizza i propri «diritti sul materiale» non per dominare o affermarsi in quanto personalità, ma al contrario per *disincarnarsi*:

Tu non incarni niente. Tu sei più o meno “incarnato da” e questo è il punto essenziale. È questo che io chiamo “il *comédien désincarné*”; è quando tu non sei più te stesso, ma solo il manichino, questo vuoto, questa cavità, inconsapevole, e cosciente di questa inconsapevolezza, di questa modestia, di questo umile spirito di servizio – vuoto di te stesso; è l’inizio di questa pratica [...] È di questo che bisogna approfittare, di questa purezza, di questo vuoto di sé che nessun altro può conquistare se non il mistico, salvo il fervente, l’illuminato.

Sono affermazioni impegnative, come si vede, che cercano di connettere la concretezza della professione con una istanza di trascendimento, invertendo in questo senso una prospettiva che muovendo da istanze puramente ideologiche non si pone il problema dell’eccellenza professionale, eccellenza da intendere a sua volta non come fine ma come mezzo, come passaggio verso la conquista del proprio Sé. Come per tutti i grandi del Novecento, Jouvet è portatore di una concezione del teatro che lo intende come alternativa concreta alla decadenza delle religioni ufficiali, divenute ormai apparati ideologici immemori della propria tradizione “tecnica”.

2.

Il teatro secondo Jouvet vede al proprio centro un attore eticamente e creativamente responsabile, ma non esclude il regista, figura da intendere come partecipante attivo del medesimo progetto. In *Réflexions* Jouvet afferma chiaramente che la regia deve essere capace di «mettersi dal punto di vista di una sera e insieme dal punto di vista dell’eternità».

Tra i principali testi di Jouvet riguardanti il lavoro dell’attore vi sono le trascrizioni delle sue lezioni al Conservatoire d’Art Dramatique (dal 1934), un vero e proprio patrimonio cui studiosi e critici hanno più volte fatto ricorso.⁷ Nel suo

⁷ Cfr. per esempio *Elvira, o la passione teatrale. Sette lezioni di Louis Jouvet*, rappresentazione di Giorgio Strehler da *Elvira Jouvet 40* di Brigitte Jacques, tratto da *Molière et la comédie classique* di Louis Jouvet, Gallimard, Paris 1965. La traduzione e la regia erano di Giorgio Strehler, le scene di Ezio Frigerio, i costumi di Luisa Spinatelli. Interpreti principali: Giulia Lazzarini, Giorgio Strehler.

insegnamento agli attori usa più i toni e i modi del regista che quelli del collega, anche se dimostra sempre una straordinaria capacità di lettura delle performance altrui, con particolare riferimento proprio al rapporto tra impulsi, azioni e vita del personaggio. In quelle pagine, tuttavia, non emerge con molta chiarezza la “tecnica negativa” che, come spiega Jean-Louis Barrault rivolgendosi a lui in forma di lettera, caratterizzava il lavoro dell'attore-regista: «È attraverso un lavoro di eliminazione, di scelta costante che Lei arriva a dare nei Suoi spettacoli una densità e una irradiazione eccezionali. C'è una tale quantità di lavoro, una tale varietà di ricerche, una tale esigenza nella dissezione e nell'invenzione, che Lei cambia, in un certo senso “elettricamente”, i suoi spettacoli».⁸

Anche in *Ascolta, amico mio* sono dispensate alcune considerazioni precisamente riferibili al mestiere dell'attore e comprensibili solo in questa chiave:

- Bisogna pensare le proprie sensazioni.
- Dopo averle selezionate, scelte, campionate, vagliate, saggiate, controllate, bisogna pensarle, fissarle, iscrivere con i gesti e le inflessioni. La memoria cieca segue questo meccanismo, in questo calore il corpo si illumina, si rischiarava, si riscalda e si raffredda, si contrae. Poi il cervello è rischiarato da questa illuminazione, da questa luce, ma il punto di partenza è la sensazione.

La sua contrapposizione del superficiale al profondo non ha nulla a che vedere con una polemica contro lo spiritualismo, semmai invita all'adozione di un procedimento equivalente al «metodo delle azioni fisiche» di Stanislavskij: «Il profondo ci tocca solo in superficie. Ma ben espressa, ben dipinta, la superficialità è anche fertile, efficace per gli effetti che provoca. Questo è il teatro, e questa superficialità dà un'aria profonda. *Il drammatico è commozione profonda e oscura*».

E questa affermazione non ha nulla a che vedere con l'esteriore e lo stereotipato. La superficie è l'esterno, il corpo che “ben dipinto” diventa trasparente, ma per fare bene occorre imparare a rapportarsi con il «disorientamento» che sempre accompagna il lavoro: «È grazie a questo disorientamento che viviamo drammaticamente. È questo che ci spinge continuamente alla ricerca di sensazioni o di idee, che ci spinge e ci agita nel drammatico».

Perciò, continua Jouvét: «Ascolta la difficoltà e la complessità del mestiere. Considera te stesso nella vocazione. *Scegli quello che vuoi diventare*. Ti sei preso una seria responsabilità verso te stesso, verso gli altri, verso il Teatro, verso lo spirito e verso Dio». Questa posizione “filosofica” non esclude che l'attore sia anche qualcuno cui piace mostrarsi:

Spettacolo allestito per l'inaugurazione del Piccolo Teatro Studio, 30 giugno 1986, ripreso nelle due stagioni successive e nel 1997.

⁸ *Images de Louis Jouvét*, pref. di J.-L. Barrault, Editions Emile-Paul Frères, Paris 1952.

IV. Louis Jouvet

Per essere *comédien*, bisogna mostrarsi. Prima di tutto è un piacere di pura vanità e temeraria presunzione. Che dura (a volte) fino alla morte. Ma se un giorno ti accorgerai di questo, avrai scoperto un aspetto importante del mestiere; forse il suo scopo, la sua finalità essenziale. [...] per praticare bene questo mestiere l'importante è: *rinunciare a sé per il progredire di se stessi*. [...] Non sono importanti i segreti del mestiere, ma l'atteggiamento, lo spirito per praticarlo. Si sceglie un mestiere per realizzarsi.

3.

Dovrebbe essere chiaro, ora, che quando Jouvet insiste sul concetto di *comédien*-esecutore, che «punta tutto sul personaggio» – invece che su se stesso come l'*acteur* – si sta sforzando di delineare un'etica da cui è bandita la finalità egoica e manipolatrice e non intende certo condannare il lavoro dell'attore su se stesso in vista di una realizzazione che lui stesso definisce con una terminologia “religiosa”. Bisogna ricordare anche che Jouvet ha molti dubbi sulle proprie qualità di scrittore e leggendolo in una biblioteca che allinea autori come Stanislavskij, Artaud e Grotowski tali dubbi non possono che essere confermati, ma bisogna anche riconoscere che il problema è più generale e di non facile soluzione. Anche l'abusato, e da secoli, Diderot conosceva pochissimo il teatro e descrive il mestiere dell'attore – lo ricorda Jouvet – ignorandone alcuni elementi costitutivi e fondamentali. L'importante, tuttavia, per chiunque, è uno sforzo di sincerità, e se questo sforzo è compiuto da un grande professionista della scena ciò che è scritto non può che riflettere la complessità del mestiere teatrale e le singole strategie risolutive. Con ciò si vuole ribadire che se la terminologia proposta da Jouvet mostra una sua persistente inadeguatezza, ciò non toglie che il suo contributo aggiunga qualcosa d'importante allo studio di quest'arte, specie se contestualmente si prendono in considerazione i testi degli altri creatori e i documenti della sua attività creativa.

Così facendo si potranno distinguere i caratteri accidentali, storici e ideologici, della sua poetica e della sua battaglia, dal concreto sapere di cui è portatore. In proposito si è citato Carmelo Bene, non a caso. Nella postfazione a *Ascolta, amico mio* Franca Angelini conclude con queste parole: «È probabile che queste idee [...] siano le ultime di un teatro del Novecento che vuole interrogarsi per perfezionare e per “costruire”. Dopo c'è il dubbio sul linguaggio come organismo, la centralità dell'antitesto e del vuoto, la decostruzione della parola e dell'azione. Dopo c'è il teatro di Carmelo Bene».

A questo punto il lettore e lo studioso si trovano nella situazione di dover deliberare se il tempo e il teatro di cui Jouvet è testimone appartengano al passato o siano equivalenti a quelli di oggi, e se un teatro come quello di Carmelo Bene (che in questo senso non rappresenta solo se stesso) esprima la contemporaneità.

L'opinione di chi scrive è che, anzitutto, non si possa distinguere nettamente tra un prima e un dopo in senso cronologico, visto e considerato che ai tempi di

Jouvet la vertenza contro la rappresentazione era portata avanti in tutto il mondo da diversi grandi artisti, e quindi meglio sarebbe prendere in considerazione la convivenza – e, certo, anche la concorrenza o a tratti la guerra – tra diversi atteggiamenti nei confronti del teatro, e si può naturalmente parteggiare per l'uno o per l'altro. Inoltre, ridurre l'opinione dell'altro a caricatura è un grave errore perché impedisce di comprendere come, per esempio sul fronte dell'arte attorica, processo e composizione, lavoro su di sé e rappresentazione, siano in effetti due scelte distinte sul piano ideologico e metodologico, ma ogni artista della scena deve necessariamente fare i conti con entrambi e infine, quando si guardi ai massimi esponenti, si deve constatare che diversi approcci portano a una convergenza sostanziale dello scopo del teatro (così nettamente definito anche da Jouvet). Jouvet, come Michail Čechov, Jacek Woszczerowicz e tanti altri è stato, si può dire, un campione della continuità, ossia della tradizione illuministica della rappresentazione, ma in quanto tale è un'eccezione, un caso che si stacca dalla tradizione in cui pure si riconosce e infine converge con l'*acteur* nella definizione di un teatro di trascendimento. Soltanto tenendo presente tutto ciò si può comprendere come possa esistere, in Italia, un grande attore-regista come Carlo Cecchi, che ha sempre messo in scena testi, perlopiù classici, e del quale al tempo stesso nessuno potrebbe negare che sia un autore e che metta all'opera il «dubbio sul linguaggio come organismo, la centralità dell'antitesto e del vuoto, la decostruzione della parola e dell'azione» (non a caso Franca Angelini è anche la più attenta esegeta del teatro di Cecchi).

4.

In *Volpone*,⁹ copione teatrale e cinematografico tratto da Ben Jonson, Jouvet è il vero protagonista, l'astuto servo Mosca che escogita il trucco con il quale il suo padrone si cava dai guai e accumula ricchezze, e che infine si appropria di tutto. Una sequenza propone uno straordinario duetto tra Jouvet e Charles Dullin, dove il primo si presta quasi a fare da spalla al secondo. Il Corbaccio di Dullin, che esordisce dicendo «Mi piace molto fare visita ai moribondi», mostra quanto uguale e diverso possa essere un attore che condivide gli stessi ideali teatrali di Jouvet. In proposito è significativo il ricordo di Artaud, che era stato accolto come giovane attore da Dullin: «C'è in lui, oltre all'attore a tutti noto, la stoffa di un meraviglioso

⁹ *Volpone* (Francia, 1941). Dalla commedia di Ben Jonson. Adattamento e dialoghi di Jules Romains. Regia: Michel Tourneur. Fotografia: Armand Thirard. Scenografia: André Barsacq. Musica: Marcel Delannoy. Interpreti: Harry Baur (Volpone), Louis Jouvet (Mosca), Charles Dullin (Corbaccio), Jean Témerson (Voltore), Fernand Ledoux (Corvino), Jacqueline Delubac (Colomba Corvino), Marion Dorian (Canina), Alexandre Rignault (il capitano Leone Corbaccio), Louis Frémont (il giudice), Robert Seller (il capo degli sbirri), Jean Lambert (il cantante), Pierre Gianotti, Colette Régis (la marchesa). Produzione: Île de France Film. Durata: 95'.

IV. Louis Jouvet

uomo di teatro, con un'estetica e perfino una mistica della scena, perfettamente coscienti e studiate». ¹⁰

Un film tratto dalla pièce di Romaines *Knock, ou le triomphe de la médecine* ¹¹ era stato girato anche nel 1933, sempre con Jouvet, dal regista Roger Goupillières. Una scena (teatrale) memorabile è quella in cui il mattatore Jouvet – falso medico appena insediato in un paesino di cui vuole convincere tutti gli abitanti a farsi curare da lui – incontra la sua prima vittima, il banditore locale, e lo “trasforma” da individuo sano in un malato grave che si mette nelle sue mani.

Per Jouvet il teatro non è un luogo dove ci si diverte né un luogo dove l'attore possa far bella mostra di sé e del suo ego: teatro è per Jouvet un «derubarsi, scalare il muro di cinta della propria vita, eclissarsi dalle proprie mediocrità, prendere congedo, crearsi un interim: rendersi invisibili e introvabili». Sebbene Jouvet opti per un teatro dei segni discorsivi, le tecniche e la poetica di cui si fa portatore lo fanno rientrare nella cerchia di quegli artisti che non considerano il teatro come fine a se stesso ma come strumento di trascendimento.

S'è detto come per Jouvet il *comédien* si insinui lentamente nel personaggio senza mai finire per dominare o per affermarsi in quanto personalità, ma al contrario per disincarnarsi. La recitazione di Jouvet mostra la sua opzione per un teatro basato sul testo e sull'attore, oltre che sulla mediazione registica. Osservandolo all'opera, però, ci si rende conto di come, ai vertici dell'arte, l'attore che punta sulla composizione e quello che punta sul processo in realtà si incontrino.

L'Atelier di Dullin costituì una tappa fatale nella formazione di molti artisti dell'epoca e l'attore era noto per avere sviluppato alcune prescrizioni di Stanislavskij. È importante notare come due attori così vicini negli intenti e nelle tecniche siano anche incommensurabilmente diversi. Jouvet è Mosca, il servo astuto che organizza una beffa nella beffa, truffando anche il proprio padrone-complice e avendo infine la meglio su tutti gli avidi personaggi della commedia. La sua capacità di trasformarsi e adattarsi alle situazioni più diverse serve a tratteggiare un personaggio aereo, tra il giullare di corte e l'astuto sofista.

Nel prefinale di *Volpone* si assiste all'esito della rocambolesca trasformazione di Jouvet. La sua voce si fa più asciutta e decisa, i movimenti aerei trasmutano in una posa ieratica: ormai Mosca è il padrone assoluto e lo annuncia con freddezza

¹⁰ A. Artaud, *L'atelier di Charles Dullin* (1921), in *Il teatro e il suo doppio* cit., pp. 105-106:106.

¹¹ *Knock* (1951). Dalla commedia di Jules Romaines, adattamento di Georges Neveux. Regia di Guy Lefranc. Fotografia: Claude Renoir. Sceno grafia: Robert Clavel. Musica: Paul Misraki. Montaggio: Louise Hauteceur. Attori principali: Louis Jouvet (Dr. Knock), Jean Brochard (Dr. Albert Parpalaid), Pierre Renoir (il farmacista Mousquet), Pierre Bertin (l'insegnante Bernard), Marguerite Pierry (M.me Pons, la signora in viola), Jean Carmet (il primo ragazzo), Yves Deniaud, Mireille Rémy (M.me R.my), Jane Marken (M.me Parpalaid), Geneviève Morel (la signora in nero), Bernadette Lange (Mariette), Andr. Dalibert (il secondo ragazzo), Pierre Duncan (il fattorino), Paul Faivre (il sindaco Michalon), Sylvain (un autista). Francia. Durata: 98'.

inaudita a un Volpone incredulo. Non c'è più spazio nemmeno per l'ironia o un sogghigno di vendetta.

Artaud apprezzava dell'attore il suo insegnamento basato anzitutto sull'improvvisazione, concepita in modo da creare una base di spontaneità libera dagli stereotipi e sulla quale poggiare poi una partitura rigorosa. In questo senso Dullin era noto per avere sviluppato alcune indicazioni di Stanislavskij (naturalmente bisogna pensare allo stato delle conoscenze negli anni Venti). In proposito si veda ancora Artaud: «I Russi praticano da gran tempo l'uso di un certo metodo d'improvvisazione che spinge l'attore a lavorare con la propria sensibilità profonda, e esteriorizzare questa sensibilità reale e personale con parole, atteggiamenti, reazioni mentali inventate per l'occasione, improvvisate. La ricerca delle intonazioni, ecco il grande scoglio delle personalità».¹²

Tutte le tracce che qui si sono evidenziate suggeriscono di confrontare sempre ciò che gli attori dicono con ciò che fanno e che il mestiere della scena presenta sempre e dappertutto i medesimi problemi. Le soluzioni poetiche, a loro volta, non sono così numerose e le più riuscite di esse si danno nell'incontro tra processo organico e composizione. Una ulteriore deduzione è che a partire dal rispetto di alcune regole fondamentali della composizione scenica l'espressione dell'individualità degli attori si dispiega in un catalogo di stili pressoché infinito: la sensibilità grottesca attinge alla miniera inesauribile dell'umano.

¹² A. Artaud, *Il teatro dell'Atelier*, in *Il teatro e il suo doppio* cit., pp. 107-109:108.

V.
Michail Čechov
ricercatore e maestro

0.

Michail Čechov è per il suo talento e la sua storia uno degli attori più significativi del Novecento, eppure in Europa e in Italia, al di fuori di una ristretta cerchia di addetti ai lavori, lo si conosce assai poco e male. Tra i motivi della sua importanza si devono considerare la straordinaria bravura, mai smentita da nessuno, dell'attore che Stanislavskij considerava il proprio migliore allievo, dotato di «un talento formidabile e non esiste impresa artistica che non possa realizzare in scena»,¹ ma anche la sua statura intellettuale, la sua ricerca poetica ininterrotta e lo sviluppo di una nuova idea di teatro per la quale l'artista si è battuto fino al definitivo esilio negli Stati Uniti, dove ha svolto il proprio magistero esercitando una influenza enorme per quasi due decenni. Infine, non trascurabile è la mole di scritti, suoi o su di lui, nei quali il suo pensiero mostra ancora una sconcertante e polemica attualità, e la discreta messe di film che ci permettono di ammirarlo in alcune interpretazioni memorabili, anche se non sono quelle teatrali che più avremmo desiderato vedere.

Grotowski non lo cita mai e a quanto pare non lo ha conosciuto, forse anche perché quando frequentava i suoi insegnanti e amici russi quello di Michail Čechov era ancora un nome impronunciabile nel regime sovietico.

*All'attore*² è il libro meno felice di Čechov: un tentativo di manuale, un prontuario di esercizi che potrebbero rivelarsi addirittura nocivi se non applicati sulla base di altre e più complesse conoscenze e sotto la guida di un maestro esperto. Sottovalutati dagli editori e dagli studiosi sono altri suoi libri, soprattutto *The Path*

¹ Stanislavskij citato da Konstantin Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre*, Thames & Hudson, London 1988, p. 114.

² In italiano vd.: Michail Čechov, *La tecnica dell'attore. Come lavorare sul personaggio*, a cura di Mala Powers, ed. it. a cura di Clelia Falletti e Roberto Cruciani, Dino Audino Editore, Roma 2001. Proposto come «prontuario» che aggiorna soprattutto nelle scelte linguistiche il precedente M. C., *All'attore. Sulla tecnica della recitazione*, La Casa Usher, Firenze 1984.

of *The Actor* (Il cammino dell'attore)³ nei quali Čechov offre una delle prime e più pregnanti testimonianze moderne del lavoro dell'attore visto dall'interno dei processi, un testo non orientato verso la precettistica ma piuttosto verso il tentativo di delineare i fondamenti di una nuova pragmatica.

A fronte dell'impresa impossibile di delineare in breve una figura di tale rilievo, ci si limita qui a fornire un breve profilo biografico e una piccola raccolta di sue citazioni come accompagnamento delle sequenze cinematografiche che commenteremo.⁴

I.

Nipote per parte di padre del sommo Antòn P. Čechov, Michail (1891-1955) si forma presso la scuola teatrale di Pietroburgo diretta dal poliedrico Alexei Sergejevich Suvorin (1834-1912), diplomandosi nel 1911. Conquista subito una fama di grande talento e dopo avere interpretato lo zar Fëdor nel dramma eponimo di Aleksej Tolstoj viene reclutato da Stanislavskij, nel 1913, e di conseguenza prende parte alle attività del Primo Studio. Tra il 1913 e il 1923 appare in dodici spettacoli del Teatro d'Arte e in produzioni indipendenti, sempre in ruoli di rilievo. Stanislavskij, Suleržickij e soprattutto Vachtangov esercitano una grande influenza su di lui e nel giro dei primi anni di attività professionale le interpretazioni realizzate sotto la loro guida gli assegnano un posto tra i massimi attori russi del tempo. Una svolta cruciale nella sua vita si ha con l'avvento del regime bolscevico. Negli anni 1918-19 è colpito da una grave depressione, rafforzata dalla morte dell'amata madre e dall'abbandono della moglie. Stanislavskij lo fa curare da alcuni psichiatri, che ricorrono anche all'ipnosi, ma la sua ricerca spirituale, sempre indipendente, si rivolge verso l'antroposofia di Rudolf Steiner e l'euritmia (scienza del movimento e dell'elocuzione), con aperture verso induismo e buddhismo. Apre un proprio Studio (una scuola) almeno dal 1916, come testimonia Marija O. Knebel,⁵ ma il profondo legame con Vachtangov non sarà mai in discussione. Nel 1920 pubblica un articolo in cui analizza dettagliatamente e critica il Sistema di Stanislavskij, che nessuno all'infuori di una stretta cerchia conosceva, e la cosa naturalmente fa infuriare i suoi maestri, che tuttavia presto lo perdonano, tanto che nel 1921 è protagonista con Vachtangov dell'*Enrico XIV* di Strindberg e con Stanislavskij del *Revisore* di Gogol'.

³ Michael Chekhov (questa la grafia anglosassone del suo nome), *The Path of The Actor*, ed. by Andrei Kirillow and Bella Merlin, Routledge, London & New York, 2005.

⁴ Cfr. anche il recente «Culture Teatrali», 23, annuario 2014, *Due maestri del Novecento: Michail Čechov e Rudolf Steiner*, a cura di Erica Faccioli (testi di Erica Faccioli, Fausto Malcovati, Marie-Christine Autant-Mathieu, Donatella Gavrilovich, Ornella Calvarese, Clelia Falletti, Monica Cristini).

⁵ Cfr. Claudia D'Angelo, *La cultura teatrale russa e sovietica nelle memorie di Marija Knebel'*, tesi di laurea, aa 2009-2010, Università degli Studi di Torino.

Nel 1924, nel vuoto creato dalla morte prematura di Vachtangov (1922) e al ritorno del Teatro d'Arte dalla trionfale tournée in Europa e America, Čechov è chiamato a dirigere lo Studio, che però si distacca dalla casa madre per diventare il Secondo Teatro d'Arte. A questo punto il nostro compie un'altra impresa clamorosa: è protagonista e regista di un *Amleto* che fa molto discutere e che evidenzia tutta la sua incompatibilità con il regime e il clima culturale dominante. Il Čechov attore è elogiato, ma viene accusato sempre più aspramente di essere un «idealista e mistico», insomma un reazionario. Scoprendo che sta per essere arrestato, nel 1928 lascia definitivamente l'Unione Sovietica, non prima di avere con Stanislavskij un lungo colloquio chiarificatore sulle loro differenti opinioni. Qualche anno dopo dirà: «La tragedia di Stanislavskij era la sua assoluta incomprensione di cosa significasse essere un insegnante. Non riusciva mai a trovare il modo di trasmettere la sua conoscenza agli altri. Era un grande inventore, ma assai poco dotato come insegnante. Era capace di dimostrare, ma non di insegnare».⁶

L'emigrazione lo porta dapprima in Austria e a Berlino, dove recita in tedesco, tra l'altro con Max Reinhardt. Nel 1931 tenta di fondare un teatro russo a Parigi e dopo averne constatato l'impossibilità per mancanza di mezzi e supporti istituzionali accetta alcune proposte provenienti dalle repubbliche indipendenti di Lettonia e Lituania. A Riga dal 1932 al 1934 realizza *La morte di Ivan il Terribile* di A. Tolstoj e *Il villaggio Stepančikovo* e dà inizio a un serio lavoro di bonifica della cultura teatrale, attorica e registica, anche nel campo del teatro d'opera, ma un colpo di stato fascista lo costringe nuovamente alla fuga. Čechov si reca dapprima negli USA (1935), dove con i Moscow Art Players, un ensemble di attori russi, realizza alcuni spettacoli a Broadway, e tiene un corso per il Group Theatre di New York, dove Stella Adler e alcuni altri cercano un'alternativa concreta al "Metodo" che un altro membro del gruppo, Lee Strasberg, vorrebbe affermare come la fedele traduzione del Sistema di Stanislavskij.

Una vera possibilità di crescita e sperimentazione gli viene offerta da alcuni sponsor con i quali si trasferisce in Inghilterra, a Dartington Hall, dove con oltre venti giovani attori di diverse nazionalità, dal 1936 al 1939, tenta di concretizzare l'utopia di un ensemble di attori creativi. L'imminenza della guerra, però, lo costringe a nuova emigrazione, l'ultima, negli Stati Uniti. Nel 1941 apre a New York uno Studio nel quale insegna con un gruppo di fidi collaboratori, poi sarà Hollywood a offrirgli lavoro come formatore (*coach*) e attore. Il tentativo di riprendere lo spirito di Dartington (formazione, comunità produttiva, spettacoli) passa attraverso la

⁶ Charles Marowitz, *The Other Chekhov. A Biography of Michael Chekhov, the Legendary Actor, Director, and Theorist*, Applause, New York 2004, p. 65.

costituzione di una compagnia, The Chekhov Players, che subito registra però un clamoroso fallimento con la versione teatrale de *I demoni*, da Dostoevskij, proposta a Broadway. In questo stesso periodo si consolida la felice collaborazione con George Shdanoff, un altro attore russo emigrato, e il lavoro dei due maestri costituisce l'unico vero contrappeso a Strasberg e il suo Metodo.

L'insegnamento e gli impegni come attore in una Hollywood che accoglieva il meglio dell'emigrazione antinazista (spesso preferendo però gli attori più stereotipati e concilianti con il realismo allora dominante) lo portano a contatto con numerosi giovani colleghi. Tra il 1944 e il 1955 Čechov dà lezioni a Gregory Peck, Yul Brinner, Marilyn Monroe, Ingrid Bergman, Gary Cooper, James Dean, Rex Harrison, Paul Newman, Anthony Quinn, tra gli altri, e continuerà a seguirli anche successivamente. Tutti questi attori hanno testimoniato del suo carisma come interprete e insegnante, nonché portatore di una sensibilità assai diversa da quella strasberghiana, per non parlare dei metodi decisamente più corrivi in base ai quali si formava la maggioranza degli attori cinematografici e teatrali. La sua è stata comunque una utopia sconfitta, il suo tentativo di trasmettere i principi dell'arte si è dovuto piegare al cinema industriale hollywoodiano, alla poetica del *one shot* (un solo colpo: la performance cinematografica) e a un realismo di stretta osservanza. Pur cercando di dare come insegnante il meglio di sé, tutto ciò comportava per Čechov anche un sentimento di frustrazione e sofferenza.

2.

Per introdurre la sua visione dell'attore e la recitazione possiamo cominciare con una breve raccolta di citazioni che aiutano a farsi un'idea della portata storica della sua esperienza e della sua riflessione. Čechov è tra i primi attori a riflettere sul lavoro in modo radicalmente "interno", empirico e tendenzialmente scientifico. Bisognerà arrivare a Grotowski e poi, meglio, a Richards e Biagini per una ripresa di questa sensibilità. Il lettore noterà come egli, sia pure con un lessico leggermente diverso, tocchi diversi temi che saranno al centro del lavoro di Grotowski e del Workcenter; ma si può anche considerare il suo contributo come un ponte di sensibilità e intelligenza che può illuminare la riflessione, più disorganica ma non meno significativa, di alcuni attori della prima metà del Novecento come, poniamo, Eleonora Duse o Louis Jouvet. Ciò perché nel suo orizzonte sono compresi sia il processo che la composizione e perché forte è la sua tensione verso un "teatro che va oltre il teatro", comune non solo a coloro che qui sono maggiormente citati ma anche ad artisti dalla poetica molto diversa come Tadeusz Kantor o Carmelo Bene.

Michail Čechov dixit

(Dalla prima autobiografia, pubblicata all'età di trentasei anni, poi inclusa in *The Path of The Actor* si traggono alcune affermazioni che bastano a se stesse):

La serietà delle persone che hanno senso dello humour è decisamente molto più seria e profonda della serietà incessante di chi non sa cosa sia lo humour. La cosa meravigliosa è che lo humour si può imparare. In una scuola di teatro dovrebbero esserci lezioni di humour. Il “sentimento del tutto” mi permetteva di superare su un'onda leggera tutte le difficoltà e i pericoli che l'attore incontra sulla sua strada [...] Non posso dire che studiavo l'arte della recitazione in una scuola di teatro. No, io osservavo i miei meravigliosi insegnanti [...] Ricordo assai poco di ciò che dicevano riguardo ai principi teorici, ma ricordo loro. In effetti non ho imparato da loro, piuttosto li studiavo.

[...]

Perché il cosiddetto sistema di Stanislavskij esercita un'attrazione irresistibile? Perché dà al giovane attore la speranza di padroneggiare i principali poteri della sua anima creativa, quei poteri che costituiscono la somma di tutti i dettagli del processo creativo. Gli attori che hanno una totale estraneità con la questione della forma e dello stile ricorrono a vecchie forme senza vita, oppure procedono senza alcuna forma, esibendo in scena materiale grezzo, eruzione di passioni ed emozioni, e definiscono queste performance come piene di “temperamento” [“temperamento” in russo, nella parlata quotidiana, designa la capacità o la tendenza di un attore, o di una persona, di reagire ed esprimersi in modo emozionale, ndr]. [...] Così l'attore impara gradualmente ad amare il dilettantismo, scambiandolo per libertà. Ma quanto pericolosa è questa “libertà” sulla scena e nella vita! [...] “Se sono dotato, ciò mi porterà al giusto stile e alla giusta forma. La conoscenza teorica può solo uccidere ogni forma di spontaneità in me”. Ma ci sono due tipi di conoscenza, e un attore che parla in questo modo ha in mente solo quella arida, intellettuale. In un certo senso ha persino ragione. Ma l'autentica conoscenza vivente, quella che necessita all'attore, è di tutt'altro tipo.

[...]

L'attore deve imparare non solo a sentire il tempo della scena, ma anche a padroneggiarlo. Deve imparare a padroneggiare il tempo. Invece spesso si vede la fretta in scena, non il tempo. Più un attore è concitato in scena, più ha fretta e tanto più lenta appare la sua recitazione.

[...] era l'ultima performance di Vachtangov. Non recitò mai più. Perché recitava in modo talmente magnifico? Perché stava lottando per la sua vita. Di nuovo era vita, il sentimento della vita che realizzava lo stato creativo. Noi artisti, siamo tutti capaci di sentire veramente la vita solo quando è in pericolo o quando sta svanendo? Siamo capaci di trovare la nostra via o il sentimento della vita quando siamo forti e in salute? Facciamo in modo che la salute trovi espressione in noi invece della malattia. Dopo tutto, non è così difficile guardarsi come qualcuno di forte e sano e dirsi: “Io sto bene”.

[...]

Non preparavo mai le mie lezioni: quando arrivavo a scuola ero preso dall'idea dell'insieme, ogni volta nuova, e lì, in quel momento deducevo da questo insieme quale singolo aspetto avrei sviluppato quel giorno.

[...]

Non mi permetto mai di dire che insegno il sistema di Stanislavskij. Io insegno ciò che ho imparato nell'esperienza di lavoro con Stanislavskij, come con Suleržitskij e Vachtangov. Il modo in cui ho capito e sperimentato ciò che ho ricevuto dai miei insegnanti ha determinato il modo in cui oggi lo trasmetto ai miei studenti.

Lo sforzo di padroneggiare la parola parlata (attraverso l'articolazione, l'allenamento della voce, ecc.) è sbagliato soprattutto perché questo modo di fare conduce l'attore dall'anatomia e la fisiologia (l'apparato fonatorio) alla parola vivente. Mentre *la vera strada va nella direzione opposta*: dal linguaggio *vivente*, dal discorso *vivente*, dal suono di ogni lettera e dalle combinazioni sonore ai cosiddetti risuonatori, alle corde vocali, ai polmoni, al diaframma. L'articolazione – dalla quale di solito l'attore comincia – è l'ultima cosa che deve essere studiata.

Inevitabile pensare, a proposito della citazione precedente, ai citati articoli di Grotowski intitolati *Esercizi e La voce*, che prefigurano l'abbandono dei precedenti metodi di *training*, quelli descritti nel tanto frainteso *Verso un teatro povero*; e come non pensare, a proposito della citazione čechoviana che segue, all'approdo che in Grotowski prenderà il nome di «arte come veicolo» e alla concentrazione che caratterizza il Workcenter circa l'intreccio tra organicità e composizione.

Riuscii a capire che l'essenza dello yoga è la *creatività della vita*. La creatività della vita! [...] E cominciai a riesaminare il mio passato e a riflettere sul presente. [...] Dopo un po', un altro pensiero – un altro sentimento – si impadronì di me. era il sentimento della possibilità di lavorare in modo creativo con se stessi, al processo creativo dentro la propria personalità. Distinguevo in modo approssimativo tra coloro che creano *fuori di sé* e coloro che creano *dentro di sé*. Allora non ero in grado di capire con chiarezza questa differenza. Poi, con l'esperienza ho imparato che c'è solo un tipo di lavoro creativo, quello che ha luogo fuori di sé. Mi sembrava che la creatività non fosse soggetta alla volontà umana e che la sua applicazione dipendeva esclusivamente dalla cosiddetta “predisposizione naturale”. Ma insieme al pensiero di una *self-focused creativity* nacque in me molto naturalmente un “impulso-volontà”, in un certo senso un “impulso-urgenza”, di padroneggiare l'energia creativa in modo da poterla applicare dentro di me e su di me. Ma tutti questi sentimenti erano deboli, passeggeri e difficili da definire.

3.

Quello di Michail Čechov è un percorso fatto anche di dubbi, cadute e sofferenza, a volte fino a quella mescolanza disordinata che è la «gioia da pessimismo» (l'attore era un appassionato lettore di Schopenhauer). Al momento della stesura

della prima autobiografia, l'attore dichiara di essere arrivato alla «sensazione del *significato del soffrire interiormente*» e di riuscire soltanto ora, alla vigilia dell'esilio, a parlare di sé con una certa oggettività. Tutto il suo travaglio – e questo è uno dei tratti della sua genialità – è riversato nella professione della scena, e delle sue conquiste noi troviamo nei testi solo una debole eco verbale. L'autocoscienza dell'attore Michail Čechov è allo stesso tempo lo strumento della sua crescita umana e professionale e il modo di testimoniarla a una cultura teatrale che ancora vive nell'oscillazione tra la prescrizione ideologica e lo psicologismo. Ecco cosa diceva a proposito del suo lavoro su *Amleto* come regista e protagonista:

Dai movimenti si andava al sentimento e alla parola. Naturalmente, tutti questi esercizi erano fatti in un modo che era lontano dall'essere perfetto e non erano ripetuti a sufficienza. Oltre a questo eravamo continuamente distratti da discussioni teoriche sul significato di questo o quell'esercizio. Ma il primo passo era fatto e con mio grande piacere vedevo gli attori rispondere con entusiasmo a questi nuovi e inusuali metodi di lavoro. Ma come interprete di Amleto rimanevo molto indietro rispetto ai miei colleghi [...] soffrivo di quel particolare tormento che conosce l'attore quando non si sente pronto ad apparire di fronte al pubblico. Se un attore si prepara correttamente tutto il processo di preparazione è caratterizzato da un approccio graduale all'immagine del personaggio che vede nella sua immaginazione, nella sua fantasia. L'attore prima costruisce il personaggio nella sua fantasia, poi prova a imitarne le caratteristiche interne ed esteriori [...] Com'era diverso l'Amleto che ho effettivamente recitato e che sofferenza esserne consapevole!

E poi, tirando le somme di quell'esperienza:

[...] quando lavoro su qualcosa, oggi [...] il mio interesse è diretto verso il processo di lavoro in sé, i risultati vengono come qualcosa di inatteso, e io permetto loro di esistere oggettivamente, come qualcosa di separato da me. Non li considero una mia proprietà, non sono attaccato a loro come mi accadeva nell'infanzia. Con questo nuovo atteggiamento riguardo ai *risultati* della mia attività, ho notato due cose nuove. Mi sono accorto che i risultati delle mie azioni si fondevano per accordo proprio in una immagine o mosaico unitario, dove ogni pezzo, in armonia con gli altri, presentava una immagine piena di significato. E ho notato qualcos'altro: la noia opprimente e il senso di vuoto che avevo provato nei momenti in cui i risultati erano raggiunti – quando, avendoli inseguiti con tale avidità, li tenevo tutti per me pur non sapendo cosa farne – e spariscono dalla mia vita interiore. Non avevo bisogno di questi risultati e in effetti essi mi tormentavano, spegnendo la mia anima e generando noia, malinconia e apatia.

Questo accenno al rapporto tra l'artista e i suoi risultati può sembrare criptico, soprattutto a chi non abbia esperienza attoriale, forse sarebbe meglio comprensibile nell'insieme del testo in cui appare; resta il fatto che la tonalità è simile a quella di Grotowski nel suo testo-culmine, *Performer*, dove appunto l'idea dell'attore è “sfondata” irrevocabilmente, con il richiamo finale a Meister Eckhardt. Più avan-

ti, comunque, Čechov riprende il tema del rapporto tra fini e mezzi dell'attore in questi termini:

Più il mio atteggiamento verso il teatro si faceva serio, più lavoravo teoricamente sulle questioni di una nuova tecnica di recitazione, più complessa si faceva la mia relazione con il pubblico. Prima sentivo il pubblico come un essere unico, indifferenziato e tremavo di fronte a questo essere, di cui cercavo l'approvazione e temevo il dissenso. Ma poco a poco altri sentimenti mi arrivavano dalla platea. Cominciavo a sentire la volontà degli spettatori, i loro desideri, i loro umori. [...] Cominciai a recitare nel modo in cui gli spettatori quel giorno volevano. Ciò però mi tormentava, perché sentivo di perdere la mia indipendenza e di sottomettermi a una volontà aliena. Il tormento era tanto più grande quanto più superficiale e frivolo era l'umore del pubblico. Per placarlo cominciai a recitare in modo più semplice, quasi *spiegando* la mia recitazione. Ma la sua volontà era così forte che non riuscivo a vincerla. Ogni spettacolo (specie all'inizio) era diventato una prova difficile per me e mi chiedevo come uscire da questa situazione. Nella nuova tecnica trovai la risposta. Capii che gli spettatori hanno il diritto di influenzare gli attori e che l'attore non deve cercare di evitarlo. [...] Un contatto tra il pubblico e l'attore si stabilisce solo quando l'attore ama il pubblico, *tutti gli spettatori, e offre loro la propria immagine scenica come sorge in quel momento*, lasciando che quell'immagine del personaggio faccia tutto ciò che la sua ispirazione – ispirazione nella quale anche il pubblico è compreso – gli chiede. L'attore deve imparare prima di tutto – con l'aiuto di questa nuova tecnica – a sacrificare la sua volontà egotica, la sua personalità, prima che possa riconoscere, capire e accettare con questa nuova consapevolezza i desideri del nuovo tipo di spettatore [...] Un attore non sarà capace di ascoltare o capire coloro che non conoscono il mistero del presente. È impossibile *convincere* un attore a vivere nel presente finché qualcuno non gli ha mostrato la strada – da attore – per riuscirci. L'attore deve ascoltare la parola che suona fuori del tempo presente *non dai teorici del teatro ma dal pubblico stesso, dallo spettatore vivo, sera per sera, durante lo spettacolo*. E per questo ha bisogno di un organo con il quale udire questa parola del tempo presente, e questo organo è la nuova tecnica di recitazione (*acting technique*) che predispose l'attore a sacrificarsi nell'arte invece di esercitare la sua arbitraria egotica volontà.

Andrei Kirillow e Bella Merlin, curatori di *The Path of The Actor*, notano come persino i critici che accusavano Čechov di «misticismo» non potessero fare a meno di apprezzare la sua maestria nel recitare in modo non psicologico e non filo-letterario (declamatorio), nonché evitando l'empirismo del “sentire” e ricorrendo invece a un «montaggio attivo di elementi e stati fisiologici (*proactive bio-montage*), un montaggio reale e scenico, dove l'esatta meccanica del corpo come materiale teatrale è utilizzata per esprimere una maschera sociale».⁷

«Ho parlato a lungo di questa nuova tecnica di recitazione (*acting*). Ma io la possiedo, la padroneggio? No, non ancora. [...] Sono riuscito appena, finora, a farla

⁷ M. Chekhov, *The Path of The Actor* cit., p. 215.

finita con tutto ciò che è vecchio nel teatro».⁸ Così termina la sua autobiografia, scritta ma non pubblicata al momento di abbandonare l'Unione Sovietica nel 1928. Nella parte che segue, scritta negli Stati Uniti, il filo del racconto riprende in una prospettiva fatalmente diversa:

In una persona dotata c'è una lotta costante tra il suo ego più alto e quello più basso. [Nella terminologia di M. Čechov, mutuata dall'antroposofia, l'ego alto corrisponde all'individualità e quello basso alla personalità.]

Gli attori mediocri sono fieri del fatto che riescono talvolta a “sentire” sulla scena fino a dimenticarsi completamente di sé! Questi attori rompono gli accessori e soffocano le loro amanti nella finzione. Le attrici che “sentono” allo stesso modo spesso diventano isteriche in scena e alla fine dello spettacolo sono esauste! Invece, ogni attore che reciti con “empatia” e una coscienza divisa invece di utilizzare i sentimenti personali non si stanca; al contrario sente sorgere in sé una nuova forza rigeneratrice che gli viene dal suo ego più alto assieme all'ispirazione.

Seduto in un giardino, in un giorno luminoso, osservavo le forme armoniose delle piante, e immaginavo il processo di rotazione della terra e dei pianeti. Cercavo una composizione armoniosa nello spazio e gradualmente ero arrivato all'esperienza del *movimento invisibile all'occhio esterno* che è presente in tutti i fenomeni del mondo. Almeno, tale mi sembrava il movimento di quelle forme immobili, solidificate. Era il movimento che aveva creato la forma e la manteneva. Quando lo osservavo, mi rendevo conto di assistere a un processo creativo: qualunque cosa guardassi mi sembrava essere nel processo di un venire all'essere che si stava svolgendo dinanzi ai miei occhi. Lo chiamavo movimento invisibile, gioco delle forze, “gesto”. Poi cominciai a notare che non si trattava di semplici movimenti, essi erano pieni di contenuti: manifestavano volontà e sentimenti di natura diversa, profonda, eccitante. Mi sembrava, attraverso di essi, di poter penetrare nell'essenza più profonda dei fenomeni.

Ecco, infine, come il poeta Andreij Belyj, fervente antroposofa, coglieva dall'esterno il processo interiore dell'attore, il contatto con l'energia allo stato quieto e la sua attivazione:

Čechov recita a partire dalla pausa. Gli altri attori dalla parola; la pausa per loro è ritocco psicologico: non lo scheletro dell'*acting*. Čechov sta al centro del cerchio del ruolo, apparendo in silenzio. [...] Dalla pausa alla parola; ma nella pausa c'è una grande potenza, un potenziale energetico, che il battito successivo trasforma nella cinetica di un gesto, dove il corpo intero lavora come luminescente; dal limite di questa luminescenza, come uno scarico di energia, viene la parola: l'ultima di tutte le espressioni.⁹

⁸ *Ivi*, p. 215.

⁹ *Ivi*, p. 214.

E a proposito dell'interpretazione čechoviana di *Pietroburgo*, romanzo dello stesso Belyj: «Sono uscito da teatro completamente devastato dalla figura del senatore [...] Questo senatore, mentre si presenta come un uomo normale, fa apparire, a lato, ogni cosa come appartenente al regno dell'archetipo, come una figura cosmica».¹⁰

4.

Il film *L'uomo del ristorante*¹¹ registra fortunatamente una performance di Michail Čechov che, a trentasei anni di età, interpreta la parte di un anziano cameriere, vedovo. Mentre è in corso il massacro della prima guerra mondiale il ristorante è affollato di ricchi affaristi, uno dei quali cerca di abusare della giovane figlia del cameriere, che lavora lì come orchestrale. Il film racconta delle reazioni individuali dei due e del riscatto collettivo di tutti i dipendenti, culminante in uno sciopero. Sebbene l'attore non sia ripreso in un'opera teatrale, il film si presta a un interessante confronto con le sue apparizioni nei film americani degli anni Quaranta-Cinquanta, dove Čechov appare come interprete di prima o di seconda fila in opere altrui ricondotte a moduli realistici. In quei contesti la sua impronta è comunque forte, tanto che l'attore interviene persino sul proprio copione, ma, sia pure mostrando la propria originalità, non può spingersi fino alla grandiosa polifonia recitativa grottesca che tutti gli riconoscevano. Nell'*Uomo del ristorante* Čechov può prodursi in un grottesco disseminato di accenti patetici e comici, presumibilmente più prossimo alla recitazione teatrale.

Tra le pellicole del periodo americano particolarmente significative sono *Spellbound* (*Io ti salverò*, 1945), di Alfred Hitchcock, e *Specter of the Rose* (1946). Di *Spellbound*¹² vale la pena di rivedere la scena in cui Ingrid Bergman, già allieva di Čechov nella trama e nella realtà, si reca a trovare il vecchio maestro per cercare

¹⁰ *Ivi*, p. 215.

¹¹ *Čelovek iz restorana* (1927), dramma in sei parti su tema di I. S. Šmel'jov, sceneggiatura di Jakov Protazanov e Oleg Leonidov, musica composta ed eseguita da K. Vasil'ev, scenografie di Sergej Kozlovskij, operatore Anatolij Golovnja, regia di Yakov Protazanov. Con Michail Čechov, Vera Malinovskaya, Ivan Koval-Samborsky, Mikhail Narokov.

¹² *Spellbound* (*Io ti salverò*, 1945). Regia: Alfred Hitchcock. Scritto da Francis Beeding e Hilary St. George Sanders (romanzo *The House of Dr. Edwardes*), Angus MacPhail (adattamento). Sceneggiatura: Ben Hecht. Fotografia: George Barnes. Musiche: Miklós Rózsa e Audrey Granville. Scenografia del sogno: Salvador Dalí. Interpreti: Ingrid Bergman (dott.ssa Constance Petersen), Gregory Peck (John Ballantine o dott. Anthony Edwardes), Michael Chekhov (dott. Alexander 'Alex' Brulov), Leo G. Carroll (dott. Murchison), Rhonda Fleming (Mary Carmichael), John Emery (dott. Fleurot), Norman Lloyd (Garnes), Bill Goodwin (addetto alla sicurezza), Steven Geray (dott. Graff), Donald Curtis (Harry), Wallace Ford (lo straniero dell'hotel Lobby), Art Baker (tenente ispettore Cooley), Regis Toomey (il sergente ispettore Gillespie), Paul Harvey (dott. Hanish). Produzione: Vanguard Films - Selznick International Pictures. Durata: 111'.

di venire a capo del disturbo mentale dell'uomo di cui è innamorata (Gregory Peck, altro ex allievo di Čechov), il quale nulla ricorda di sé ma è ricercato dalla polizia per omicidio. L'anziano psichiatra capisce subito di avere a che fare con un caso di schizofrenia e amnesia e vorrebbe consegnare l'uomo alla polizia, ma infine si lascia convincere dalla dottoressa a cercare di comprendere e aiuta i due a interpretare un sogno chiave, reso nel film dall'intervento scenografico di Salvador Dalí.

Charles Marowitz ricorda che l'attore aveva un serio problema nel girare la scena in cui doveva accendersi la pipa con un fiammifero mentre scambiava alcune battute con Ingrid Bergman a proposito dello stato mentale alterato, vero o presunto, del suo uomo. Ripresa dopo ripresa, il coordinamento tra le battute, l'accensione del fiammifero e della pipa funzionava sempre meno. Quando il regista, nervoso e frustrato, propose alla troupe di passare alla scena successiva, Čechov gli chiese caldamente di provare ancora una volta: dopo il ciack disse nel modo giusto le battute e improvvisò brillantemente una disastrosa fuoriuscita di tutti i fiammiferi dalla scatola mentre comunque accendeva la pipa e cominciava a fumare.

L'attore aveva trasferito il proprio disagio per la dizione su un oggetto diverso, la non collaborativa scatola di fiammiferi, conferendo in tal modo una tensione speciale a tutta la scena.

Ancora Marowitz sottolinea come il personaggio dello psicanalista Dott. Alex Brulov (che ammicca, anche visivamente a Sigmund Freud, ma nel film è di origine russa per giustificare l'accento dell'attore) non fu per Čechov che un semplice esercizio di naturalismo e tuttavia quella scena gli valse la nomination per l'Oscar quale miglior attore non protagonista. Questa era Hollywood, dove era molto apprezzato proprio il tipo di recitazione che Čechov aveva abbandonato, con il Teatro d'Arte, trent'anni prima. *Spellbound* ebbe un successo enorme, culturale e commerciale, il regista fu a sua volta nominato per l'Oscar.

La qualità della prova di Čechov è da misurare in rapporto agli altri due grandi attori, che in effetti sembrano sfuocati nel confronto con il loro maestro, ma è opportuno chiedersi in cosa consista esattamente questa qualità. Nota Marowitz: «Ciò che funzionava magnificamente in Čechov era il fatto che la figura ordinaria del riflessivo psicanalista era sostenuta da una performance calda e quasi buttata via che, come accade alla migliore recitazione, non attira l'attenzione su se stessa. Le cose entrano in ebollizione sotto la superficie e così facendo conferiscono alla superficie stessa uno splendore da cui non possiamo distogliere lo sguardo».¹³ Con questa osservazione il biografo-regista, già collaboratore di Peter Brook ai tempi del Teatro della Crudeltà, allude alla ricchezza della costruzione interiore dell'attore (altri direbbero: alla vita interiore del personaggio), al suo percorso di impulsi,

¹³ C. Marowitz, *Op. cit.*, p. 236.

azioni e reazioni che trasmette tangibilmente allo spettatore la multidimensionalità di una presenza.

Una recensione di Harold Clurman, già fondatore e regista del Group Theatre ci offre alcuni concetti chiave. Clurman sostiene a proposito di Peck e Bergman che nel film «nessun momento della loro recitazione va oltre il livello di una buona imitazione», mentre Čechov dimostra di essere «uno dei pochi grandi attori del nostro tempo, anche se ha abdicato dalla creazione»; ciò nonostante i film del periodo americano non siano tra «gli esempi più alti della sua arte». Marowitz continua così:

Non importa di che scena si tratti, ci sentiamo sempre in presenza dell'esperienza umana. Ciò che lui fa separa il significato dai contenuti e dalla trama del film. È come se non avesse bisogno di un vero personaggio; il suo modo di recitare è una sorta di agente vitale: concentrato, preciso, espressivo. Fa circolare il fluido della vita. Attraverso lui impariamo ancora una volta che per essere affascinati non dobbiamo fare altro che osservare ogni momento di comportamento concentrato. La più piccola azione accuratamente realizzata contiene un tipo di essenza universale. Questo, in breve, è il mistero dell'*acting*, il mistero della vita, si potrebbe dire! Si comprende nuovamente che proprio come in un quadro una mela può essere come una Madonna, nell'*acting* basato su una tessitura viva c'è più autentico dramma che nella maggior parte del semplice tecnicismo.¹⁴

Secondo Marowitz, Čechov offre in *Spellbound* un alto esempio della vecchia recitazione naturalistica, d'altra parte era stato scritturato per questo. Ciò è senz'altro vero, come è vero che l'attore aveva ormai rinunciato a proporre il proprio teatro, ma è difficile negare che anche nel quadro di questa convenzione accettata si avverte l'esistenza di un'altra poetica e tensione recitativa, di un temperamento d'attore orientato verso il grottesco e la fiaba.

Greg Shreiner, archivista di Marilyn Monroe¹⁵: «C'è un equivoco sul fatto che gli Strasberg siano stati gli unici ad avere una reale influenza sull'abilità recita-

¹⁴ *Ivi*, pp. 238-239.

¹⁵ Di grande interesse è il documentario da cui sono tratte queste dichiarazioni: *From Russia to Hollywood: The 100 Year Odyssey of Chekhov and Shdanoff* (USA, 2002). Prodotto da rgh/Lions Share Pictures. Scritto e diretto da Frederick Keeve. Con Gregory Peck e Mala Powers (voci narranti) e John Berry, Dorothy Dean Bridges, Lloyd Bridges, Brandon Brooks, Leslie Caron, Jeff Corey, Sharon Gless, Hurd Hatfield, Jack Larson, Isabel Leigh, Patricia Neal, Jack Palance, Anthony Quinn, Ford Rainey, Paul Rogers, Richard Schickel, George Shdanoff, Craig Sheffer, William Morgan Sheppard, Robert Stack, Beatrice Straight. Durata (in versione dvd): 105'. Sulle vicende relative alla fortuna delle idee di Stanislavskij in America cfr. AA. VV., *Actoris Studium – Album # 2 – Eredità di Stanislavskij e attori del secolo grottesco* cit.

tiva di Marilyn Monroe e che siano stati gli unici *coach* che abbia avuto. Non è vero».

Jack Palance: «Si mise in contatto con me quando era alla ricerca della propria strada. Voleva sapere se lavorassi con qualcuno in particolare e le dissi di Čechov. Mi chiese se potevo presentarla. Michail disse: “Non ho tempo, non ho più tempo”; gli dissi: “Per favore, Michail. Lascia almeno che la porti qui”; “Ok, ma ti avverto che non la prenderò a lavorare con me”. Così andò da lui; poi la chiamai e mi disse: “Lavorerò con me una volta alla settimana”».

Greg Shreiner: «Michail Čechov entrò nella vita di Marilyn Monroe nel 1951. Da quel momento fino alla sua morte, nel 1955, Čechov fu decisivo per la sua abilità come attrice. Lui dichiarò in più di un’occasione che era l’uomo che ammirava più di ogni altro. Questo per molte ragioni, inclusa ovviamente la capacità che aveva di farle realizzare, al di là di ogni previsione, performance meravigliose».

Jack Colvin: «Quando andavo da lui per le mie lezioni individuali il martedì o il giovedì, quella di Marilyn Monroe era la lezione che precedeva la mia. Era già una star, spesso si assentava».

Mala Powers: «Lavorava con Čechov anche privatamente, lavorava molto con Čechov privatamente».

Jack Colvin: «Sì, a casa di Marilyn Monroe».

Jack Palance: «Due settimane dopo la chiamai: “Come sta andando, Marilyn?”. Marilyn disse: “Sta andando splendidamente, lavoro con lui cinque giorni a settimana”. Quindi anche lei piaceva molto a Michail».

Jack Larson: «Michail Čechov mi parlava spesso di Marilyn Monroe. La conoscevo perché aveva avuto una parte in *Giungla d’asfalto* di John Huston. La trovavo grandiosa. Poi ci fu *Eva contro Eva*, la vidi in film come *La tua bocca brucia*, *Niagara* e *Come sposare un milionario*. La trovavo meravigliosa. ovviamente era diretta da grandi registi come Howard Hawks, ma mi resi conto che doveva molto delle sue performance a Michail Čechov. Lo dichiara nel suo diario».

Greg Shreiner: «Si vede che si riconosce come attrice, è più rilassata, più a proprio agio, la sua comicità e drammaticità sono più fluide. Penso si possa notare che stava davvero trovando se stessa come attrice e sono convinto che molto fosse dovuto al suo meraviglioso *coach*, che le faceva sentire di valere sul serio come attrice e che non era soltanto una bionda dea del sesso. Marilyn Monroe diceva chiaramente che Michail Čechov era la figura che l’aveva influenzata maggiormente. Lo ammirava più di chiunque altro. Credo che pensasse di ottenere da lui più di quanto avesse mai imparato studiando con chiunque altro. Le stava dando un senso di sicurezza e autorità che prima non aveva e che la faceva sentire oppressa nel rapporto con i produttori e i registi. Quell’insicurezza la rendeva meno credibile. Sentiva che aveva molto da offrire, le diede la sicurezza di cui aveva bisogno».

Jack Larson: «Le interpretazioni di Marilyn Monroe erano grandiose, credo le dovesse soprattutto a Michail Čechov, molto più che agli Strasberg».

Greg Shreiner: «L'insegnamento la accompagnò per tutta la vita, anche dopo la scomparsa di Michail Čechov. Continuò a difendere i suoi ideali e a promuovere il suo nome».

Jack Palance: «Penso che stesse crescendo come attrice, poi ha mandato tutto all'aria».

Greg Shreiber: «Quando morì, lasciò una parte del suo patrimonio ai Čechov, cosa che, secondo me, dice molto».

5.

In ogni caso bisogna riconoscere che nella cultura recitativa nordamericana ha vinto Lee Strasberg. Ciò perché la sua "traduzione" di Stanislavskij rappresentava un migliore adeguamento all'industria cinematografica e a quella teatrale successiva. Tuttavia si può essere minoritari e sconfitti senza essere perduti. La tensione che caratterizza un artista come Harold Clurman è la stessa di cui sono portatori Grotowski e altri maestri del Novecento, ed esprime un bisogno profondo che non è mai venuto meno. Possiamo considerare dunque quella di Čechov una "sconfitta influente", che infatti nei decenni scorsi ha ispirato gran parte dei migliori attori americani, capaci di conservare una qualità artistica in un sistema orientato a massimizzare il profitto economico, una sconfitta che oggi può essere utilmente rivalutata in quanto giacimento che può nutrire tanto la ricerca artistica quanto la tensione etica di un nuovo teatro.

*Specter of The Rose*¹⁶ è un film indipendente che Ben Hecht aveva concepito pensando a Nijinskij e al mondo ballettistico degli emigrati russi. Tra i protagonisti troviamo Michail Čechov nei panni di Max Polikoff, un impresario squattrinato e arruffone che cerca di organizzare un balletto il cui protagonista è Sanine, interpretato da Ivan Kirov, che in realtà era un acrobata e somigliava assai poco a Nijinskij.

L'interesse del film sta per noi nella possibilità di ammirare l'attore russo in un ruolo comico-brillante che evoca di potenza il Chlestakov del *Revisore*.¹⁷ Inoltre

¹⁶ *Specter of the Rose* (1946). Regia: Ben Hecht. Sceneggiatura: Ben Hecht. Fotografia: Lee Garmes. Scenografia: Ernst Fegté. Musica: George Antheil. Montaggio: Harry Keller. Interpreti: Judith Anderson (la sig.ra La Sylph), Michael Chekhov (Max Polikoff), Ivan Kirov (Andre Sanine), Viola Essen (Haidi), Lionel Stander (Lionel Gans), Charles 'Red' Marshall (Specs McFarlan), George Shdanoff (Kropotkin), Billy Gray (Jack Jones), Juan Panalle (Jibby), Lew Hearn (il sig. Lyons), Ferike Boros (Mamochka), Constantine (Alexis Bloom), Fred Pollino (Giovanni), Polly Rose (Olga), Jim Moran (Jimmy, il pianista), Frieda Filer (la ballerina Arlene), Bert Hanlon (Margolies). Produzione: Republic Pictures. USA. Durata: 97'.

¹⁷ Mejerchol'd diceva – agli attori che provavano il suo *Revisore* – che il ruolo di Chlestakov era problematico non in sé ma a causa di Čechov, poiché era «difficile competere con lui» in quanto la sua interpretazione aveva «fondato una tradizione» (V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, Tome II. 1917-1929, La Cité – L'Age d'Homme, Lausanne 1975, p. 184-185).

Čechov offre un saggio di recitazione coerente con i propri principi, seppure in un contesto realistico, che risalta ancora di più nel confronto con quella assai diversa degli altri. La sua attenzione ai dettagli, la sua capacità di divertire lo spettatore portandolo però, attraverso il comico e il grottesco, all'incontro con una intonazione tragica, sono basate su un flusso e una radiazione di energia che gli danno una "velocità" inarrivabile per tutti gli altri. E tra essi ci sono il valente George Shdanoff, la celebrata Judith Anderson e Lionel Stander. Il primo mostra di praticare lo stesso registro recitativo di Čechov, però si ferma a una caratterizzazione monodimensionale, la seconda ha una recitazione sapientemente teatrale e il terzo sta confezionando il personaggio che replicherà, in pratica cambiando soltanto il costume e il testo, per tutta la propria carriera.

Diverse le osservazioni che meriterebbero di essere approfondite. Per esempio – come ricorda Marowitz – «ogni tipo di recitazione è basata sulla personalità» ma ciò che spinge a guardare un attore non dipende da considerazioni morali e altri criteri esteriori o psicologici, bensì «da come in sintesi gli elementi essenziali di quella particolare personalità vengono a manifestarsi nel mondo esterno. Si può essere derisori o maliziosi, repressi o comunicativi, introversi o estroversi, le qualità particolari non riguardano la sostanza. Ciò che davvero importa è come infine la personalità dell'attore si delinea nel quadro del racconto. Le personalità eccezionali sono "radianti" e ciò non ha nulla a che fare con gli esercizi che le scuole di teatro propongono a tal scopo».¹⁸ La recitazione (*acting*) di Čechov in questo film testimonia della complessità del lavoro interiore e, anche se il suo talento è sprecato in un prodotto non eccelso, è davvero affascinante assistere alla sua manifestazione.

La carriera cinematografica americana di Čechov fu fermata da un secondo infarto, ma la sua decisione di dedicarsi negli ultimi anni all'insegnamento significa anche il rifiuto di una industria cinematografica che non poteva permettersi l'anomalia di cui era portatrice la sua bravura. Ciò per i problemi inerenti una appropriata formazione dell'attore, per i tempi e i modi di lavoro e infine perché è più facilmente gestibile un attore che, definita una propria "maschera", la coniuga in tutte le occasioni della propria carriera.

Per *Specter of the Rose* ci si può soffermare sulla sequenza che apre il film e due della fine, tre scene compiute, molto "teatrali". In situazioni diverse, si possono ammirare le qualità del nostro e la sua intelligenza nell'interpretare la singola scena come un insieme. Nella prima appare già come una sorta di Chlestakov – interpretazione della quale Robert Lewis aveva detto: «Tutti i suoi movimenti e suoni sono musicali»,¹⁹ e Beatrice Straight: «Era come una luce danzante sulla scena, ma

¹⁸ Marowitz non distingue, come fa invece Čechov, tra personalità e individualità, ma in effetti qui usa il primo termine come fosse il secondo.

¹⁹ C. Marowitz, *The Other Chekhov* cit., p. 148.

assolutamente credibile» –,²⁰ nella seconda, alle prese con il rifiuto di suonare da parte di un'orchestra che non ha ricevuto il compenso dovuto, Poliakov dà fondo alla retorica di un impresario squattrinato, e nella terza, dopo il suicidio di Sanine-Nijinskij, si congeda dalla scuola di danza fingendo una euforia che in realtà mostra il suo contrario.

Assistiamo qui a dialoghi e brevi monologhi quasi teatrali, dove l'attore usa il proprio accento russo per distanziarsi dal naturalismo e proporsi attraverso una recitazione grottesca (forse al tempo troppo caricata rispetto alla deriva realistica del cinema americano): in effetti il suo è un personaggio che sembra uscire da un mondo fiabesco e cercare l'archetipo, e ciò è molto evidente anche nel confronto con i suoi colleghi oltre che in un contesto che tende ad assorbirlo e normalizzarlo. E assistiamo alla concreta realizzazione di ciò che l'attore chiedeva ai suoi allievi, al fenomeno delle due onde, quella dell'attività mentale (psicologia) e dell'attività fisica (corpo), che diventano una sola e creano il tempo dell'*acting*.

6.

L'ultima apparizione cinematografica di Čechov è in *Rhapsody*²¹ con Vittorio Gassman e Elisabeth Taylor. Si tratta di un film sicuramente datato, tanto per i contenuti che il gusto compositivo, eppure per molti versi interessante. Un Čechov assai provato nel fisico è Schuman, un maestro di musica che sovrintende alla formazione dei tre protagonisti. L'ambiente musicale è in effetti una metafora del lavoro artistico in generale e quando Čechov-Schuman dispensa i propri consigli o rimproveri ai giovani professionisti dice cose che potrebbero benissimo essere riferite al teatro e all'attore. Sia pure in tono minore, forse a causa del regista Vidor o forse per la propria stanchezza, Čechov è sempre bravissimo e seppur rinunciando a qualsiasi picco di grottesco modula una recitazione assai più sfumata di quella dei giovani divi Elisabeth Taylor e Vittorio Gassman. L'attore italiano recita in inglese il ruolo di un passionale violinista (chi si ascolta è in effetti lo straordinario Michael Rabin, 1936-1972, un talento prematuramente scomparso), esibendo la voce e quei tratti che finiranno poi per caratterizzare le sue altisonanti prestazioni teatrali o le estreme maschere cinematografiche per le quali è ricordato, ma il contesto sembra imporgli una certa moderazione, una malinconia e una contraddittorietà come quelle che saranno incarnate nel cinema italiano da un attore come Marcello Mastroianni.

²⁰ *Ivi*, p. 150.

²¹ *Rhapsody* (USA 1954). Produzione: MGM. Regia di Charles Vidor. Sceneggiatura di Ruth Goetz. Attori principali: Elisabeth Taylor, Vittorio Gassman, Michael Chekhov, John Ericson, Louis Calhern. Durata: 115'.

VI.

Jacek Woszczerowicz

Il comico essenziale

0.

Vale la pena di soffermarsi su questo attore quasi sconosciuto fuori del suo paese non solo perché Grotowski lo ha indicato come il maggiore attore polacco del suo tempo e punta di diamante dell'arte attorica "di composizione", ma anche perché attraverso Woszczerowicz e gli altri attori che lo circondano ci si può fare un'idea dell'arte scenica nella Polonia del secondo dopoguerra e dei suoi rapporti con la nuova tradizione inaugurata da Stanislavskij. Il recente recupero di numerosi materiali audiovisivi ha reso possibile un'affascinante ricognizione.¹ Ma in questo caso più che mai è bene partire dalla biografia.

Jacek Woszczerowicz (pron. Iàzek Voscieròvic) (1904-1970) è stato attore e regista teatrale e televisivo. Si è formato presso il Teatro Reduta diretto da Juliusz Osterwa e Mieczysław Limanowski, dai quali fu educato ai doveri dell'"uomo-attore": l'umiltà di fronte all'arte, il rispetto per il teatro concepito come luogo sacro, la divulgazione della verità (umana, artistica, psicologica), la creazione e la cura di una compagnia, la diffusione della cultura teatrale attraverso una pratica attoriale contrassegnata da una profonda istanza morale. Arruolato nel Reduta nel 1924, dopo avere superato il severo esame di ammissione,² Woszczerowicz tentò contemporaneamente di proseguire gli studi in legge presso l'Università di Varsavia, sia perché lo mettevano al riparo dall'obbligo di prestare il servizio militare, sia perché lo considerava un dovere nei confronti dei genitori. Alla fine dovette però rinunciare e nell'ottobre del 1925 raggiunse i redutiani trasferitisi da poco

¹ Si ringrazia anzitutto Grażyna Kompel, autrice dell'unica monografia esistente su Woszczerowicz. La Dott. Kompel, oltre ai preziosi consigli e chiarimenti, ci ha fornito copia del documentario televisivo da cui sono tratti la maggior parte dei materiali. Un grazie anche al Grotowski Institute di Wrocław per la copia del telefilm *Binario morto*. Una prima stesura di questo capitolo si deve a Giulia Randone, che ha pure tradotto i testi polacchi citati.

² Si segnala intanto, in proposito, di Zbigniew Osiński il recente, benché ripreso da studi precedenti, *Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre*, «TDR», Summer 2008, 52:2, T198, pp. 52-74.

a Vilnius. Qui debuttò in due opere di Wyspiański: *Wyzwolenie* (*La liberazione*) e *Wesele* (*Le nozze*).

Nel marzo del 1927 ci fu la prima di *Sen* (*Sonno*) di Felicja Kruszevska per la regia di Edmund Wierciński, spettacolo che segnò una irreparabile frattura all'interno del gruppo. Wierciński, alla ricerca di forme nuove per un teatro che fosse poetico e sperimentale, si ribellava al realismo che caratterizzava le coeve produzioni di Reduta e realizzò uno spettacolo che si rivelò essere un manifesto del teatro espressionista, avvalendosi di una scenografia formista e una gestualità che tendeva al grottesco. Osterwa si considerò offeso dall'opera, che giudicava come la sconfitta di anni di lavoro alla guida del gruppo. Wierciński, con alcuni attori, si trasferì a Poznań dove formò una nuova compagnia presso il Teatr Nowy.

Tra gli attori che seguirono Wierciński c'era anche Woszczerowicz. Le ragioni di questa scelta furono principalmente due: Woszczerowicz aspirava a raggiungere l'indipendenza come attore e a serbare intatti i principi originari di Reduta che a Vilnius, secondo lui, erano stati contraddetti. Dopo poco tempo anche la nuova compagnia si sciolse; il destino di Woszczerowicz rimase però ancora a lungo legato a Wierciński, che proseguì l'attività dapprima nei teatri Miejski e Kameralny di Łódź, nei quali l'attore si esibì in una imponente galleria di ruoli da caratterista soprattutto di impronta comica, e successivamente a Varsavia e Lwów.

Fedele ai principi del Reduta per tutta la vita, Woszczerowicz ha dimostrato anche un costante interesse per le idee di Stanislavskij. Tale interesse personale, sorto ai tempi di Reduta, fu poi ravvivato dalla lettura in russo de *La mia vita nell'arte* e quindi coltivato durante i propri impegni pedagogici a Grodno, Białystok e Varsavia. In una intervista rilasciata al quotidiano «Głos Poranny» affermò di sentirsi comico non solo di professione ma per vocazione, rivendicando al concetto di comico un significato più profondo, la cui funzione non si limita esclusivamente a quella del divertimento spensierato: «[...] in effetti, è difficile al giorno d'oggi distinguere con precisione i ruoli comici da quelli seri. Mi sento di condividere l'affermazione di Stanislavskij secondo il quale il comico dovrebbe aspirare, nel suo ruolo, a svelare gli aspetti profondi ed essenziali di ogni cosa e di ogni manifestazione della vita».³

Totalmente dedito a sviluppare una propria concezione di professionalità, Woszczerowicz è stato prima di tutto un caparbio fautore della disciplina, tanto da essere ricordato da Szletyński come il lavoratore più accanito della sua generazione e da essere paragonato al leggendario attore polacco Kazimierz Kamiński.⁴

³ «Głos Poranny» del 25 marzo 1934, cit. in G. Kompel, *Jacek Woszczerowicz: Geniusz Blazen? Mag?*, Biblioteka Tygla Kultury, Łódź 2003, p. 44.

⁴ Kazimierz Kamiński (1865-1928), è stato attore e regista tra i più celebri in Polonia. Tra i primi a introdurre il realismo nella costruzione del personaggio, è ricordato anche da Grotowski nella *Cronaca del Quattordici* cit., p. 81, in questo modo: «Un grande attore polacco del XIX secolo, Kamiński, lavora-

Nonostante gli fosse stato predetto da Osterwa che non avrebbe avuto alcun futuro come attore, si impegnò a perfezionare la voce, migliorare l'agilità fisica e apprendere le tecniche necessarie a modulare con efficacia ogni gesto e parola.

A metà degli anni Trenta iniziò la collaborazione con la radio e successivamente la televisione polacca: in questo periodo la sua interpretazione più rilevante fu senza dubbio quella di Socrate in *Obrona Ksantypy* (*La difesa di Santippe*) per la regia di Wierciński. In questo lavoro il filosofo era rappresentato in una luce non convenzionale, analogamente a quanto Woszczerowicz avrebbe fatto in seguito con personaggi come Lenin, Riccardo III e Napoleone.

Allo scoppio della guerra Woszczerowicz fuggì da Varsavia e si recò a Grodno dove incontrò Aleksander Węgierko. Insieme diedero vita al Zespół Teatru Polskiego Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej (Compagnia del Teatro Polacco Bielorusso della Repubblica Socialista Sovietica) nell'ambito del qualw l'attore svolse la prima esperienza pedagogica. I metodi di lavoro dell'ensemble, l'insistenza sul processo creativo durante le prove e la costruzione di una comunità non solo artistico-professionale ma anche umana erano molto simili a quelli dell'Istituto Reduta e sicuramente si ricollegavano per l'attore all'esperienza giovanile. Alla notizia dell'aggressione hitleriana all'Unione Sovietica il gruppo si trasferì a Minsk, ma in seguito a un bombardamento tedesco che colpì anche il teatro Woszczerowicz decise di fuggire a Wilno e infine a Siedlce, dove si ricongiunse con la famiglia. In questo periodo ebbe inizio anche il lavoro sulla messinscena del *Riccardo III*. Essendosi rifiutato di andare a Vienna a recitare in un film tedesco di propaganda sulla strage di soldati polacchi da parte del NKWD (Commissariato del Popolo per gli Affari Interni, ZSRR, poi KGB) e temendo ritorsioni fu costretto a nascondersi fino alla fine della guerra.⁵

va più o meno come l'investigatore creato da Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes: di solito cominciava con una trasformazione fisica (...) Se doveva essere un vecchio marinaio, trovava il suo modello e entrava in scena come un vecchio marinaio. Questo significa che il suo lavoro cominciava sempre dall'aspetto esteriore».

⁵ Soltanto da poco si è tornati a parlare di questo episodio storico. Si tratta del massacro della foresta di Katyń: oltre quattromila ufficiali polacchi furono assassinati dai sovietici, tra l'aprile e il maggio del 1940. Le fosse comuni vennero scoperte nel 1943 dalla Wehrmacht che ne annunciò il ritrovamento attraverso Radio Berlino e ne fece uno strumento per la propria propaganda, ma i sovietici indicarono i nazisti come colpevoli. L'URSS negò sempre la propria responsabilità fino al 1990, anno in cui Gorbacev riconobbe nell'NKWD il responsabile della strage e della sua copertura e porse le scuse ufficiali alla Polonia rivelando l'esistenza di altri due luoghi di sepoltura (Mednoje e Pyatikhatki). Quando si parla oggi di questo massacro si allude all'uccisione di ventiduemila cittadini polacchi, prigionieri di guerra dei campi di Kozielsk, Starobielsk e Ostashkov, i detenuti delle prigioni della Bielorussia e Ucraina occidentali, fatti uccidere per ordine di Stalin nella foresta di Katyń e nelle prigioni di Kalinin (Tver), Kharkove di altre città sovietiche. Del 2007 è il film *Katyn* del regista Andrzej Wajda (il cui padre era tra le vittime), che ripropone al mondo, in una fiction rigorosamente documentata, questa ennesima tragedia del xx secolo.

Tornò alle scene il 29 novembre del 1944 quando, nel Teatro dell'Esercito Polacco a Lublino, si tenne la prima di *Wesele* (*Le nozze*) di Wyspiański da lui interpretato e diretto. Per la sua prima regia Woszczerowicz si attenne strettamente al testo, a eccezione del finale: la danza spettrale del *chochol*,⁶ da sempre simbolo di rinuncia, assumeva qui invece un valore positivo, in accordo con la riacquistata libertà del popolo polacco. Lo spettacolo è passato alla storia non solo per via del difficile momento storico in cui fu realizzato ma anche per la profonda risonanza sociale e l'indiscutibile valore artistico.

Nel 1946, quando riaprì la Scuola Superiore di Teatro di Varsavia, Leon Schiller lo invitò a insegnare e Woszczerowicz, per un anno, si impegnò a fare conoscere ai propri studenti le idee fondamentali di Stanislavskij, servendosi della propria traduzione de *La mia vita nell'arte*. In particolar modo pose l'accento sui metodi di analisi di un testo, sui principi del lavoro di una compagnia, sul perfezionamento delle tecniche interiori e, sul piano degli esercizi pratici, sulla concentrazione, sulla definizione del cerchio di attenzione, sullo stato di pubblica solitudine, sul contatto, sulla memoria affettiva e sulla partitura del ruolo.

Prendendo a pretesto una nuova proposta di collaborazione, rifiutò però di continuare nell'incarico, soprattutto perché non perdonava a Schiller la sua mancata opposizione alla decisione del Ministero della Cultura di sciogliere la Scena Poetica in quanto ritenuta «dannosa per la società»:⁷ in queste e altre decisioni vedeva il segno di compromessi artistici che non poteva accettare. *L'Elettra* del 1946 è anche l'ultimo episodio di collaborazione con Wierciński, l'esaurimento di un lungo sodalizio artistico.

A Łódź, Woszczerowicz conobbe Bohdan Korzeniewski con il quale allacciò un rapporto quasi decennale: il lavoro comune dei due portò, tra l'altro, alla grande interpretazione di Woszczerowicz del servo Sganarello nel *Don Giovanni* di Molière. I due decisero di accettare l'invito a legarsi al Teatr Rozmaitosci di Varsavia diretto da Dobiesław Damiecki, allo stesso tempo presidente del ZASP (Związek Artystów Scen Polskich, Unione degli Artisti delle Scene Polacche), una delle poche associazioni professionali in grado di difendere la loro autonomia artistica.

I primi cambiamenti nella politica culturale infatti lasciavano presagire quello che poi sarebbe diventato l'orientamento ideologico coatto a partire dal 1949, quando, durante il Congresso di Stettino dell'Associazione degli Scrittori Polacchi, venne proposto e approvato il realismo socialista quale modello unico e vincolante di ogni creazione artistica.

⁶ Letteralmente è l'impagliatura con cui si rivestono le piante in inverno per proteggerle dal freddo. È il simbolo centrale del dramma e indica, con ogni probabilità, i difetti che Wyspiański attribuiva all'intelligencija polacca: l'incapacità di azione, la propensione alla fantasticheria e a poeticizzare la realtà.

⁷ Amministrativamente legata al Teatro Wojska Polskiego, creata per mettere in scena opere da camera, poetiche, a carattere d'*essai*.

Woszczerowicz e Korzeniewski esposero al direttore le loro condizioni: il primo rivendicava a sé il diritto di decidere il repertorio, di ridurre il lavoro a non più di due nuovi ruoli per stagione, il secondo voleva il monopolio della regia, ed entrambi l'autorizzazione a intervenire nelle questioni artistiche del teatro. La posizione di Woszczerowicz nell'ambiente doveva essere a quel tempo abbastanza forte se il direttore accettò tutti questi vincoli. La fruttuosa collaborazione tra l'attore e Korzeniewski continuò perciò fino alla prima, nel 1954, di *Człowiek z karabinem* (*L'uomo con la carabina*), spettacolo che segnò l'inizio della crisi artistica tra i due, che si separarono definitivamente nel 1957. Nonostante le più grandi creazioni di Woszczerowicz si siano prodotte dopo questa separazione, a posteriori si può senza dubbio affermare che essa lasciò il segno sulle carriere artistiche di entrambi. *Człowiek z karabinem* era stato scritto nel 1937 da Mikołaj Pogodin per un concorso, indetto da Stalin, volto a celebrare il tema della Rivoluzione d'Ottobre. La parte di Lenin era ambita dai più grandi artisti del tempo e fu conquistata da Woszczerowicz grazie all'ottima interpretazione dello stesso personaggio in un film dell'anno precedente, *Żołnierz zwycięstwa* (*Il soldato della vittoria*).

In questo periodo l'attore accusava già seri problemi di salute e nel 1952 subì il primo attacco cardiaco: da questo momento fu molto attento alla salute e si sottoponeva a cure periodiche. Legato alla compagnia del Teatr Narodowy di Varsavia, recitò nel ruolo secondario del Papa nel *Kordian* di Słowacki per la regia di Erwin Axer (1956). Lo spettacolo rappresentò il teatro polacco nell'ambito del Terzo Festival del Teatro delle Nazioni a Parigi e consentì all'attore di effettuare il primo viaggio nell'Europa Occidentale, nonché di assistere a spettacoli francesi come *Il misantropo* e alla prima di *Aspettando Godot*. L'anno successivo recitò ne *Le mosche* di Sartre la parte di Jowisz, personaggio che, pur avendo presenti le notevoli differenze, può essere considerato una tappa di avvicinamento alla figura di Riccardo, un uomo capace di prevalere sugli altri facendo leva sulla paura. In quegli anni l'attore era blandito dal potere, dalla critica e dal pubblico, ma il lavoro teatrale non lo soddisfaceva pienamente e un sentimento di inadeguatezza lo portò a orientarsi verso la radio e la televisione.

Allo stesso periodo (1957) risale anche *The Tragical Historie of Hamlet, Prince of Denmark by William Shakespeare wg tekstu polskiego Józefa Paszkowskiego, świeżo przeczytana i przemyślana przez St. Wyspiańskiego* (*La tragica storia di Amleto, principe di Danimarca di William Shakespeare nel testo polacco di Józef Paszkowski, letto e meditato recentemente da St. Wyspiański*),⁸ i cui frammenti recitava spesso da solo o con i colleghi Halina Kossobudzka (a quel tempo già

⁸ Il profondo interesse di Woszczerowicz per il testo di Shakespeare nasce ai tempi di Reduta e lo accompagna fino alla fine: ancora pochi mesi prima di morire (nell'aprile del 1970) cura, infatti, un'ultima regia radiofonica intitolata *Studium o Hamlecie* (*Studio su Amleto*).

sua moglie) e Ignacy Gogolewski. Oltre che nei teatri ufficiali di Kielce, Poznań e Varsavia, l'opera venne rappresentata anche in numerose case della cultura e addirittura nell'abitazione del medico privato di Woszczerowicz.

Nel 1957 l'attore fu contattato dal regista radiofonico Zbigniew Kopalko che gli offrì il ruolo principale in un radiodramma basato su *Il processo* di Kafka. Incoraggiato dal grande successo ottenuto, Woszczerowicz decise di portare il ruolo anche in teatro ma l'iniziativa si rivelò non priva di difficoltà: il direttore del Teatr Polski infatti si rifiutò di inserire lo spettacolo nel cartellone e solo dopo molte vicissitudini Woszczerowicz incontrò qualcuno disposto a farlo nella persona di Aleksander Bardini, allora direttore del Teatr Ateneum.

La prima dello spettacolo si tenne il 6 dicembre del 1958. Autore della messa in scena era in effetti Woszczerowicz stesso ma, in seguito alle pressanti ingerenze della censura, preferì non firmare l'allestimento. Il principale motivo di discordia tra i rappresentanti dell'Ufficio Centrale di Controllo della Stampa e degli Spettacoli e il regista fu l'utilizzo, nella scena finale, di un coltello che due carnefici piantavano nella schiena di Josef K. I censori pretesero e ottennero l'eliminazione dell'oggetto: a ricordare il compromesso rimangono solo il gesto dell'assassinio e la strana dicitura «regia collettiva». Nella versione teatrale, il suo Josef K. aveva uno stile assai diverso da quello marionettistico della versione radiofonica. Nella trasposizione teatrale il personaggio divenne più profondamente umano e realmente tragico: Woszczerowicz recitava con una misura e con un raccoglimento interiore che gli consentiva di mostrare un modello universale del destino umano. Attorno allo spettacolo nacque presto un'accesa discussione: qualcuno lo interpretò come un regolamento di conti con la politica dello stato polacco nella prima metà degli anni Cinquanta (periodo di feroce repressione fisica e culturale), altri, con meno perspicacia, come una protesta contro il nazismo. Di sicuro il racconto dei critici circa il silenzio sacrale che scese sulla platea alla comparsa dei due individui con il cilindro e della conseguente morte del protagonista testimonia di una viva partecipazione degli spettatori polacchi alla tragedia di un uomo imprigionato nei meccanismi del potere.

Il 17 ottobre del 1960 andò in scena al Teatr Ateneum il *Riccardo III* nella traduzione di Józef Paszkowski e di Woszczerowicz, che ne curò anche la regia e interpretò il personaggio principale. Erano passati sessant'anni dall'ultima volta che il ruolo era stato interpretato in Polonia e il debutto dell'opera, a cui Woszczerowicz pensava ormai da decenni, avvenne in un clima di grande attesa. Ciò che maggiormente lo attraeva nel testo shakespeariano era la predominanza del tema politico, come egli stesso dichiarò. Il *Riccardo III* - «[...] è soprattutto un'opera sui meccanismi del potere [...] Paragona i retroscena del teatro e quelli della politica, l'apparenza superficiale del teatro e della politica, l'arte drammatica sulla scena e in politica».

Lo spettacolo rimase in cartellone per due anni ma Woszczerowicz non poteva recitarvi più di due volte la settimana a causa delle proprie condizioni di salute.

Nel 1962 l'opera venne selezionata per rappresentare la Polonia al Sesto Festival del Teatro delle Nazioni; i critici parigini la accolsero con giudizi contrastanti ma il pubblico ripagò gli attori con applausi entusiasti. Avvezzo, come abbiamo visto, ai ruoli molto caratterizzati a causa dei tratti marcati del viso e di una fisicità sgraziata, Woszczerowicz poneva alla base della costruzione di ogni nuovo ruolo uno scrupoloso lavoro sull'aspetto esteriore del personaggio: questa inclinazione lo portò a sviluppare eccezionali doti trasformistiche che spesso entusiasmarono la critica e talvolta la infastidivano.

Esemplare, in tal senso, fu proprio l'accoglienza riservata alla sua interpretazione di Riccardo III, che insieme al ruolo di Josef K. ne *Il processo*, è da collocarsi ai vertici della carriera dell'attore: se infatti Jan Kott non esitò a ravvisare in questa rappresentazione «il primo Shakespeare autenticamente polacco [...] e finalmente contemporaneo» e a elogiare la prova di eccelso livello artistico e intellettuale di Woszczerowicz, altri critici non gli risparmiarono l'accusa di essersi spinto troppo oltre nella rappresentazione fisica del protagonista e di non avere valorizzato il potenziale di alcune scene importanti. In realtà Woszczerowicz decise consapevolmente di rompere con la convenzione che imponeva un Riccardo introspettivo e tragico, scegliendo di plasmare al suo posto un tiranno-buffone dalle accentuate deformità; disinteressato alla verità psicologica del personaggio shakespeariano, sulla scena Woszczerowicz si distanziò da esso, fino a rifiutarsi di interpretare la catastrofe in modo solenne e idealizzato (un esempio è dato dalla celeberrima battuta: «Il mio regno per un cavallo!», da lui pronunciata, provocatoriamente, con voce malferma).

Jan Kott ha evidenziato come Woszczerowicz fosse il primo a interpretare il ruolo di Riccardo avvalendosi dei mezzi dell'attore comico e ha paragonato la sua creazione a quella, di poco precedente, di un altro grande interprete del teatro shakespeariano:

Laurence Olivier, all'inizio, era affascinante. La sua infermità era appena accennata; era magnifico e minaccioso, era il fratello del re. Woszczerowicz pronuncia parole di pace ridendo. Questo nano deforme incomincia dalla farsa. È la prima scoperta e il primo shock. È il più piccolo di tutti, per guardare in faccia gli altri deve allungare il collo. È comico. Ma lui lo sa, sa tutto. [...] Il suo Riccardo istrioneggia, si butta in ginocchio, scimmiotta la pietà, la collera, la bontà d'animo, il furore e il desiderio; persino la crudeltà. Il suo Riccardo è al di sopra di tutte le situazioni; non vi si identifica: le recita e basta. [...] Allora tutto per lui è teatro. Ha "recitato" tutti. Quando resta solo sulla terra vuota può ridere. Può persino ammettere di essere un buffone. Un super-buffone. [...] Il tiranno più spaventoso è quello che considera se stesso un buffone e il mondo intero come una grande buffonata. [...] Secondo me è una interpretazione geniale. Incomincia dalla buffonata e fa della buffonata la materia stessa del suo ruolo. [...] La buffoneria è la forma suprema del disprezzo. Del disprezzo assoluto.⁹

⁹ J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, pref. di Mario Praz, Feltrinelli, Milano 2006, p. 53.

Il rifiuto della convenzione eroica non coincise però con un'attualizzazione gratuita, chiassosa, e con una programmatica noncuranza per le coordinate storiche dell'opera, alla quale invece Woszczerowicz si accostò dopo approfonditi studi sulle dinastie dei Plantageneti e dei Tudor; è la stessa scrupolosa metodica che impiegava nella costruzione di personaggi come Stalin, studiato attraverso documenti scritti e iconografici, e Socrate, ispiratogli dalla foto di un antico busto del filosofo, ma rappresentato poi nei suoi aspetti più penosamente umani attraverso movenze quasi danzate e particolari coloriture della voce. L'accentuazione espressiva sviluppata per il personaggio di Socrate si replicò poi, con risultati ancor più compiuti, nella già citata caratterizzazione del Plantageneto; a tal riguardo, il critico Jan Paweł Gawlik ricorda di essere rimasto talmente affascinato dalla maestria della trasformazione da non poter quasi distogliere lo sguardo dalla mano atrofizzata di Riccardo, così perfetta nella sua deforme presenza da essere scambiata per una protesi.

Il decennio che seguì il successo del *Riccardo III* fu per Woszczerowicz segnato da una profonda e volontaria solitudine. L'attore lavorava sempre meno in teatro e quasi esclusivamente in opere personalmente scelte e dirette. Esempi della produzione di questo periodo sono *Di là dal fiume e tra gli alberi*, tratto dal romanzo di Hemingway, *Il furto organizzato* di Anouilh, opera che lo aveva affascinato in Francia e in cui interpretò con grande maestria entrambi i personaggi di Napoleone e Luigi XVIII per sottolinearne la componente paradossale, e *Il guardiano* di Pinter. Gli anni a partire dal 1958 furono segnati soprattutto dalla collaborazione con il "Teatro della Televisione", nell'ambito del quale Woszczerowicz affrontò una vasta produzione che comprendeva Dürrenmatt, Gorki, Strindberg e Dickens, oltre agli autori polacchi classici e contemporanei.

A un'opera televisiva appartiene anche l'ultimo ruolo interpretato da Woszczerowicz, quello del Re Boleslao nel *Misterium męki człowieka* (*Mistero della passione umana*). Il copione, scritto da Joanna Kulmowa pensando a Woszczerowicz, espone le riflessioni di un uomo sulla vita trascorsa e sulla morte che lo attende e testimonia della grande passione che l'attore aveva sviluppato negli anni in direzione di una scrupolosa ricerca linguistica.

Woszczerowicz morì poco prima della messa in onda dell'opera.

1.

Alla notizia del decesso Grotowski esclamò: «È morto l'ultimo attore di professione», intendendo una persona che ha la capacità di costruire, creare e comporre la propria azione sulla scena. Nella sua biografia dell'artista Grażyna Kompel segnala tra l'altro un episodio narratole dallo stesso Grotowski. Alla fine degli anni Cinquanta, Ludwik Flaszen aveva organizzato a Opole un incontro

con Woszczerowicz. Al termine dell'evento ufficiale, quando ormai tutti sedevano a tavola, il creatore del Teatro delle 13 File lo aveva provocato dicendogli che la sua recitazione era riconducibile al genere «*autocabotin*». A queste parole Woszczerowicz era balzato in piedi, aveva afferrato una sedia scagliandola con forza ma con estrema precisione e calcolo, senza colpire nessuno. Immediata era stata la reazione di Grotowski che aveva risposto con la replica della “gag” mandando a finire la propria sedia accanto alla prima. Dopo una pausa molto tesa, tra i due si era svolto il seguente dialogo: «Woszczerowicz: “Lei è un demonio!” Grotowski: “Lei ha un'enorme consapevolezza di sé, che continuamente mette in atto”. Woszczerowicz: “Come fa a saperlo?” Grotowski: “Credo che Lei abbia un cuore che irradia”. Woszczerowicz: “Come fa a saperlo? Effettivamente, ogni volta che devo entrare in scena sento il cuore. So che morirò di questo”».¹⁰

Ludwik Flaszen, all'epoca drammaturgo del Teatr Laboratorium, conferma l'idea della consapevolezza culturale di Woszczerowicz: «Nel lavoro dell'attore non c'è posto per l'intellettualismo. [...] Bisogna agire, pensare, fare. Perciò noi “discutevamo” attraverso le nostre azioni. Tra gli attori ci sono ovviamente gli intellettuali e i non-intellettuali. Ma è sbagliato identificare l'intellettualismo con la saggezza. L'attore ha una propria saggezza (o non l'ha). È una saggezza diversa. [...] Ma ci sono attori che sono grandi intellettuali. Woszczerowicz lo era».¹¹

È interessante notare come l'attore-intellettuale sia veramente tale quando il suo contributo diventa esemplare su entrambi i versanti. Si può ricordare, in proposito, che la traduzione del *Riccardo III* di Woszczerowicz è quella utilizzata dai registi di oggi e che, al tempo stesso, la inesausta ricerca dell'attore non trascurava mai le soluzioni interpretative. È ancora Flaszen a parlare:

Un'altra area che sentivamo nostra, in quanto polacchi, era il teatro romantico. In questo senso, tra tutti i nostri contemporanei, guardavamo soprattutto all'attore Woszczerowicz, che era anche regista. Lui lavorava cercando i gesti che potevano funzionare simultaneamente a diversi livelli. Per esempio l'eroe mostra le sue preoccupazioni disponendo le mani a forma di croce. È una reazione organica al sentimento della paura ma è anche il segno della croce. [...] Nei suoi ultimi lavori cercava le reazioni fisiologiche più semplici, per esempio lo sbadiglio di un gatto, una specie di ruggito animalesco di pancia, cose a cui lui si allenava e che poteva utilizzare quando era necessario. A parte questo, più avanti nel tempo, costruiva una struttura (artificiale) che creava una tensione tra il fisiologico e l'artificiale. E a un certo punto ciò si connetteva con il simbolismo. Faceva un lavoro magnifico. Noi lo abbiamo conosciuto quando era anziano; ci era molto vicino.

¹⁰ G. Kompel, *Jacek Woszczerowicz* cit. p. 167.

¹¹ *Conversations with Ludwik Flaszen*, a cura di Eric Forsythe, «Educational Theatre Journal», xxx, 3, Oct. 1978, pp. 301-328:305.

Tra gli attori, invece, non era molto amato. Tra gli attori polacchi prevale l'opinione che se uno è un artista non può essere uno studioso. Invece Woszczerowicz fu uno studente per tutta la vita. Come noi.¹²

Per introdurci a una comprensione della sua filosofia esistenziale e delle sue conseguenti scelte tecniche si può fare riferimento alla seguente affermazione dell'attore, riportata dal settimanale «Przekrój» (n. 1409, 1972):

Il tema è sempre lo stesso: uomo – morte – libertà – verità – uomo. Può essere Josef K., protagonista anonimo del *Processo* di Kafka, il Dio delle *Mosche* di Sartre, il servitore Sganarello del *Don Giovanni* di Molière, il vagabondo del *Guardiano* di Pinter, l'Uomo del *Mistero della passione umana*, può essere la scimmia della *Relazione per l'Accademia*, o Socrate nell'*Antro dei filosofi*. Diversi personaggi, diverse opere, diversi autori. Si potrebbe dire che parlano della stessa cosa, ma in modo così differente che non ce ne accorgiamo. Siamo affascinati dal modo in cui lo dicono e proprio il *come* lo dicono diviene l'essenza dell'opera.

L'attenzione minuziosa ai gesti, alla postura, all'articolazione della parola, l'utilizzo reiterato di artifici, trucchi e parrucche, sono dunque per Woszczerowicz elementi che concorrono a determinare il “come” dell'opera, i dettagli di una partitura esterna che giustifica e precisa il carattere del personaggio. Per queste ragioni Grotowski, identifica in lui il più grande “attore di composizione”, in apparente opposizione all’“attore di processo” incarnato da Ryszard Cieślak, e pone l'accento sull'appartenenza della recitazione del primo alle “cime ghiacciate”, cioè a quelle regioni dell'interpretazione che, sebbene pervase da grande forza, raggelano nell'eccesso di artificio ogni forma di vita interiore:

Direi che ci sono due tipi di attore: l'attore del processo e l'attore della composizione. Il più grande attore che io abbia conosciuto nel campo del processo era Ryszard Cieślak. Il fatto che insieme abbiamo intrapreso quel cammino indica che esso era nel cuore di entrambi. Eravamo legati da questo mutuo bisogno. Il più grande attore di composizione che ho conosciuto era Jacek Woszczerowicz, di Varsavia. Che significa “attore di composizione”? L'attore di composizione “confeziona” il personaggio e il ruolo, cerca vari effetti che spesso sono paradossali, lavora con dettagli diversi, come per attaccare il cervello dello spettatore con una quantità di sorprese. Per esempio quando Jacek Woszczerowicz recitava Riccardo III inventò un personaggio che era come una grande scimmia che si muoveva e saltava sulla scena con un'agilità incredibile, quasi acrobatica, giocando con lo scettro come un bambino gioca con un bastone. Tutti gli elementi del ruolo erano creati dall'intelletto e distribuiti perfettamente nella durata dello spettacolo in modo da produrre un effetto sorprendente ma al tempo stesso rivelatore dell'es-

¹² J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo* (1993), ora in *Opere e sentieri* II cit., pp. 89-113:98-100.

VI. Jacek Woszczerowicz

senza. Si teneva sempre tra due registri: il naturale (benché precisamente costruito) e l'altro, che non aveva niente di naturale a parte un terrificante *côté* grottesco. I momenti più delicati erano anche i più pericolosi. Mi ricordo il suo lungo monologo con Lady Anna, quando il re sembra calmo, gentile, accetta tutti i ragionamenti di lei – egli pareva affatto naturale, si comportava come uno zio gentile e premuroso – mentre dietro di lui si profilava la minacciosa figura di un bambino capriccioso. E proprio al momento di andarsene, nel dare la buonanotte a Lady Anna, si girava improvvisamente verso il pubblico, completamente immerso nella sua gioia crudele e diceva: «Buona notte a tutti!», pronunciando le parole con godimento. Al tempo stesso Jacek era quello scimmione che continuava a girare intorno, saltando dappertutto e giocando con lo scettrò. In ogni ruolo che costruiva ciò che colpiva maggiormente lo spettatore era la composizione. Non si sarebbe potuto dire che era vuoto, al contrario, era pieno di forza. Ma nessuno avrebbe potuto dire che questa era una traccia di vita interiore: tutto rimaneva freddo. Come Nietzsche, che in *Ecce Homo* dice di essere un abitante dei ghiacciai, di respirare l'aria gelida in cima alle montagne, anche l'arte di Jacek Woszczerowicz apparteneva alle cime ghiacciate. Jacek Woszczerowicz era diventato un grande amico del Teatr Laboratorium nel momento in cui nessuno ci accettava, quando la comunità teatrale ci attaccava e cercava di distruggere il nostro teatro. Era chiaro che si trattava di un'amicizia basata sulla curiosità reciproca e sul rispetto, non sulla somiglianza del lavoro. L'amicizia più forte di solito è quella che lega due artisti che percorrono i propri distinti cammini.¹³

Quando Grotowski, nel passo appena citato, dichiara che il lavoro sui dettagli ha lo scopo di «attaccare il cervello dello spettatore», coglie nel peso attribuito al destinatario dello spettacolo un aspetto determinante nella concezione teatrale di Woszczerowicz, il quale era giunto a sostenere che «il pubblico è tra gli elementi del teatro il più sicuro, quello che non mi ha ancora mai deluso. Al contrario, ci sono cattive drammaturgie, cattivi spettacoli e cattivi attori». Ma il discorso sul ruolo del pubblico e sul giudizio dello spettatore assume una nuova pertinenza allorché si manifesta nella recitazione di Woszczerowicz un cambiamento radicale: ormai prossimo alla morte, infatti, l'attore confidò allo stesso Grotowski di avere sostituito al pubblico la figura di Dio, considerato non come un nuovo referente esterno ma come una traccia “interiore” a cui rivolgersi.

L'insieme della sua struttura compositiva restava intatto, la maestria era ancora lì, ma appariva qualcosa di diverso dalle «cime ghiacciate». Me ne accorsi e immediatamente capii che era gravemente malato. Quando venne a trovarmi glielo feci notare e mi rispose che presto sarebbe morto e che i dottori lo avevano ammonito che se continuava a recitare sarebbe morto in scena. Mi disse: «Così ho capito improvvisamente che non stavo più recitando per il pubblico. Ho cominciato a recitare per qualcun altro. In apparenza niente è cambiato, ma nel posto in cui prima c'erano i miei spettatori ora vedo Dio

¹³ Ancora in A. Vasil'ev, *Cronaca del quattordici* cit., pp. 79-80.

stesso». Usò proprio questa espressione. Ecco, alla fine della vita era arrivato a qualcosa di diverso. Non voglio dire che era diventato un attore del processo, no, fino alla fine è rimasto uno straordinario attore di composizione. Però si era liberato dal giudizio degli uomini e cominciava a cercare un altro incontro.

Di cosa si trattava, in effetti? Si trattava dopotutto di qualcosa di interiore. Anche se normalmente pensiamo che Dio sia all'esterno. Dipende dalla nostra filosofia. Quello di Woszczerowicz era sicuramente un fenomeno interiore. Ciò significa che abbiamo a che fare non solo con il problema della recitazione ma anche con quello della relazione. È chiaro che, a seconda del proprio temperamento, si può lavorare sul ruolo in modi differenti, partendo dall'immagine del personaggio che si crea nella propria immaginazione, oppure partendo da uno sguardo esterno o da un modello preso dalla vita, che diventa un elemento nella creazione del personaggio.

[...] Woszczerowicz è un esempio di attore di composizione; e lo stesso attore è stato capace di trovare una nuova relazione verticale quando ha compreso che la morte lo minacciava, si è liberato dal giudizio degli spettatori. Il livello della sua recitazione non è calato; al contrario si è innalzato. Ma lui restava un attore di composizione.¹⁴

Il passaggio da un referente esterno a uno interno sembrava dunque dare luogo a un punto di tangenza tra due modelli di ricerca sviluppati secondo direttrici altrimenti separate e parallele. Woszczerowicz rimase comunque fedele fino alla fine al proprio metodo compositivo, ma questo non gli precludeva la strada della completezza dal momento che, elevando ai vertici la propria arte e emancipandosi dallo sguardo del pubblico, due approcci profondamente diversi quali il processo e la composizione possono fondersi in una polarità organica.

3.

Possiamo ora riflettere su una sequenza di fotogrammi e fotografie che mostrano la capacità trasformistica di Woszczerowicz interprete, nell'ordine, di Wiór in *Ślepy tor*, di Rotmistrz in *Damy i Huzary (Dame e ussari)*, del Rejent Milczek in *Zemsta (La vendetta)*, di Wilhelm Voigt in *Kapitan z Köpenick (Il capitano di Köpenick)*, di re Boleslao nel *Misterium męki człowieka (Mistero della passione umana)* e di Łatka in *Dożywocie (Il vitalizio)*.¹⁵ Poi su alcune sequenze del leggendario *Riccardo III* (Varsavia, Teatr Ateneum, 1960) da lui tradotto, diretto e interpretato. Prima ci sono un paio di minuti concernenti le prove, in cui Woszczerowicz mostra il movimento attraverso il quale “costruisce” la mano deforme e l'andatura

¹⁴ *Ivi*, p. 80.

¹⁵ Dal documentario su Woszczerowicz ideato da Tadeusz Pikulski e Andrzej Polanowski e realizzato da Barbara Sałacka per la Televisione Polacca. Sono state utilizzate le fotografie di F. Myszkowski, W. Frankowski e Z. Nasierowska. I filmati provengono dall'Archivio della Cineteca Polacca WFD e TVP. Durata complessiva: 54'.

claudicante del protagonista; poi alcune brevi sequenze di cinque momenti chiave dello spettacolo: il sovrano che all'inizio si rivolge apertamente al pubblico di sudditi, e a fare da contrappunto al suo discorso di promesse e rassicurazioni politiche è una soluzione registica, le grate metalliche che calano dall'alto e disegnano un regno simile a una prigione; la derisoria minaccia di Hastings; un'arringa finta soave da una balconata che si chiude con l'inquietante «Buona notte»; una salita verso il trono, il gioco con lo scettro e la pronuncia di un minaccioso editto; e infine la morte grottesca e in controttempo mentre pronuncia la battuta «Il mio regno per un cavallo». Manca purtroppo il dialogo con Lady Anna.¹⁶

Oltre alle immagini, è bene tenere presente ancora la rievocazione di Jan Kott:

Fa rapidamente alcuni passi, trascinando leggermente la gamba. Si ferma. Incomincia a ridere. Dice che la guerra è finita, che è venuta la pace, che si può riporre la spada sbrecciata. Dall'alto scendono delle sbarre. Prima una, poi un'altra, poi una terza e infine una quarta. Riccardo si rivolge a se stesso, non a noi. Ride di nuovo, di se stesso, non di noi. Ha la faccia larga, i capelli arruffati, porta un mantello sporco e sgualcito. Woszczerowicz avrebbe potuto benissimo impostare così il ruolo di Sganarello: con la stessa maschera, con lo stesso tono, con lo stesso riso. Allarga il mantello e il moncherino del braccio sinistro gli penzola giù. [...] Riccardo è già re. Adesso ha sulle spalle il manto regale. [...] Sulla scena vuota viene portato il trono. Assomiglia a un patibolo fatto di assi inchiodate. [...] Tiene in mano le insegne regali ma disprezza anche quelle come il resto. Si mette lo scettro sotto un piede. Cos'è uno scettro? Un bastone d'oro. Riccardo ne sa il prezzo. Riccardo cessa di essere un buffone soltanto nell'ultimo atto. Finora ha recitato scoppi di collera e di follia, ha recitato la devozione e persino la paura. Ora ha paura davvero. [...] Adesso è solo se stesso: un uomo che gli altri vogliono uccidere. [...] Dalla testa del cadavere verrà strappata la corona. Un nuovo, giovanissimo re pronuncerà a sua volta parole di pace. Dall'alto scendono delle sbarre. [...] Enrico VIII parla di pace, di perdono, di giustizia. Ma a un tratto lo stesso grido forsennato di Riccardo gli esce dalle labbra e la stessa smorfia gli contorce il viso per un attimo. Le sbarre scendono. Il volto del nuovo re è di nuovo raggiante.¹⁷

Si può qui notare, *en passant*, che un'altra interpretazione evocata nel lettore di oggi da questo Woszczerowicz è quella che del sovrano deforme ha proposto Carmelo Bene (e le parole di Kott potrebbero benissimo essere riferite all'attore italiano). Sia come sia, l'estrema semplicità della scenografia e il carattere monotono del dramma si rivelano essere un veicolo efficace del messaggio sotteso al finale dell'opera: il tiranno è morto, la tirannia sicuramente no.

¹⁶ Le interpretazioni shakespeareane si prestano a significative comparazioni dei modi in cui attori e registi affrontano, in circostanze diverse, i medesimi testi, e questo è senz'altro un filone di studi che in futuro andrà sviluppato, anche per liberarlo dalla ridondante tradizione critica anglosassone, ormai paralizzata sui luoghi comuni o sulle finte novità delle interpretazioni attualizzanti o di *gender*.

¹⁷ J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo* cit., pp. 53-55.

E ora “guardiamo” alcuni estratti da *Il processo* (Varsavia, Teatr Ateneum, 1958) in cui Woszczerowicz interpreta il ruolo dell'impiegato di banca Josef K. L'adattamento segue fedelmente il racconto. È mattina, il protagonista sta finendo di vestirsi quando, a un tratto, sente bussare alla porta, entrano due individui dall'abbigliamento incongruo e gli comunicano che è in arresto. Ha così inizio la vicenda di Josef K. Nelle scene successive gli viene comunicato per telefono che sarà interrogato, ma non viene specificato il luogo in cui si deve recare. Per risolvere il problema l'accusato decide di andare di uscio in uscio a cercare l'abitazione di un immaginario Stolasz Lanz: l'accorgimento funziona ed è invitato all'interno di un'abitazione privata in cui ha inizio l'interrogatorio. L'avvocato lo rassicura dicendogli che la sua domanda è stata ormai esaminata, e la sua assistente gli confida di amare tutti i condannati. Un giovane sacerdote sentenza: «La legge è immutabile e le opinioni dei condannati riflettono solo la loro disperazione». Nell'ultima scena vediamo il protagonista, ormai condannato a morte, che grida mestamente la propria disperazione mentre viene trascinato via, come un animale, da due uomini in cilindro.

Le altre sequenze dello stesso documentario appartengono al periodo della collaborazione di Woszczerowicz con i programmi teatrali della televisione, sono da prendere in considerazione perché sono una prova della recitazione trasfigurata dell'attore, minato da una malattia che gli lasciava poco tempo da vivere. Il primo è tratto da *Dożywocie (Il vitalizio)* di Aleksander Fredro:¹⁸ rappresentata nel 1968 è una commedia in versi sulla potenza del denaro in cui Woszczerowicz interpreta il ruolo di un accanito giocatore ridotto sul lastrico. La recitazione dell'attore si accorda qui perfettamente con le caratteristiche del più grande commediografo classico della letteratura polacca, che fonda la propria comicità sul gioco dei rapporti interpersonali espresso attraverso un uso magistrale della lingua. Si nota qui la capacità di trasformazione quasi istantanea di Woszczerowicz, dal sorriso e la vivacità alla più profonda malinconia. In particolare, nei suoi dialoghi con i colleghi, risalta la differenza tra la semplicità monocromatica della loro recitazione e quella “per accordi musicali” del Nostro.

Straordinarie capacità affabulatorie contraddistinguono anche il personaggio di Pierčyšin nei *Piccoli borghesi* di Gorkij, interpretato da Woszczerowicz nel 1969. Il poveruomo che gravita attorno alla mensa degli egoisti piccoloborghe-

¹⁸ Aleksander Fredro (1793 o 1791-1876) trascorse quasi tutta la vita a Leopoli, città tra le più favorevoli ai drammaturghi in un periodo segnato dalla censura e dalla “Grande emigrazione” in Francia di migliaia di polacchi a seguito della sconfitta, nel 1830, dell'insurrezione contro l'oppressione zarista. Personalità originale, grande ammiratore di Molière, Beaumarchais e Goldoni, Fredro incentra la propria opera sull'ambiguità delle azioni umane, sulla complessità delle loro motivazioni e sull'insieme di finzioni e mascheramenti che ne derivano. La sua comicità è attivata da un uso sapiente del dialogo e della lingua, sia nelle commedie in versi che in prosa.

si – rappresentanti della vecchia Russia ma anche, in senso traslato, della nuova mediocre burocrazia comunista – fa risaltare la propria superiorità morale attraverso un buonumore e una vitalità contrapposti all’avidità e alla compostezza con cui essi affrontano allo stesso modo il cibo e gli affari.

Infine possiamo riflettere sull’ultima apparizione dell’attore. I frammenti di *Misterium meki człowieczej* (*Mistero della passione umana*, 1970) sono da osservare attentamente soprattutto in rapporto a ciò che dice Grotowski in merito al cambiamento ravvisato nella recitazione di Woszczerowicz. L’attore, ormai consapevole di essere prossimo alla morte, interpreta la parte di Re Boleslao e al tempo stesso della Morte, del Monaco, di Conrad, di Adelaide. Tutto ciò sta a indicare come l’uomo sia allo stesso tempo vittima e carnefice. Il testo è scritto e ideato da Joanna Kulmowa per mettere in risalto le caratteristiche di Woszczerowicz, che ne è anche l’unico attore. Lo accompagnano sulla scena undici pantomimi, ognuno dei quali indossa una maschera raffigurante il volto deformato dello stesso Woszczerowicz. Nella prima scena si vede una ruota che girando stride in modo sinistro, tra grida di sofferenza compaiono dapprima le mani e i piedi dell’attore «come strappati dal resto del corpo» (sono le parole del regista, Jan Kulma) e infine il suo volto. La telecamera inquadra ora il viso di Woszczerowicz il quale, in rime bacciate e con un andamento che ricorda la tradizione delle *vie crucis* popolari polacche, si fa portavoce di pensieri come: «Luci, suoni, sapori: ecco sono io. Nelle sillabe, nelle consonanti, nelle vocali. *Ecce homo*». Si sente il rumore acuto della ruota e la testa dell’attore cambia posizione: «Sono nato e con questo mi sono condannato a morte», di nuovo il rumore e un cambiamento di posizione: «Che cosa conta? Oro, incenso e mirra finiscono in Golgota», e ancora: «Nel momento in cui apriamo gli occhi cominciamo a morire», «Nasce il corpo vivo per poi morire». L’attore, vestito ora da monaco, prosegue con affermazioni sullo stesso tema («*Memento mori homine*») e intona un canto durante il quale lui stesso si trasforma nella Morte. Quindi, sullo sfondo della voce di Woszczerowicz ha inizio la danza della Morte. Nella sequenza finale l’attore, di nuovo in veste di monaco, compare sulla scena accompagnato da un gruppo di scheletri incappucciati che eseguono canti di Osanna e celebrano la Resurrezione di Cristo e la Gloria di Dio. Effettivamente si coglie nel suo sguardo il fenomeno di cui parla Grotowski, il “recitare per Dio” dell’attore, e quando il suo volto scompare dietro la maschera della morte, il suo corpo, liberato, si scuote di gioia in una danza leggera.

4.

Assai interessante è il telefilm *Ślepy tor*.¹⁹ Questa la trama. Uno scrittore è nella sua casa, sta facendo le valigie quando suona il telefono: l'editore gli chiede notizie sugli sviluppi del suo lavoro. Lo scrittore risponde che sta per partire per un viaggio in treno nella speranza di vedere luoghi e persone differenti, in grado di risvegliare in lui l'ispirazione. Quando riaggancia, gli appare uno sconosciuto che gli dice: «Come Lei, io non ho creduto alle parole del poeta. Ciò che uno non ha nel cuore, non lo trova viaggiando lontano» e inizia a raccontargli una storia. La scena cambia: lo sconosciuto, che scopriremo essere lo psicologo e illustre Professor Ryszpans è ora su un calesse diretto alla stazione. Quando scende dalla vettura dà un'occhiata all'orologio, sono le otto meno quattro minuti, poi si guarda intorno: lo circondano i ruderi di una piccola stazione di campagna. Il professore sale su un vagone che pare abbandonato sulle rotaie. L'interno è buio, un lampo illumina il volto di un uomo (Woszczerowicz) che porta con sé una lanterna, lo avverte che il treno arriverà un po' in ritardo e gli offre un giornale per «ammazzare il tempo». È un quotidiano che porta la data del giorno seguente. Il professor Ryszpans comincia a scorrelo quasi divertito, poi si imbatte nella notizia di un misterioso incidente ferroviario che avrebbe coinvolto il treno diretto a Gronia e in cui tredici persone sarebbero morte, tra queste c'è anche il suo nome. Il treno si mette in movimento, il Professore entra in un vagone affollato dove un vecchio invalido sta cantando una canzone e dove l'uomo che gli aveva offerto il giornale e che poi scopriremo chiamarsi *Wiór*²⁰ sta raccontando agli altri viaggiatori una strana storia. *Wiór* riferisce di un vagone che era solito inserirsi nei convogli regolari e nel quale chiunque saliva era colto da attacchi di riso che si diffondeva poi di persona in persona. Solo un medico era riuscito a risolvere il problema ipotizzando l'esistenza di un *bacillus ridiculentus* e operando una opportuna disinfezione del vagone dallo stesso.

¹⁹ *Ślepy tor* (*Binario morto*, 1967; *Ślepy* in polacco significa propriamente “cieco”, ma cieco può essere anche un vicolo o un binario). Regia: Ryszard Ber. Medio metraggio realizzato dal Gruppo Studio per il ciclo “Racconti insoliti” della Televisione Polacca (anno della prima messa in onda, 1968). Sceneggiatura: Krzysztof Teodor Toeplitz (1933, giornalista polacco di origine ebraica, autore di feuilleton, pubblicitista, critico, sceneggiatore di film, spettacoli teatrali e programmi televisivi. Si è occupato anche di cultura popolare, cinema e mass media ed è stato tra i primi a interessarsi all'arte del fumetto ai tempi della PRL (Repubblica Popolare Polacca). *Ślepy tor*; uno dei suoi primi lavori da sceneggiatore è tratto da un racconto di Stefan Grabiński. Fotografia: Tadeusz Wieżan. Scenografia: Tadeusz Wybult. Interpreti: Jacek Woszczerowicz (Wawrzyniec *Wiór*), Jan Koecher (Edward Ryszpans), Kazimierz Rudzki (l'autore), Ryszard Pietruski (Znieslawski), Zofia Jamry (uno dei passeggeri), Lech Ordon (uno dei passeggeri), Wojciech Zagórski (uno dei passeggeri), Jadwiga Wejzman (uno dei passeggeri), Krzysztof Litwin (il passeggero con il bouquet), Witold Dederko (uno dei passeggeri). Polonia. Durata: 27'.

²⁰ *Wiór*, traducibile letteralmente come «truciolo», mantiene in polacco anche la connotazione negativa di «scarto».

Wiór esprime poi la propria protesta per la reazione divertita di uno dei viaggiatori e racconta come il disinfettante utilizzato, il *lacrima tristis*, avesse poi indotto altri uomini, saliti successivamente su quel vagone, a togliersi la vita. A questo punto Ryszpans interviene chiedendo spiegazioni in merito al giornale, Wiór nega di averlo mai visto ma poco dopo lo chiama usando il suo cognome: a spiegazione del proprio comportamento dichiara che talvolta si conosce la persona e non il suo nome e altre volte il contrario, poi si alza e se ne va. Il professore cammina per il treno, nei vagoni incontra uomini e donne, appartenenti a un corteo funebre, che ridono compulsivamente. A un tratto gli si avvicina un viaggiatore che si presenta come ingegnere e gli racconta di avere studiato, in passato, quelle strane circostanze in cui gli oggetti inanimati agiscono indipendentemente dall'intervento umano, come governati da forze superiori. Afferma inoltre di aver riscontrato nei suoi studi come i treni che avrebbero poi avuto un incidente fossero sempre meno affollati della norma. Entrambi, a questo punto, capiscono che stanno andando incontro alla catastrofe. In un clima di generale confusione la maggior parte dei passeggeri scende dal treno.

Il Professore e Wiór hanno un lungo colloquio chiarificatore: il secondo dichiara di avere trovato in precedenza solo sette persone in grado di capire gli eventi e disposte a entrare nel labirinto delle conseguenze correlate. Wiór afferma che il professore appartiene a quella categoria di persone che non si fermano di fronte a nulla pur di spingere in avanti i limiti della conoscenza umana e lo paragona a quei ricercatori che volontariamente si fanno inoculare nell'organismo un virus per progredire nello studio delle malattie. Ryszpans ribatte però che la sua disponibilità è legata alle spiegazioni che Wiór sarà in grado di offrirgli. Questi, allora, descrive con grande slancio poetico il binario morto («la desolazione di centocinquanta metri di traversine che terminano in una rampa e in un cumulo di terra»), il senso di nostalgia e la capacità di tenere in incubazione per anni alcune forze in grado di esplodere da un momento all'altro travolgendo la realtà. Ryszpans mostra a questo punto di avere compreso e riflette sulla possibilità che esista dovunque un binario misterioso che necessiti solo di essere scoperto. La risposta è immediata e rivelatrice: solo una persona ci è riuscita, Wawrzyniec Wiór, il gobbo custode di passaggi a livello, divenuto ora guardiano e re dei binari morti.

È ormai passata la mezzanotte, Wiór invita i passeggeri rimasti a seguirlo. Improvvisamente si sente un grido: qualcuno è caduto o si è buttato dal treno. Wiór raduna i prescelti (tredici persone, compreso il macchinista) in un vagone, dice che ormai il treno appartiene a loro e, sottolineando che si tratta di una libera scelta, invita chi non si sente sufficientemente preparato a scendere. Un uomo con un gran mazzo di fiori si fa avanti e si getta dal treno in corsa. Wiór, sempre più simile a un moderno Caronte, mostra ai restanti una mappa in cui è indicato il normale tragitto del treno e quello alternativo che compiranno loro fino al disastro ferroviario. I viaggiatori, sempre più agitati, reagiscono in modo differente alla notizia: l'inge-

gnere cerca, inutilmente, di fermare il treno, un uomo prega, il musicista e la giovane donna guardano fissi avanti a sé, il professore guarda nuovamente l'orologio le cui lancette si mettono a girare vorticosamente e scoppia a ridere. Il treno continua la sua corsa folle e deraglia, quindi divampa un incendio al termine del quale del Professore rimane soltanto un'ombra-impronta sul sedile. Una nuova inquadratura mostra Wiór che cammina tra i binari innevati, sullo sfondo si vedono le nuvole di fumo prodotte dall'incendio. La scena si sposta nuovamente nello studio dello scrittore che ha ascoltato assorto tutto il racconto. Il Professore gli ricorda che è tempo di partire, poi scompare. Lo scrittore osserva che in fondo viaggiare stanca e che non ne sente alcuna necessità. Ma ha ritrovato l'ispirazione e si siede alla macchina per scrivere per digitare una sola parola: *Koniec – Fine*.

L'interesse storico di *Ślepy tor* è dovuto a diversi motivi. Anzitutto il telefilm mostra un lavoro teatrale d'assieme: un gruppo di attori che rappresentano l'eccellenza dell'epoca ha chiaramente provato il copione nella sua interezza, come fosse un'opera teatrale, e dimostrano di applicare – anche se è impossibile dire quanto consapevolmente – l'insegnamento stanislavskiano, nel senso che la loro recitazione poggia su una ricca partitura di impulsi interiori e azioni, senza che tutto ciò comporti un cedimento al naturalismo. La cifra dell'opera è piuttosto un grottesco fantastico dietro il quale si avverte la grande letteratura polacca del xx secolo, in particolare le atmosfere e i personaggi di Bruno Schulz, lo stesso autore dal quale attinge Tadeusz Kantor. Basti pensare all'importanza e alla vita propria di cui sono dotati tutti gli oggetti con i quali gli attori recitano. Si comprende così come il teatro di Kantor non sia un'emergenza eccentrica, anche se indubbiamente si tratta di una creazione unica e geniale, e sia leggibile in rapporto al peculiare contesto culturale polacco del tempo; inoltre, fattore non secondario, si trattava di una estetica familiare a un vasto pubblico. Schulz e Kantor sono punte di un magistero artistico che propone sempre allegorie dalle trasparenti implicazioni attuali e politiche. Come loro, quasi tutti gli autori polacchi dell'era comunista conducevano una lotta fatta di astuzie, cedimenti e rilanci contro una censura che poteva avere drammatiche conseguenze.

5.

Tutti i documenti audiovisivi disponibili mettono in evidenza la peculiare capacità trasformistica di Woszczerowicz e la sua minuzia tecnica nel comporre il personaggio lavorando su fitte partiture di dettagli, fino a costruire una maschera fisica che di volta in volta suggella la trasformazione del corpo dell'interprete in qualcosa d'altro, in una nuova identità, flessibile e sempre spiazzante. In questo processo, però, la maestria dell'artificio non incide sull'impronta individuale. Padroneggiato al livello più alto, infatti, il metodo della composizione diventa lo

strumento che riconduce l'attore alla piena organicità, e dunque l'esperienza della trasformazione finisce per disegnare un *autoritratto* composto da più quadri e più figure appartenenti a un medesimo "asse" interiore, maschere di un "personaggio" che, come afferma lo stesso Woszczerowicz, è in definitiva l'attore stesso: «Quella dell'attore è un'arte del parlare di se stessi. Essa, tuttavia, presenta anche un pregio: è difficile catturare l'attore, difficile accusarlo di denudare in modo impudico la sua interiorità. Agiamo di nascosto, ci nascondiamo nel testo, nell'evolversi degli eventi nell'opera, nella maschera, e nonostante questo parliamo di noi stessi. Se l'attore non è in grado di dire molto su di sé allora non ne vale la pena».²¹

²¹ Intervista rilasciata dall'attore al quotidiano «Express Wieczorny».

VII.

Leo de Berardinis

Pronti al silenzio

0.

La tristezza per la morte di Leo de Berardinis (1940-2008) era accresciuta da una diffusa caduta della speranza circa le sorti di un teatro italiano di alta caratura poetica e ideologica.¹ E ciò non perché Leo non abbia saputo formare attrici e attori della generazione successiva, anzi è stato il più prolifico dei nostri grandi, e questo è uno dei suoi tratti distintivi, né perché i talenti come il suo sono molto rari, ma piuttosto perché questi dati sembrano non essere più sufficienti nel contesto sociale italiano. I decenni dai primi anni Sessanta al Duemila in cui gli attori-autori come lui, Carmelo Bene e Carlo Cecchi hanno proposto alla cultura teatrale una figura d'attore che non fosse un "funzionario" del teatro di regia ma un artista a tutto campo e un cittadino che non esclude le responsabilità etiche dall'orizzonte della professione, non sono certo stati facili, eppure l'ostilità ambientale non era vischiosa come oggi. I tre hanno fatto dono a molti spettatori di opere memorabili, davvero decisive nella vita di chi le ha sapute apprezzare. Quando scompaiono artisti così, l'unica tristezza che è lecito provare è quella per noi stessi, feriti e impoveriti.²

Comunque nulla o quasi si potrebbe dire di Leo, come di Carmelo Bene, se non esistessero i documenti che permettono di scorgere il segno della loro grandezza. In questo caso disponiamo dell'unico filmato (sperimentale, realizzato nell'ambito

¹ Cfr. Alfonso Amendola, *Per una poetica del molteplice. Dialogo con Leo de Berardinis*, Plectica, Salerno 2007; Gianni Manzella, *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Pratiche, Milano 1993 (nuova edizione presso Luca Sossella, Roma 2008).

² Non si parla qui, come invece si dovrebbe, di Perla Peragallo (1943-2007), attrice e compagna di Leo per circa un ventennio dalla metà degli anni Sessanta. L'unica opera che ne dia testimonianza è il libro di Maximilian La Monica (*Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Editoria & Spettacolo, Roma 2002). Tutti coloro che l'hanno conosciuta concordano che fosse un'attrice tra le maggiori del dopoguerra, in Italia. C'è da sperare che ulteriori ricerche d'archivio consentano il reperimento di materiali audiovisivi che la riguardano e la pubblicazione una sua più corposa biografia artistica.

di un corso di formazione al video) che mostra Leo in prova.³ Si tratta dunque del Leo degli ultimi anni, di Leo a Bologna, città dalla quale lo stavano cacciando quando nel 2001 è andato in coma per un banale errore di anestesia, di un Leo guru dolcissimo e severo.⁴ Da qui partiamo, per presentarlo a chi non lo ha mai visto in scena e anche per compiere un percorso all'indietro, verso gli "altri" Leo. Qualche considerazione più puntuale sarà possibile, forse, dopo, quando avremo preso in considerazione questi e altri materiali che stanno emergendo da gelosi archivi e dopo esserci fatti una ragione della sua strana e lunga morte, che sempre più appare essere stata accuratamente "preparata", anche se non si sa da chi.⁵

La locandina di questo *Re Lear* segnala giustamente che si tratta di uno spettacolo *di* Leo de Berardinis *da* Shakespeare. Non vi è in ciò alcuna presunzione, solo l'onestà di un artista consapevole che non si mette in scena un testo perché è bello e tantomeno per illustrarlo o per proporre una nuova interpretazione. Quello è semmai il modo di procedere del finto teatro popolare e di regia, concepito come occasionale intrattenimento serale per un pubblico di lettori pigri o analfabeti. Un'opera teatrale, dice Leo, mette di fronte a misteri che ci riguardano intimamente in quanto esseri umani e cittadini, e richiede che attori e spettatori si confrontino attivamente con essa, in termini poetici e politici (o, volendo, anti-poetici e anti-politici). Questo Leo-Lear è un re che muore e si congeda dal mondo, ma soprattutto che avverte – come dice lui stesso nel documentario – un profondo bisogno di «unità».

³ *KING LeoR*, (1996). Ideazione, riprese e montaggio: Emiliano Battista, Patrizia Stellino, Silvia Storelli. Produzione: Cineteca del Comune di Bologna, Union Comunicazione, Ecipar – Corso di formazione professionale «Filmmaker – con specializzazione in riprese di spettacoli dal vivo» Durata: 41'. Il film è stato realizzato in occasione delle prove di *King Lear n. 1* di Leo de Berardinis da William Shakespeare dalla traduzione di Agostino Lombardo, prodotto dal Teatro di Leo, Bologna, ottobre-dicembre 1996. Regia, ideazione luci, spazio scenico e colonna sonora Leo de Berardinis. Attori: Leo de Berardinis, Antonio Alveario, Elena Bucci, Valentina Capone, Donato Castellaneta, Marco di Campli San Vito, Gino Paccagnella, Patrizia Sacchi, Cinzia Sartorelli, Marco Sgrossi. Luci: Maurizio Viani. Direttore di scena: Giuliano Toson. Fonico elettricista: Loredana Oddone. Costumi: Loredana Putignani. Maschere e strutture sceniche: Stefano Perocco di Meduna. Produzione del Teatro di Leo, collaborazione produttiva dell'Amat -Teatro di Messina. Urbino, 10 dicembre 1996. Su Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=TSLzA6iMEgw>>.

⁴ Cfr. Claudio Meldolesi, *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da "cento" testimoni*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2010.

⁵ Tra gli altri videodocumenti da recuperare si segnala *Compromesso storico a Marigliano* (riprese di Alberto Grifi, montaggio di Perla Peragallo, 1971). Grifi, un eccezionale video e cineartista da poco scomparso (1938-2007), è anche autore, pare, delle riprese cinematografiche per il primo spettacolo di Leo e Perla, *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* (con i due autori e l'operatore Mario Masini, 1967), cui seguono *A Charlie Parker* (1970), poi restaurato dalla Cineteca di Bologna, e alcune apparizioni televisive come uno stralunato *Amleto* per Samarcanda e un *Atto senza parole* da Beckett nel quale Leo recita la didascalia della pantomima; infine si ricorda la ripresa tv (Rai) integrale (ma tutt'altro che soddisfacente) di *Totò principe di Danimarca* (1998).

VII. Leo de Berardinis

Se non andiamo errati, nessuno ha evidenziato quanto nell'interpretazione shakespeariana di Leo sia importante la chiave fornita da un autore davvero eccentrico come Martin Lings,⁶ il quale sostiene che la contemporaneità di quella drammaturgia dipende dal suo riferimento a paradigmi archetipici dell'essere e del comportamento umani; e definisce il *Lear* «dramma del microcosmo» (è praticamente la stessa espressione che usa Leo). La nuova contemplazione di un mistero esige un rapporto in un certo senso antropofagico con il testo che ne porta traccia, e la vera fedeltà coincide nel mettersi in gioco da parte dell'autore dello spettacolo: per Leo ogni singolo attore dovrebbe esserlo. Tutto ciò accade, però, a un ribelle che, pur sempre bellissimo e sapendo di esserlo, sta entrando nella terza età, avverte una certa stanchezza e si appesantisce da sé, con la propria *anxiety of influence* (è l'espressione di Harold Bloom), il “bisogno di riconoscimento” che affligge molti artisti, anche di valore, piegandoli verso terribili luoghi comuni.

I.

I lettori giudicheranno in autonomia, meglio se sulla base del documentario, il “se” e il “quanto” di Leo; qui ci limitiamo a segnalare i vertici del suo pensiero e del suo modo di intendere l'attore. Ecco per cominciare l'estratto di una sua dichiarazione di poetica risalente allo stesso periodo in cui preparava lo spettacolo:

Teatro e sperimentazione (1995)

[...]

L'artista riesce a trasformare qualsiasi materia testuale o di vita in accadimento poetico, in virtù della sua creatività, che non è altro che la sua biografia interiore, talmente profonda da diventare esemplare.

Oggi purtroppo il Teatro è accerchiato da pseudo-attori, che utilizzano soltanto il tecnicismo, e da sprovveduti che pensano di poter rinnovare l'arte scenica senza possedere nessuna cultura teatrale o scimmiettando i Maestri del Novecento, per cui sarebbe augurabile, e questo non soltanto per il Teatro ma per tutte le arti, un'analisi disinteressata e spregiudicata del ventesimo secolo.

Il Teatro è come la vita, non in quanto metafora o imitazione di essa, ma perché, come la vita, è una tecnica di conoscenza, però in economia di spazio e di tempo; nella vita, tranne casi e tecniche eccezionali, c'è più dispersione.

Il Teatro, come la vita, non lascia tracce tangibili se non nella memoria, da intendersi non come inventario ma come elaborazione dinamica: non può essere fissato e immobilizzato da documenti che, oltre a ucciderlo, ne falsificano anche la sua intima natura.

Preliminare all'arte scenica . non considerare il personaggio come individuo ben definito e quasi anagrafico, ma come stato di coscienza, per cui l'attore, affrontando i cosiddetti

⁶ Cfr. M. Lings, *Il segreto di Shakespeare*, Atanor, Roma 1985.

personaggi, dovrebbe soltanto far risonare una certa corda interiore che, pur essendo in qualche modo diversa in ogni uomo, è analoga in tutti.

[...]

Questo tentativo di realizzazione, questa tensione non potrebbe essere se non attraverso il sacrificio e il martirio; dove per sacrificio si intende sacralizzazione della vita come eliminazione del superfluo e dell'ego, e per martirio, testimonianza.

Il tentativo è quello di portare a compimento tutte le proprie potenzialità, per essere pronti al Silenzio.

Come si vede, il tono è quello di una vigilia e di un testamento morale, molto tagliente rispetto alla funzione del teatro e alla definizione dell'attore. Leo invoca un teatro distante anni luce da quello che comunemente è creduto tale. E l'«essere pronti» è l'ennesima conferma che Shakespeare è una sorta di Nuovo Testamento per gli uomini di teatro: «“Essere pronti è tutto” significa aver portato a compimento tutte le potenzialità dell'uomo in un determinato stadio evolutivo, per passare a un altro: ciò avverrebbe per mezzo della cultura dell'essere fattivo e non dell'avere, cioè attraverso le trasformazioni del corpo stesso dell'uomo, nella sua interezza». Ciò non toglie, tuttavia, che per raggiungere la meta occorra mettere a punto ed eseguire un rigoroso protocollo di lavoro, vale a dire concepire nel dettaglio un'"arte come veicolo":

Voglio ripartire dall'attore annullato dalla regia, dal dopo Benassi. Cercherò di farmi capire con un esempio. Ultimamente sono andato a sentire Giulini dirigere la Seconda e la Quarta Sinfonia di Brahms. Gli orchestrali sono quelli che chiamo esecutori. Sono convinto che quando eseguono la Settima di Beethoven gli orchestrali non capiscano quello che stanno facendo. Però la eseguono perfettamente, se diretti da un grande interprete. Ecco esemplificata la differenza tra l'attore-interprete, il grande attore della tradizione italiana, e l'attore-esecutore. L'esecutore, e comprendiamo la facilità con la quale i registi hanno accolto il concetto di attore-marionetta, nasce da questo equivoco. Il regista si pone come interprete letterario e in scena restano soltanto gli esecutori. [...] In questo senso, secondo me il più grande attore-interprete del Novecento è Olivier, che si pone nei confronti dei problemi di fraseggio, di voce, di timbrica, con una tale grandezza d'interpretazione che non si sente più la presunzione di un attore che ti vuol spiegare Shakespeare. Viene annullata ogni ricerca di “rappresentazione” del personaggio: si va a sentire Olivier-Shakespeare. Il grande attore non rappresenta mai un personaggio: è il personaggio che diventa Olivier, e non viceversa.⁷

Come documento delle sue ultime rivendicazioni, di altissimo profilo, sia chiaro, ma pur sempre con tonalità che qualche anno prima gli sarebbero suonate

⁷ *Per un teatro jazz* (1983). Intervista con Leo de Berardinis a cura di Oliviero Ponte di Pino. Copyright Oliviero Ponte di Pino, 1983, 2000 (dal volume Jack Gelber, *La connection*, con l'intervento di Leo de Berardinis, Ubulibri, Milano 1983, ora sul sito <www.ateatro.it>).

VII. Leo de Berardinis

intollerabili (il «popolare») e nella prospettiva di un “si dovrebbe”, l’attore aveva lanciato un appello *Per un teatro pubblico popolare*, del 1996, che oggi suona come una disperata supplica ai politici di turno. Prima di quel tempo, un Leo meno “istituzionale” prendeva di petto la realtà, con i risultati artistici che sappiamo, anche se mai ottenendo significativi riscontri politici. Quest’altro più disperato e vitale atteggiamento emerge dall’intervista con Oliviero Ponte di Pino, del 1983, dove Leo sintetizza da par suo la vicenda teatrale di cui è stato protagonista e lascia intendere cosa sta per fare nella chiaroscura ma vibrante sua ultima stagione.

A riprova che non si dà incarnazione senza consapevolezza, si propongono altre due citazioni di Leo. La prima riguarda la concezione del teatro come lavoro su se stessi, come mezzo:

Rimbaud la cultura la viveva. A diciotto anni ha smesso con la poesia (per lui la poesia era un mezzo) e ha lavorato sul suo corpo, come uno yogi, come un asceta. La *Divina Commedia* è un libro iniziatico il cui testo è Dante Alighieri, non la *Divina Commedia*, quello è il documento. Shakespeare è la stessa cosa: arriva a Prospero, che è l’uomo completo. Quindi cultura è da intendersi come cultura vissuta, corpo e teatro come realizzazione dell’uomo. Se l’attore non è un uomo non è teatro, non può essere teatro.⁸

La seconda, tratta dallo stesso dialogo del 2000, oltre a confermare che la funzione del teatro non è quella di spiegare alcunché, ribadisce la natura poetica e musicale dell’arte attorica:

Leo: Lanciare idee ed enigmi, questo deve fare il teatro [...] io il teatro lo rapporto molto spesso alla musica, perché la musica ha la stessa difficoltà del teatro. Pensiamo ai *Quartetti* di Beethoven: se uno dice «ho capito i *Quartetti*», vuol dire che è un cretino. Oppure, chi parla del Tao ti fa capire che non conosce il Tao. Se spieghi il *Don Giovanni* di Mozart hai ucciso Mozart. Se spieghi «Vergine madre del tuo figlio» annienti Dante. Se questo enigma non continua sempre, non sollecita sempre il cervello dell’uomo, tutto è finito. [...]

A.A.: E forse la forma più vicina alla musica è la poesia, l’unica forma “non catturabile”.

Leo: Sì, perché la poesia è musica. Ma del resto tutto è musica: noi ora in questo momento stiamo parlando musicalmente, con intonazioni e ritmi. Senza intonazioni non ci capiremmo.⁹

E per una conclusione provvisoria, per ora, ecco una sapida citazione tratta da un colloquio con Marco Palladini degli anni Ottanta:

Gassman, Albertazzi e compagnia varia non fanno di non essere attori. Al massimo sono dei doppiatori di Laurence Olivier senza avere né la sua fonazione né il suo corpo. Io

⁸ A. Amendola, *Per una poetica del molteplice...* cit., p. 31.

⁹ *Ivi*, pp. 24-25 e 27.

parlo dell'attore contemporaneo, cioè di colui che parte dalla fonazione di Schönberg per superarla, di colui che muove dall'attore dell'Ottocento per giungere al teatro del non-finito. L'attore contemporaneo è per me l'attore molteplice, quello che assume sul piano individuale tutte le tecniche e le liricizza, quello che, come insegna Stanislavskij, autogoverna il sistema nervoso e libera la fantasia dalla propria energia interiore. È insomma l'interprete del teatro *free*, basato come nel jazz sull'improvvisazione. Tutto ciò non ha nulla a che vedere col trombonismo dei mattatori... Credo che sia in atto un grande movimento di fusione tra danza, musica e prosa, il teatro diventa il bacino che tutto riassume, ma la dialettica che si va sviluppando è violenta, c'è una sintesi non pacificatoria. In definitiva, io sono ottimista, in senso storico.¹⁰

2.

Il documentario su Leo alle prese con il capolavoro shakesperiano è un documento di capitale importanza perché mostra un artista al culmine della maturità, nel processo delle prove, così significativo e purtroppo sempre così poco documentato, anche nella storia recente. Qui l'attore-poeta è intento a trasmettere il proprio sapere scenico a un gruppo di allievi prediletti (alcuni dei quali sono tra i più sensibili interpreti del teatro italiano di oggi). Leo dimostra la propria profonda religiosità laica, che oggi ci appare libera da quell'autocompiacimento che allora la appannava, e dunque, anche se si può supporre che questo *Lear* non sia stato tra i suoi spettacoli più riusciti, l'esito culturale è comunque felice e illuminante, una sincera e commovente testimonianza del cammino collettivo – visto che il teatro è opera di tutti coloro che lo fanno – per «portare a compimento tutte le proprie potenzialità, per essere pronti al Silenzio».

Il primo aspetto da sottolineare è il rapporto trentennale di Leo con Shakespeare fino dal primo spettacolo con Perla Peragallo, *La faticosa messinscena dell'“Amleto” di William Shakespeare* (1967). Questo *Re Lear* del 1996, o meglio *King Lear n. 1*, è il secondo incontro con il testo, cui seguirà *Lear Opera* nel 1998, il suo penultimo spettacolo prima di *Past Eve and Adam's*, del 2000.

L'opera di Shakespeare è per Leo «tutto un io» (non un ego ma un individuo), presentato nei suoi diversi aspetti, i personaggi, da intendersi come «stati di coscienza». Oltre al citato Martin Lings, Leo teneva in gran conto, benché piuttosto segretamente, alcuni volumi di Osho (Bagwan Shree Rajneesh). I suoi accenni al «Silenzio», alla «non-azione» rimandano comunque all'istanza mistica della *via negativa*, del togliere il superfluo, abolire lo stereotipo.

¹⁰ M. Palladini, *I teatronauti del chaos. La scena sperimentale e postmoderna in Italia (1976-2008)*, pref. di A. Attisani, Fermenti, Roma 2009, p. 178.

VII. Leo de Berardinis

Per me l'attore è colui che sta immobile nello spazio. Sta zitto o parla soltanto se si tratta di una sintesi poetica. Altrimenti non bisogna muoversi. Bisogna svuotarsi. Preferisco togliere. Io tolgo tutte le parti inutili. Quando si è tolto tutto, resta l'essenziale. E quell'essenziale deve essere approfondito. Questo togliere non è un concetto registico. Quando gli attori mi portano la soluzione ai problemi che ho posto loro il giorno prima, prendo le cose essenziali, le approfondisco e le faccio diventare gesto poetico.

Via e obiettivo insieme («Essere pronti è tutto», *Amleto*, motto posto in esergo anche da Peter Brook). Il punto d'arrivo è “extra-semiotico”, è il «luogo da cui non si può parlare» di Wittgenstein. Tutto ciò può non essere opera di un regista che guida un gruppo di interpreti, ma di un attore solo, ovvero di tanti attori soli, vale a dire liberi, e autori di teatro. È questo che porta Leo a rivendicare una «Critica della regia critica!»:

Da una parte la regia ha fatto piazza pulita di certi rimasugli ottocenteschi e dell'ignoranza del primo Novecento italiano. Ma è stata anche un fatto molto provinciale, con molti equivoci. Ha frainteso Brecht. Ha rifiutato teatralmente Artaud accettandolo esclusivamente da un punto di visto clinico-culturale. Non ha minimamente tenuto conto del futurismo, e per futurismo intendo quello russo, in particolare Majakovskij. Mentre proprio da Brecht, Artaud e Majakovskij avrebbe dovuto cominciare il teatro del dopoguerra. Invece la regia non ha fatto altro che distruggere l'attore. Senza offrire in cambio un'altra funzione. Il teatro di regia è stato poi portato avanti da una certa linea dell'avanguardia, che ha usato il testo semplicemente come pretesto. Dall'altra parte c'era la regia fatta da letterati che del fatto teatrale non sapevano niente e quindi non potevano porsi come maestri nei confronti degli attori: e le intenzioni letterarie del regista si ponevano come filtro tra l'autore e l'attore. A questo punto si è avuto lo scollamento tra tecnica e cultura, che ha portato a un totale degrado dell'attore, che oggi non ha né l'una né l'altra. Perché la tecnica teatrale non si insegna. La si impara stando in scena con un leader: l'attore deve spezzettare il discorso tecnico di questo leader per poi riaggregarlo, personalizzandolo. Qui torna in gioco il jazz come improvvisazione, intesa non come pezzo di vita in senso neorealistico, preso e ripreso come un oggetto.¹¹

3.

Sempre in *Per un teatro jazz*, Leo precisa:

Dopo essere arrivato all'improvvisazione totale, mi sono chiesto se dovevo continuare a far teatro. Perché il teatro mi interessa, per me teatro e vita sono la stessa cosa. Allora mi sono posto il problema dell'improvvisazione totale: deve esistere uno schema? Quale deve essere il rapporto tra schema e improvvisazione? Deve esistere uno schema rigido con brani prefissati e spazi completamente liberi, o questi spazi devono mantenere un

¹¹ *Per un teatro jazz* cit.

rapporto dialettico con quello che succede prima o dopo? E poi, che rapporto posso avere con i jazzisti? Che concetto possono avere i jazzisti dell'improvvisazione? Esiste il jazz di improvvisazione totale, ed esiste il jazz che si pone il problema del rapporto tra composizione e improvvisazione. Con *The Connection* affronto dunque questi problemi, che coincidono con i miei problemi reali, di attore. Ho avuto un'occasione per sperimentare queste cose.¹²

Per comprendere la sua visione potremmo anche fare riferimento alla metafora editoriale, ovvero a un mondo nel quale si può essere – o si è alternativamente – autori, editori, lettori o critici, visione alla quale Leo oppone la propria idea di “mondo cantabile”.

La *pars costruens* di Leo è il «torniamo all'attore» (nel 1996, pensando dunque che ciò debba ancora avvenire). Ripartire dall'attore non significa rinunciare alla complessità dell'opera scenica e della regia, anzi, quello è semmai ciò che avviene con la fuga nel monologo, nel teatro in solitario. Infatti i fondamenti della regia cui Leo fa cenno, qui, dovrebbero fare riflettere: 1) lo spazio (la “scenografia”) come macchina del senso determinante, in stretto rapporto con i corpi, i movimenti e persino le intonazioni. È il luogo in cui si esercita la libertà dell'attore; 2) il suono (direi: *audè*, voce umana, e insieme *phoné*, tutti gli altri suoni fino al rumore). Teatro come partitura musicale e di canzoni. Il suono come strumento e forma del trascendimento poetico. Da cui l'importanza del *fraseggio*: il “canto teatrale” non è declamazione o cantilena, nemmeno scivolamento verso la lirica o la canzone (usate semmai come *materiali*, musica appunto).¹³ Tutto ciò non a scapito della comprensione e dell'ironia, anzi. L'attore deve praticare la relazione spazio-suono, si deve allenare in senso sinestetico e “multimediale”. Governare lo spazio-suono, la dissociazione, non fondere né staccare, *ri-legare* semmai, imparare a governare l'andamento generale (in questo senso è ottimo l'allenamento sulle scene di farsa).

Nella fase finale della sua carriera è anche una questione di formazione e trasmissione ai colleghi più giovani. Importante è il lavoro con i microfoni, da lui sempre considerati come strumenti musicali e non di amplificazione (la stessa concezione vale per le luci – in gran parte non teatrali –, per gli oggetti, ecc.).¹⁴ E

¹² *Ivi*.

¹³ Come per CB, l'opera lirica, soprattutto quella italiana, è utilizzata da de Berardinis come un *background* fondamentale per il rapporto tra pienezza degli affetti e convenzione (riconoscibilità); da utilizzare dunque non per creare atmosfere, ma in funzione di sfasatura, modello o stereotipo del passato. Ma ciò vale in generale per le citazioni musicali. Si pensi, per fare un esempio estremo, qui nel *Lear*, alla citazione della canzone *Viva l'amore* dei Giganti, gruppo pop degli anni Sessanta: «...e penso che la famiglia lo può dar!».

¹⁴ Da notare come diverse innovazioni tra quelle di cui si sta parlando con il passare del tempo siano state assorbite dal teatro corrente e in buona parte banalizzate. Oggi l'amplificazione è utilizzata massicciamente in teatro e in tutt'altro modo, segnalando così l'omologazione dell'attore allo standard televisivo più corvivo.

importante è l'uso delle maschere. Le maschere in sé sono una scoperta del Leo degli ultimi anni, ma attraverso di esse è un principio generale che si mette a fuoco: imparare a utilizzarle porta a comprendere concretamente che tutto il corpo dell'attore è una maschera («Togliendotela, sei tutto maschera»). La maschera è uno strumento antipsicologico, che aiuta l'«attore vero» a comprendere come il movimento dell'espressione transiti da fuori a dentro e da dentro a fuori.

Leo dixit

In *Per un teatro jazz* leggiamo: «L'arte scenica, quindi, come bellezza che svela la terribilità dell'esistenza per poterla superare, assemblea democratica, paradigma di una democrazia reale, luogo dell'igiene mentale e di previsione di modelli di relazione. Partendo da questi presupposti, crediamo che si possa fondare un teatro pubblico popolare. Per popolare non intendiamo un abbassamento dell'arte scenica, ma, al contrario, un'arte alta e potente, che abbia la forza di abbattere le barriere culturali ed economiche che ancora ingiustamente esistono». E in *Per un teatro pubblico popolare*: «Il problema della cultura in Italia va risolto contestualmente ai problemi del lavoro, della sanità, della scuola e della corretta comunicazione. L'acquisizione della falsità delle “magnifiche sorti e progressive” – salutare ed efficace mezzo di demistificazione della linearità della storia – avrebbe dovuto portare a una riappropriazione, da parte dell'uomo, del suo destino. Al contrario, sembra che abbia contribuito a una sua ulteriore alienazione, per cui, se tutto prima era considerato certo, oggi si esagera nel definire tutto problematico, debole; persino le cose più banali e semplici vengono complessificate fino a una sorta di paralisi, in cui ogni agire presuppone una catena di domande e di innumerevoli risposte, sempre più problematiche, che ci fa scaturire ironicamente la domanda delle domande: che ci interroghiamo a fare? [...] Avere qualche risposta, possedere qualche certezza, non deve farci sentire spaesati in un mondo che della problematicità, del dubbio, della relatività sembra aver fatto una moda di comodo e non una formidabile arma di critica costruttiva».

Da una intervista del 1998: «Ricominciamo dalla scuola. Ovviamente per scuola non intendo la scuola di recitazione ma la scuola in senso antico, la Schola. Ricominciamo a formare la tecnica e la mentalità dell'attore, dei tecnici, del pubblico. Ricominciamo tutto, in tre o quattro città, fondiamo i teatri stabili di ricerca nei quali si pongono, al centro, l'attore e lo spettatore come – coautori dell'evento teatrale e non soltanto con l'idea di “consumare”. Occorre creare un ambiente, una cultura che esprima una esigenza di teatro».¹⁵

E nel 1999: «Ora serve un luogo, uno o due teatri in Italia per ricominciare. Un luogo per fare teatro, una scuola permanente di teatro, uno spazio per lavorare, per contaminarsi con danzatori, musicisti, matematici, fisici, poeti, filosofi. Far nascere un pensiero, coinvolgere un pubblico. Il problema non è quello della quantità, perché c'è una soglia

¹⁵ Intervista a Leo de Berardinis di Pippo Di Marca (luglio 1998), in *Past Eve and Adam's* di e con Leo de Berardinis, a cura di Paolo Ambrosino, Andrea Bianchi, Valentina Capone, Teatro di Leo, Bologna, novembre 1999. p. 20.

di qualità che incide sulla quantità. In una città come Roma o Milano, se ci fossero mille spettatori l'anno che fossero veramente interessati, che credono alla partecipazione teatrale, sarebbe un miracolo senza proporzioni, anche di fronte alle centomila persone che vanno a vedere cose inutili».¹⁶

Niente di tutto ciò che Leo invocava si è realizzato. Anzi.

4.

Oggi possiamo intendere questo breve film come un testamento. Leo indica ai propri compagni gli obiettivi supremi di un fare teatro poetico, definisce il teatro come uno yoga, un lavoro per cancellare la vanità e i personalismi e così facendo allude anche alla propria battaglia personale, guerra santa o psicomachia che dir si voglia. L'importante è capire come ciò avvenga con il teatro, che non è un ritiro ascetico ma lavoro comune, giustificabile socialmente solo attraverso la propria impeccabilità artistica. La coerenza di una ricerca che si confronta sempre con nuovi obiettivi mira al Silenzio.

Quando Leo dice «Cerchiamo, a togliere c'è tempo» si riferisce proprio alla specificità del teatro, alla *via dell'attore*, al lavoro fisico sulle forme. A questo e non altro servono le «improvvisazioni». Infine definisce il teatro «tecnica di conoscenza» e in coerenza ribadisce che «non ci interessa mettere in scena *Lear* [...] ma mettere in discussione noi stessi rispetto al teatro». Il *Lear* oggi, per lui, è un'occasione per lavorare su questo «bisogno di riunione».

Una tecnica di conoscenza non è una vaga filosofia ma un complesso di protocolli che, per quanto definiti pragmaticamente, ambisce a una scientificità.

In questo senso bisogna intendere l'esempio del *fraseggio*, strumento che presuppone un attore creativo e capace di «amore per i compagni». Sono concetti da intendere correttamente. Definire il teatro come «fatto autobiografico» non comporta per Leo alcuna concessione al privato o al narcisismo; si va sempre all'incontro con lo spettatore, si ha bisogno di questo «altro attore» (Mandel'stam lo definiva «interlocutore», noi potremmo intenderlo come «altro poeta»).

Come ha ben detto Franco Cordelli, la dissacrazione di Leo, realizzata attraverso la contaminazione di materiali diversi, ha il carattere di una risacralizzazione,¹⁷ di un senso del sacro senza teismi (Leo stesso si esprimeva così: «sacralizzazione della vita come eliminazione del superfluo e dell'ego, e per martirio, testimonianza», concetti identici a quelli espressi da Bene e da Grotowski).

¹⁶ Intervista di Andrea Porcheddu a Leo de Berardinis (ottobre 1999), in *Past Eve and Adam's* cit., p. 85.

¹⁷ F. Cordelli, *Il nomade del palcoscenico grande come Carmelo Bene*, «Corriere della sera», 19 settembre 2008.

VII. Leo de Berardinis

In diversi interventi de Berardinis, oltre a evidenziare la generosa quanto ingenua istanza politica per un «teatro nazionale di ricerca» che lui stesso avrebbe voluto fondare e dirigere, accenna appunto a queste mete supreme.

Sempre evitando di ripetere il lessico dei suoi stessi maestri o ispiratori, Leo fa intendere che l'attore lavora sull'individuo, contro la "persona", che la sua è una ricerca del Sé. La sua immensa cultura teatrale lo porta inoltre a fare affermazioni apparentemente eccentriche, come quella che occorre muovere «dall'attore dell'Ottocento», per esempio da Salvini e Duse, per «giungere al teatro del non-finito», e poi che occorre ripensare Stanislavskij e Schönberg per superarli, oltre a tenere conto della grande lezione del jazz:

Per me il metodo Stanislavskij è sbagliato proprio perché è un metodo. Quando parlo di Brecht, Artaud, Majakovskij dico: «Nei loro confronti possiamo prendere una posizione critica. Però dobbiamo tenerne conto». Bisogna farlo anche con Stanislavskij. È stato resuscitato male in America: in Europa dopo Brecht non se ne parla più. Però credo che sia stato molto frainteso. Il suo problema era quello della freschezza: potremmo dire che era proprio quello dell'improvvisazione, di improvvisare ogni sera. Stanislavskij se lo poneva in termini di "freschezza". Era una sorta di scienziato, voleva ritrovare scientificamente il modo di riprodurre la creatività ogni sera. Non si tratta di essere, a esempio, paranoici perché si deve rappresentare un personaggio paranoico: il problema è trovare ogni sera delle motivazioni che facciano scattare nel sistema nervoso le situazioni creative. Alcuni l'hanno frainteso in un altro senso, un po' come è accaduto nel jazz: ci sono musicisti che per creare una situazione psicologica usano la droga, perché anche Charlie Parker lo faceva. Ma lo stesso Parker diceva: «Quando io sono veramente fatto non riesco neppure a pensare alla diteggiatura, figuriamoci le idee».¹⁸

Per un teatro jazz – che stiamo citando ripetutamente – è un testo bellissimo, fondamentale, attualissimo. Ognuno può rifletterci per conto proprio e ne ricaverà qualcosa che nessun altro può immaginare. La lunga intervista risale agli inizi degli anni Ottanta. Leo si era separato da Perla, aveva lasciato Roma, era arrivato a Bologna, dove poi si sarebbe stabilito. In bilico tra passato e futuro, il primo sicuramente drammatico ma già "glorioso" e nella mente i tutti, il secondo destinato a mettere alla prova l'autenticità della sua "resurrezione", Leo licenzia quello che forse è il suo testo più denso di cultura personale e di sapere teatrale.

Figlio del proprio tempo, Leo non è del tutto libero da alcuni luoghi comuni, come la polemica datata contro il Living Theatre, ma mette in bella evidenza alcuni capisaldi della migliore cultura contemporanea, come il jazz appunto, e li ricollega al teatro come nessun altro ha saputo fare.

In questo senso si deve sottolineare come il riferimento "mitico" a Charlie Parker risalga agli anni Sessanta. La figura di Charlie Parker in primo piano indica

¹⁸ *Per un teatro jazz* cit.

il panorama retrostante: la cultura dei neri d'America, il jazz appunto, poi la *beat generation* e il grande movimento popolare e d'avanguardia insieme che dal crogiolo degli Stati Uniti s'irradia nuovamente nel mondo, anche attraverso il Living.

5.

Il film (dedicato) *A Charlie Parker* è un manifesto dell'abbandono del centro dell'Italia di allora, l'Italia della mediocrità trionfante che è lo stesso antagonista di Pasolini, e dichiara l'intenzione di ricominciare dai margini, dalla «autoemarginazione», per percorrere un lungo, faticoso cammino – costellato di caduti e di feriti, e poi anche di pentiti – che si propone di ricomporre la frattura antropologica e culturale tra “alto” e “basso”. Proprio nel disastroso paesaggio di Marigliano hanno luogo sperimentazioni audaci su e con i «non-attori» e gli «attori geopolitici», sulla musica e la tecnologia, sul cinema e lo *stradicamento nel territorio*.

Le esperienze di allora sul dialetto come strumento per definire il fraseggio e l'astrazione, per tornire «i frammenti da inserire nella composizione, alla maniera pop», riprendono e traducono nel contesto italiano la strategia compositiva di Jack Kerouac e Allen Ginsberg, e vanno considerate nella loro radicalità ma pur sempre come un passaggio (si pensi all'enfasi sull'improvvisazione, poi capitalizzata in una strategia compositiva più matura), costituiscono un capitolo fondamentale e storicamente determinato in un romanzo di formazione necessariamente diverso per ogni generazione e ogni attore.

Il ritorno alle origini avviene per ognuno in modo diverso. Tra le scelte di Leo primeggia Charlie Parker, una figura che concretizza l'idea della *incarnazione della poesia*. Ma in questo senso si deve tenere conto di quanto Leo dice nel 1995 sulla «sacralizzazione della vita». Anche Parker e il jazz erano un fenomeno di ritorno alle origini e un modo di attualizzazione.

Un capitolo a parte andrà scritto su questi temi, jazz e beat generation, sul “movimento”, simile anche in Europa, di riscoperta della cultura popolare e delle tradizioni. Ci sono modi molti diversi di intendere queste ultime, c'è una differenza sostanziale tra chi si traveste (come le signore milanesi che a Cortina indossano gli abiti tradizionali della valle) e chi le intende come tecniche di trasformazione essenziale, riferibili a un altro corpo.

Tensione “gnostica” di Leo. Ricerca e lavoro. Politeista nel metodo, “unitario” l'obiettivo. Non si tratta di sincretismo ma di conoscere i propri antenati per aiutarsi a non finire omologati alla società dello spettacolo, in sostanza di realizzare un'apocatastasi, una «trasformazione dell'energia satanica in energia celestiale» (Ginsberg), nel quadro di un progetto che è artistico e politico insieme.

Punto d'arrivo, al momento dell'intervista: «In ogni spettacolo, nego il teatro facendolo. In questo senso si tratta di “teatro-saggio”, di teatro utilizzato come

strumento di conoscenza. Non di informazione, ma di formazione». La via negativa è anzitutto «rifiuto dei cliché e dei luoghi comuni che il teatro si porta dietro», un processo di trasformazione personale che si sottopone in tempo reale a una verifica collettiva. Non è un percorso a ritroso, il suo, ma proiettato verso un futuro inedito. Non è una negazione della grande drammaturgia contemporanea (Brecht, Artaud, Majakovskij, Beckett, ecc., tutti conosciuti, amati e compulsati) ma l'accettazione dei suoi obiettivi insieme al rifiuto della sua lettera. Non è negazione della regia, ma di quel servilismo "editoriale" che conosce il suo trionfo nei teatri stabili. L'«attore lirico» invocato da Leo non è una figura di retroguardia, ma «una sintesi teatrale, un blocco unico tra autore, interprete, scenografo, luci: è un tutt'uno che però esprime sé stesso. L'attore lirico non "rappresenta", è teatro. Nemmeno fa teatro, è teatro. Non produce merce, non è merce».

Un teatro d'autore e poetico come quello di Leo è basato su una decostruzione da intendere come incontro amoroso (dunque non "deciso" e piuttosto basato sull'intuizione) con un testo o un soggetto che invita a mettersi all'opera e in gioco personalmente. L'intenzione è quella di cibarsi di quel testo, innanzitutto comprendendone le contraddizioni interne e il rimosso, che non sono limiti ma valori. Chi è alla ricerca del significato concepisce l'opera teatrale come un discorso asseverativo, chi invece è alla ricerca del senso mette in rapporto ciò che il testo afferma (dichiara di cercare) con gli ostacoli che si frappongono, contraddizioni e rimosso appunto, avendo chiara la distinzione tra la situazione dell'autore e la propria.

Per questo c'è una concezione della regia cui il poeta della scena si oppone e un'altra che istituisce il rapporto tra quel testo, e il teatro in generale, con la vita, la sua vita in quel preciso momento. Non il solo legame etico, dunque. La propria esistenza personale e storica da una parte e la scena come estetica e tecnica dall'altra. Non si tratta di proclamare la verità ma di cercarla davvero. Leo fa l'esempio dell'orchestra diretta da Carlo Maria Giulini: «Quando il direttore è un grande interprete esalta e trascende il testo musicale di partenza, mentre gli orchestrali possono limitarsi a "eseguire perfettamente" anche senza comprendere ciò che stanno facendo».

La regia come scelta "progressista" che può avere, e ha avuto, una declinazione "reazionaria". A fronte di ciò, non si tratta di riproporre *tout court* l'attore di poesia ottocentesco bensì di riprenderne alcune sollecitazioni. Si pensi ancora allo Shakespeare che parla dell'attore: occorre comprendere non solo «Cos'è Ecuba per lui?» ma soprattutto «E cos'è lui per Ecuba?». Dunque non restaurazione, semmai attualizzazione. Oggi, a oltre vent'anni di distanza, questi concetti suonano se possibile ancora più eretici di allora: il mondo del teatro e persino gli studenti reagiscono a queste idee con fastidio o condescendenza, quasi sempre come di fronte a una provocazione, a un iperbolico e irrealistico estremismo rispetto alla potenza della società dello spettacolo.

Ciò che propone Leo ha o dovrebbe avere conseguenze radicali a tutto campo, per esempio anche per quanto riguarda la formazione. A questo compito Leo dedicò negli anni bolognesi gran parte delle proprie energie. Nel processo della sua ricostruzione personale, che coincideva anche con la liberazione dall'alcolismo, l'attore trovò una nuova energia nella trasmissione del proprio sapere teatrale ai più giovani, offrendo loro non la propria autocelebrazione ma la sintesi di un'esperienza, e dando vita a una serie di nuovi esperimenti che riguardavano tanto la forma delle opere quanto i protocolli di lavoro. In questo *Lear*, per esempio, si percepisce chiaramente l'equilibrio da lui sapientemente realizzato nel processo di composizione tra impulsi esterni e interni, tra caldo e freddo, tra sentimento e ragionamento, tra improvvisazione e formalizzazione.

Leo parla di Stanislavskij con lo stesso rispetto e la stessa libertà di Grotowski, rivendicandosi simile al maestro russo nell'essere «una sorta di scienziato». Il suo obiettivo è lo stesso di Grotowski, di Bene e di Kantor, per accennare a un'altra apparente eresia, è *l'essenziale*: «Bisogna svuotarsi. Preferisco togliere. Io tolgo tutte le parti inutili: Quando si è tolto tutto, resta l'essenziale. E quell'essenziale dev'essere approfondito». Ecco, di nuovo, uno Stanislavskij riscoperto dopo la stagione del fraintendimento ideologico; ciò anche per reintrodurre il tema “tecnico” contro la mitologia della droga e dello sballo, o altre ancora più modeste e improduttive poetiche “postmoderne”: «Il problema della droga interessa me come interessa tutti. A me poi interessa particolarmente, sono un ex alcolizzato. E anche se l'alcol è diverso dalla droga, tossicomani e alcolizzati hanno alcuni punti in comune: hanno tutti e due crisi di astinenza, non conoscono le motivazioni che li spingono a bere o farsi».¹⁹

Per fissare un ricordo più pregnante di Leo de Berardinis si possono rileggere le ultime parole su di sé e sul proprio punto d'arrivo nel teatro. Siamo qui al culmine di una saggezza soggettiva e oggettiva che colloca l'artista nel pantheon dei grandi attori-autori ai quali per molte generazioni si dovrà ancora guardare.

¹⁹ *Ivi*.

Prima del Silenzio

«Past Eve and Adam's» è la prima riga della *Veglia di Finnegan*, in Joyce. Sono partito da un'intuizione, qualche tempo fa: ascoltando Ravel, un tema in tre quarti, mi sono trovato a recitare ad alta voce Leopardi e Dante. E vedevo che tutto coincideva, tutto andava bene con quel ritmo, la battuta si adeguava allo stato d'animo che veniva da Ravel, per cui non era più *Past Eve and Adam's* di e con Leo de Berardinis ma la citazione di un sentimento, un'emozione o un pensiero sofferti mentre dicevo quelle parole. Era piuttosto un decantare tutto, togliere ogni psicologismo, ogni significato immediato di comunicazione. Era, invece, andare verso un nucleo più profondo, originario, di me, basato sul fatto ritmico, privato anche dell'aspetto superficialmente dionisiaco. Come un sogno, una tragedia già vissuta, recitata, citata, con un sorriso. Come prendere Mozart, il *Don Giovanni*, facendo affiorare dalle sue profondità abissali la gioia della musica, per cui tutto veniva *risolto* in felicità musicale.

Questo spettacolo, allora, è dire in scena tutto ciò che mi piace, le cose che mi hanno formato, che stanno dentro di me: l'attore come corpo di memoria effettivo, senza più il bisogno di imparare a memoria. Andare in scena con un ritmo di un certo tipo, dire una dopo l'altra le cose, la cui unione non è né cronologica o di pensiero, ma solo analogica. Questo è stato il punto di partenza.

Poi mi sono dato dei limiti, per evitare tutti i pericoli che una simile operazione comporta: delle regole da rispettare e da eludere, degli ostacoli, come quello di darmi una struttura che si rifacesse a Joyce o a Vico, ovvero la circolarità delle cose. Intesa, però, non come un cerchio chiuso ma come una spirale: ovvero unire il concetto del tempo greco con quello giudaico-cristiano, la retta e il cerchio, creando la spirale. Mi è venuta subito in mente *La veglia di Finnegan*, il fluido fiume...

La struttura contiene all'interno, tutto ciò che per me è bello, di quella bellezza amara di Rimbaud, la bellezza terribile, pericolosa, che troviamo nel sublime, per cui anche la grande tragedia è bella.

La profondità porta a vedere veramente le cose. Ma tutto doveva lasciare sempre la gioia e la felicità che sono proprie della creazione.

[...]

Lo spettacolo sarà un viaggio in uno spazio vuoto, bianco, scomposto in tanti piani dalle luci, e da un corpo danzante con la voce-suono. Il filo conduttore musicale è la *Messa da Requiem* di Mozart, con Bach, Schönberg, Beethoven, Coltrane, e la mia voce si inserisce come contrappunto, con la parole degli autori che più amo: Omero, Dante, Joyce, Shakespeare, Rimbaud, il Cantico dei Cantici, Leopardi, Pasolini, i Rig-Veda...²⁰

²⁰ Intervista di Andrea Porcheddu a Leo de Berardinis (ottobre 1999), *Past Eve and Adam's* cit., p. 85-89.

VIII.

Carmelo Bene

Discesa dal Monte Carmelo

0.

Per parlare di Carmelo Bene (d'ora in poi CB, secondo il suo volere) è utile sgombrare il campo da alcuni equivoci, gravi anche perché fatti propri dallo stesso artista, cosicché la sua poetica, che appare a molti contraddittoria, liberata da queste debolezze, merita di essere annoverata tra le più significative del Novecento. CB si considerava un *unicum*, un artista senza né padri né figli, e in un certo senso aveva ragione. Ma essere unico come ogni vero artista non significa essere l'unico a cercare di dare forma ad aspirazioni che in determinati frangenti storici si manifestano in diversi ambienti e paesi. Quando CB ha cominciato la sua carriera un vivace dibattito di quel tempo riguardava la funzione e la tecnica della creazione scenica. È questo anzitutto il "partito" innovatore cui appartiene CB, il fronte sul quale ha dato il suo contributo più rilevante, e in questo senso si possono rileggere le sue opere nate dal ventre dell'Italia neocapitalista sino alla fine degli anni Sessanta, cioè al 1968-69, quando, girando *Nostra Signora dei Turchi* ha abbandonato il teatro per il cinema (anche se poi la nuova strada si sarebbe rivelata impraticabile).¹

L'operato artistico di CB va considerato sullo sfondo qui sinteticamente evocato. Le novità che si manifestavano in quegli anni in gran parte del mondo e in tutte le arti non andavano, ovviamente, tutte nella medesima direzione, ma le componenti più rilevanti delle avanguardie rivendicavano di sottrarsi alla rappresentazione delle idee, alla "comunicazione" e alla "elevazione culturale" del pubblico.

¹ «Ho abbandonato il teatro, sono passato al cinema, poi sono passato allo spettacolo televisivo, poi mi ha affascinato la radiofonia. Dopo sono tornato al teatro, ecco perché dal '75-76, proprio da lì comincio veramente... Per cui, prima degli anni Ottanta, a eccezione del *S.A.D.E.* e de *Il rosa e il nero* non riconosco niente, assolutamente niente» (*Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di Antonio Attisani e Marco Dotti, con scritti di Edoardo Fadini e Giuseppe Zuccarino, Postfazione di Carlo Sini, Medusa, Milano 2006, p. 63). Diversi progetti di film sono descritti da Luisa Viglietti in un dossier informatico della «Revue d'histoire du théâtre»: L. Viglietti – *Encore un effort – Sources inédites*, in *Dossier numérique*: <http://www.sht.asso.fr/upload/dossier/cb_numerique.pdf>, pp. 3-22).

Innumerevoli erano gli appelli e i manifesti per un teatro che si contrapponesse allo spettacolo, per un presentare alternativo al rappresentare, per un'arte arte intesa come lavoro su se stessi e percorso di conoscenza. Si metteva in discussione la funzione del teatro, si delineava una *via del fare*, un *poiein* inedito, che nulla aveva a che vedere con il teatro dell'asseverazione discorsiva degli Eduardo De Filippo e dei Dario Fo né con le letture consolanti o "critiche" dei teatri stabili e dei registi più acclamati. Indubbiamente la prima rivendicazione – presentare e fare anziché rappresentare e recitare – si esprimeva attraverso un errore concettuale, al quale occorre però riconoscere una giustificazione storica: errore perché la mimesi è per natura ripetizione, imitazione, e rivendicazione sacrosanta perché nella ripetizione si può produrre il continuo originarsi del poetico, la domanda e la risposta intrecciate nel movimento della differenza.²

Non a caso i nuovi, variegati fenomeni della performance e dell'happening spostavano l'accento dall'opera-prodotto a eventi il cui senso – per fare riferimento alla vulgata linguistica saussuriana – stava nella partitura decostruttiva dei significanti, ovvero nel prodursi scenico, come confermano i resoconti delle prime realizzazioni sceniche beniane dei primi anni Sessanta, opere praticamente sconfessate ed epurate dalla memoria del loro ideatore e primo interprete, ma fertile terreno di coltura per le creazioni successive.³ Ciò non toglie, ovviamente, che all'interno di tale quadro si siano manifestati orientamenti intimamente differenti, atteggiamenti contraddittori e cambiamenti di rotta, talvolta nel segno del ritorno all'ordine di una cultura intesa come decorazione, adattamento o seduzione, e anche che una messe di languide e inconsistenti istanze "spirituali" abbiano nuociuto al rigore richiesto da questo nuovo lavoro. Anche in quest'ultimo caso però è necessario distinguere la strategia di CB nel contesto mondiale e leggere i suoi testi con attenzione: soltanto così si può cogliere il suo materialismo integrale e la sua ipersensibilità ironica nei confronti della totalità (difettosa) dell'umano. Il sarcasmo esibito e inusitato di CB, comunque affrancato dall'istanza storicistica e da quella dialettica, ovvero da ogni residuo idealista, è la forma della sua profonda *compassione* per il reale.

² Ancora oggi c'è sempre qualcuno che, da un fronte o dall'altro, ripropone la vertenza del teatro come presentazione contro il teatro come rappresentazione, con le motivazioni che qui si è cercato di delineare, ma, ripetiamo, è curioso che nell'India di mille anni fa (cfr. il cap. vi, *Guardare anche altrove*, nella prima parte) vi fosse qualcuno come Abhinavagupta che invitava a sciogliere il nodo della nominazione e a considerare la sostanza della questione teatrale: «Riassumendo, il teatro è solo una "narrazione" fatta di una ri-percezione [...] e non una forma di riproduzione. Se, però, voi dite che è una riproduzione, nel senso che segue la "produzione" della vita reale, ordinaria, non è un errore. Una volta che i fatti sono stati determinati chiaramente, le parole non meritano di diventare fonte di disaccordo» (R. Gnoli, *The aesthetic experience according to Abhinavagupta* cit., p. 101).

³ Cfr. Salvatore Vendittelli, *Carmelo Bene tra teatro e spettacolo*, a cura di Armando Petroni, Accademia UP, Torino 2015.

Non dovrebbe essere poi così difficile accertare e accettare che all'interno di un orizzonte delimitabile in termini teorici nei suoi tratti generali si manifestassero poetiche e storie di autori molto diversi tra loro, tanto nell'orientamento ideologico dichiarato quanto nella concezione e nell'utilizzo dei vari linguaggi artistici, "attori" che avevano in comune una reazione e una ricerca di nuove strade con motivazioni assai fondate.

Resta il fatto che l'Italia di oggi celebra Eduardo De Filippo e Dario Fo come gli autori-attori maggiormente rappresentativi del secondo dopoguerra e così facendo si riconosce in una concezione del teatro essenzialmente sociologica nonché limitata, nel primo caso, da una frusta visione dell'universo familiare, nel secondo da un cabarettismo sociopolitico e "contro culturale" che residua in testi il cui valore, a essere ottimisti, è di scarsa durata. A compensare l'evidenza di una drammaturgia di caratura imparagonabile a quella del grande teatro borghese otto-novecentesco viene sempre evocata la straordinaria bravura dei due attori, considerandola comprensibilmente un notevole valore aggiunto, però dimenticando di precisare che tale valore è riconducibile al modello epico-borghese di un enunciatore che illustra e trasmette le "idee giuste" in terza persona, singolare o plurale, però senza incarnarle. Si tratta insomma di due illustri rappresentanti di quell'idealismo che Nietzsche definisce con precisione chirurgica «una insincerità divenuta istinto».⁴ Certo, anche per questo tipo di attori vale il principio della differenza e ciò li rende comunque un notevole oggetto di indagine, ma ciò non toglie che in generale essi restino ostaggio del principio commediante consistente nel *voler fare credere*, mentre per pensare a un teatro e a un attore di oggi è necessario rivolgere lo sguardo a un diverso orizzonte e a tutt'altre storie.

A partire almeno da Aristotele, nella nostra cultura, il ruolo delle arti dinamiche nella "educazione" si delineava assai diversamente: innanzitutto come lavoro su se stessi (*autopoiesis*), poi come conoscenza attraverso l'azione (*poiesis*, gnosi, composizione) e infine come costruzione di un sapere comune (co-scienza), il tutto senza escludere il piacere del gioco, della bellezza e del divertimento. Questo lavoro teatrale differente si è realizzato in Italia e in Occidente in una tradizione ancora pressoché ignorata, o neppure considerata tale, in una linea che potremmo tracciare da Francesco d'Assisi a Carmelo Bene. È chiaro, a questo punto, che per affrontare questo tema non bastano più gli strumenti della vecchia storiografia teatrale ed è necessario che ricercatori di diverse discipline si mettano all'opera collettivamente poiché ciò che è in questione non è una idea

⁴ F. Nietzsche, *Lettera a Malwida von Meysenbug*, 20 ottobre 1888, in *Lettere da Torino*, a cura di Giuliano Campioni, Adelphi, Milano 2008, p. 53. In proposito cfr., qui, i capitoli *L'attore sincero nel secolo grottesco* e *Altre riletture*.

di teatro, ma la definizione e l'avvio di nuovi processi formativi dell'individuo e del cittadino.

Rimandando il più possibile per la conoscenza di questo artista totale e dei singoli aspetti della sua opera al ricco ancorché disperso catalogo di contributi che lo riguardano, cerchiamo di presentare qui il caso di CB, per tratteggiare sinteticamente che cosa l'attore chiedeva al fare poetico e con quali risultati.

I.

L'intero arco della poetica beniana nel suo dispiegamento propriamente storico-culturale è evidenziato magistralmente da Umberto Artioli in occasione di un convegno del 1996 su Antonin Artaud, figura importante anche per CB, che la leggeva a suo modo, cioè in chiave teatrale: «Io smonto Artaud non con le contorsioni intellettualoidi alla Derrida: a che cazzo servono?! È il volere l'oblio, questo può esigere il disagio, la s-progettazione: quando si sarà smontato il catechismo allora salterà fuori la superattorialità. È lì che si arena il tutto, l'azione che si riduce ad atto. E infine: da capo, si tratta dell'attore assoluto». ⁵ E invita, CB, a non filosofare troppo e concentrarsi sul rapporto tra umani, anzi tra umano (lui?) e troppo umano (gli spettatori?). Molto interessante in proposito una osservazione dell'attore registrata da Edoardo Fadini: «Un aspetto profondamente condizionante del discorso era quello su Derrida riferito puntualmente a Husserl: “Questo fuori di sé del tempo è la sua spaziatura, una archi-scena, questa scena come rapporto di un presente a un altro presente come tale, cioè come ri-presentazione non derivata, produce la struttura del segno in generale come ‘rinvio’, come essere ‘per-qualche-cosa’ e ne vieta radicalmente la riduzione. Non vi è costituente. E bisogna decostruire fino al concetto di costituzione»». ⁶

Ma una lettera che Artioli invia a CB alla vigilia del convegno romano cui non aveva voluto partecipare è davvero illuminante nel definire la posizione di CB nel contesto del teatro contemporaneo perché dice come nessun altro della sua appartenenza al nostro tempo e insieme della sua unicità. Per cominciare, Artioli distingue Artaud-CB dalla massa dei suoi esegeti, artisti e critici, a partire dal «teatro antropologico degli anni Sessanta» (nel quale include Grotowski, ma in proposito occorre precisare che Artioli non sapeva più niente di Grotowski dall'inizio degli anni Ottanta). Escluso l'interesse per l'Artaud del *Teatro e il suo doppio* con la relativa scelta dell'Oriente, l'istanza del rituale scenico e tutto ciò che conosciamo, che Artioli considera soltanto «un'effimera parentesi tra le due grandi stagioni all'insegna del “negativo”», CB è definito come «il solo nel Novecento a imboccare con

⁵ Cfr. le note di E. Fadini in *Un dio assente* cit., p. 148.

⁶ *Ivi*, p. 149.

risolutezza l'altra direttrice artaudiana, la via dell'assoluto "rigo". Lo statuto di *unicità* della sua ricerca, il suo carattere davvero sovversivo, dipendono da questo presupposto folgorante». Come Artaud, CB ha inaugurato la propria vicenda artistica con un irridente "niente da dire" a un mondo inemendabile nel suo nonsenso e l'ha conclusa nel segno della demolizione dell'Essere quale fondamento del rappresentare, della demolizione del cosmo, dell'ordine delle cose e del linguaggio che ne è il fondamento. Al disagio di essere al mondo CB rispondeva con un «fare niente, ma fare», aggiungendo in proposito: «Mi sento sempre più come qualcuno che si spoglia lentamente per andare a letto... Dopo i concerti, il cinema, la letteratura, il teatro, le tante vite vissute e svissute... Una continua sottrazione, uno svestirsi ininterrotto che ancora pare non finire e che non credo finisca in quanto sto ancora scrivendo. Scrivendo la Voce». ⁷ Alla fine un deserto di segnali, di progetti e di amnesie.

Sini nella sua postfazione a *Un dio assente* riprende e approfondisce il tema con riferimento a un altro aspetto della poetica beniana, quello della differenza tra atto e azione, simile a quello che intercorre tra il detto e il dire, dove il secondo nella sua possibilità aperta e inesauribile è sempre *sovrabbondante* rispetto al primo. Qui siamo esattamente a ciò che Bene esprime di continuo, almeno a partire dal *Macbeth*: «L'atto è oblio, per agire devi dimenticare, se non puoi agire, ma allora, dimenticando, nessuno è autore dell'atto, nessuno è responsabile nemmeno dell'azione». Quanto al linguaggio, poi, Sini concorda con CB, al di qua e al di là della poetica kafkiana, perché esso «è *sempre* [enfasi nostra] fuori scena, o-sceno, poiché parla d'altro rispetto al detto che dice». Su questa base ecco delinearci la funzione dell'evento scenico: «"Rinunciare" a dirlo (nel contempo dicendolo, agendolo) è così per CB l'azione del teatro, essa esige dunque uno svuotamento». Allora – è sempre Sini che parla – una «originarietà ti visita, sei visitato» e prende corpo una «scrittura del nulla che è l'essenza stessa del fare artistico la cui azione è fondamentalmente un atto mancato».

CB ha prodotto in quarant'anni di carriera un'opera sterminata i cui frammenti che oggi si è in grado di mostrare agiscono come buchi neri nell'attuale plastificato mondo dello spettacolo e della comunicazione, evidenziando la triste mancanza di ritmo e di parole davvero risonanti di cui è fatta la nostra vita di cittadini-spettatori. L'incontro con la figura prismatica dell'attore può costituire un grande stimolo anche perché la miriade di interpretazioni suscitate dalla sua opera, proprio per la sua varietà, non ne delinea una figura che consenta di riporlo comodamente nel casellario storico, magari tra le "geniali eccezioni", e lo rende enigmatico e monumentale, o meglio ancora ne fa una sorta di *maṇḍala*, un (possibile) supporto di

⁷ *I mal de' fiori*, conversazione con Carmelo Bene di Dorian Fasoli, per «Riflessioni», giugno 2005: <<http://www.riflessioni.it>>.

meditazione sul senso attuale della mimesi. La meditazione ha un punto di partenza e un punto d'arrivo ben definiti: il primo è il meditatore, artefice del processo nel quale è attivo e al tempo stesso testimone, il secondo è il nulla, o la vacuità, che di tutte le cose costituisce il centro e l'intelaiatura. Non è certo un caso che una delle ultime manifestazioni poetiche di CB s'intitolasse *Quattro momenti su tutto il nulla*.⁸

Il "monumento CB" è un *unicum* impossibile da racchiudere in una sola visione. Jacques Le Goff propone la nozione di monumento distinguendo tra le fonti create perché una memoria fosse trasmessa ai posteri (i monumenti) e quelle nate per altre ragioni (i documenti), e così dimostra come sia cambiato il modo di fare la storia: una volta si lavorava quasi soltanto su testi-monumento come le cronache, mentre oggi si cerca di leggere come monumento ogni documento, anche la testimonianza più involontaria, cercando di cogliere, al di là della consapevolezza dei suoi autori, la visione del mondo in cui è venuta alla luce. In coerenza con tale premessa, il processo può essere sviluppato e il "monumento" dedicato a CB concepito come un luogo nel quale si accostano documenti e materiali di natura e provenienza diversa, affiancati da una topografia il più possibile esaustiva che li riguarda, così che a ognuno degli osservatori-interpreti sia proposto un "oggetto plastico" a partire dal quale è possibile realizzare un proprio montaggio personale e sempre virtualmente aperto, in sostanza la propria opera di interpretazione e comprensione. Fare ciò per Carmelo Bene e altre figure che la cultura più uniformante non può permettersi di comprendere senza rischiare di essere minata nei propri fondamenti, è una delle funzioni che possono egregiamente svolgere anche gli interventi teorici, e senza controindicazioni di tipo settario proprio perché questi monumenti non sono organizzati in funzione di un unico punto di vista. Il rischio, però, è quello di gettare in questo modo un'ombra su altre figure importanti di cui il teatro italiano di fine Novecento è stato assai ricco.⁹

2.

La nozione di attore che caratterizza CB si può cogliere attraverso vari documenti, ma è bene tenere presente che la sua opzione etica e ideologica si manifesta soprattutto nella pronuncia teorica, mentre il piano della drammaturgia, che dispo-

⁸ Serie di quattro puntate televisive ideate, interpretate e dirette da CB, registrate per la Rai nel maggio del 2001: *Il Linguaggio, La Conoscenza/Coscienza, L'Eros, L'Arte*. Quasi tutti i materiali beniani qui citati sono reperibili in rete, oltre che in vari archivi, pertanto non saranno segnalati singolarmente.

⁹ Per un ampio e documentato bilancio storico cfr. Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013. De Marinis ripercorre anzitutto la propria esperienza, integrandola poi con la memoria storica, il che gli consente di contestualizzare i singoli fenomeni e verificare la consistenza dei movimenti e i loro gradi di parentela.

ne le intenzioni nello spazio e nel tempo dando loro una forma evenemenziale, è governato da protocolli poetici. Se però si vuole delineare il suo *fare l'attore* bisognerà guardare soprattutto alla "recitazione", ovvero alla performance in cui tutto ciò che si è progettato e poi pazientemente costruito durante le prove precipita nel corpo e nella voce. Il privilegio accordato a questa evidenza non impedisce di vedere come una intelligenza d'attore funzioni, per esempio, nel confronto con i filosofi e nella scrittura. Che si tratti di Max Stirner o di Gilles Deleuze, CB non si limita a consentire o dissentire ma dichiara sempre quale sia l'utilizzazione che fa del loro pensiero, senza mai tralasciare di sottolineare ciò che non lo convince e che lascia cadere, così stabilendo un contrappunto con il proprio tempo e creando il rimbalzo per uscirne. Se il valore del suo pensiero, poi, si deve valutare in base agli effetti che ha prodotto o produce, si deve fare ricorso alla sua opera. Insomma, non negli scritti e nei progetti, anche arricchiti e felicemente pervertiti dalla poesia, bensì nella enunciazione della «macchina attoriale» – vale a dire la scena – dove si coglie la differenza tra ciò che l'uomo-attore già sa e ciò che desidera, o che lo incalza, insomma ciò che è capace di fare: la differenza è un incontro amoroso e tormentato tra necessità, possibilità, desiderio e destrezza.

La differenza si può fare ma non si può dire. Ecco perché i documenti riguardanti l'arte e il teatro segnalano le intenzioni dei rispettivi autori, ma l'unica cosa certa è che il teatro non è mai unicamente ciò che si vorrebbe. *Quella differenza è l'attore* e CB, attore-artista a tutto campo, funziona appunto come un prisma: se ne possono godere e studiare i significati e le "metriche", le melodie e la retorica all'infinito, ma la questione più rilevante che pone, una delle questioni più incalzanti per il teatro presente e futuro, è quella dell'attore come portatore di tale differenza, suo "autore" e performer, dunque non più esecutore e agente per conto terzi. E la questione performativa, così posta, assume un rilievo assoluto e inedito rispetto al passato (perlomeno nella coscienza comune) ed è destinata a essere attuale per molto tempo a venire. Ancora tutto deve accadere, ancora il teatro dev'essere inventato milioni di volte.

Sulla base di questi presupposti è meglio evitare la presunzione filologica di fissare una volta per tutte il senso del «testo» beniano e tentare di comportarci con lui come lui si comportava con Shakespeare, con la stessa fatale assunzione di responsabilità. CB diceva: «Io non metto in scena Shakespeare [...] né una mia interpretazione o lettura di Shakespeare, ma un saggio critico su Shakespeare»,¹⁰ aggiungendo: «Io non scrivo testi, io elaboro partiture».¹¹ Si tratta allora di riarticolare l'autobiografia immaginaria dell'attore, di tracciare una possibile memoria

¹⁰ CB intervistato da Elena de Angeli, *Non si può morire*, «Scena», aprile 1977, ora in «Panta», 30, 2012, a cura di Luca Buoncristiano, Bompiani, Milano 2012, p. 67.

¹¹ *Ivi*, p. 68.

della sua opera in quanto singoli spettatori e in quanto comunità degli studi (per fragile che sia tale categoria). E se non si può pretendere di stabilire una Verità, ci si può impegnare, come lui stesso chiedeva, a una certa *sincerità*: «[...] si deve essere nella sincerità, presentare e non rappresentare».¹²

Con CB si ha a che fare – come sempre d'altronde nel caso dei sommi – con una eccezione che indica, magari segretamente, qualche «regola», da intendere in prima istanza come un *invito* a frequentarne l'opera e a utilizzarla come strumento di lavoro su se stessi. Per quanto mi riguarda, ripeto, la sua opera è innanzitutto il luogo di una meditazione sulla condizione dell'attore contemporaneo considerato nella sua totalità di corpo/mente/cuore, come si direbbe in un orizzonte psicosomatico, oppure di pensiero/azione/parola in quello più propriamente teatrale.

Per procedere in questo senso occorre sicuramente prendere in considerazione ciò che CB ha detto e scritto sull'attore. Per parlare di lui, in passato, ho spesso cominciato con alcune sue affermazioni che dapprima suonano provocatorie, come quella secondo cui «per fare gli attori occorre essere belli, sani, ricchi e già bravi attori», oppure «chi sulla scena non è poeta non è attore».¹³ Lo facevo per evidenziarne l'assoluto e concreto buon senso, anche se sta all'opposto di ciò che le istituzioni formative trasmettono ai giovani.

Essendo l'attorialità di CB una scelta totale, la conclusione alla quale il sottoscritto è pervenuto, è che il Nostro fosse un *Performer*, naturalmente con un rimando al concetto così com'è formulato da Jerzy Grotowski, secondo il quale il performer non è un *minus* dell'attore, un «artista che si mostra» pur non essendo un professionista della scena, ma un attore-poeta che realizza una composizione scenica *d'après* (uno o più autori o materiali trasfigurati drammaturgicamente), vale a dire una figura assai più evoluta di quella cui siamo abituati a pensare.

Jerzy Grotowski e CB sono generalmente considerati i portatori di due filosofie antitetiche del teatro e della vita, ma in effetti non si conoscevano e le rispettive

¹² Thierry Lounas, «*Che i vivi mi perdonino...*». *Intervista a Carmelo Bene*, (intervista già apparsa sui «Cahiers du cinéma», 1998), ora in *Carmelo Bene contro il cinema*, a cura di Emiliano Morreale, Minimum Fax, Roma 2011, p. 184. In proposito CB cita uno dei rari pensieri cui sente di aderire dello gnostico pentito Agostino d'Ipbona: «[...] lasciano perdere, da entrambe le parti, ogni forma di presunzione. Lasciamo perdere, tutti, le affermazioni per cui avremmo già trovato la verità. Cerchiamola insieme, come qualcosa che nessuno di noi possiede. Infatti, potremo ricercarla nella compassione e nella pace solo quando avremo rinunciato all'arrogante presunzione di averla già scoperta e di esserne gli unici detentori» (*Contra epistolam Manichaei*, 3).

¹³ «Dunque attore e poeta son tutt'uno. / Nella "poesia" composita un "poeta" può non essere attore, così come in un teatro del composito, un "attore" può non essere un poeta. / Ma abbiamo ammesso la "composizione" estranea affatto alla poesia del dire. Dunque il poeta è necessariamente un attore [...]. *Chi sulla scena non è poeta non è attore*». (Carmelo Bene, *Della poesia a teatro*, in Id., *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano 2002, p. 1158).

opere mostrano invece straordinari punti di contatto.¹⁴ Nello stesso periodo in cui Grotowski teorizzava l'«attore santo» nel contesto di un libro messianico come *Verso un teatro povero*, destinato a un successo mondiale, CB proponeva nella propria opera-manifesto *Nostra Signora dei Turchi* il cosiddetto *Monologo dei cretini*, dove si delinea la figura di un altro attore santo, appunto cretino. Tuttavia non è la cretineria il tratto distintivo della santità secondo CB, ispirata dalla figura di Giuseppe da Copertino, perché lo stesso Ryszard Cieslak, prima nel *Principe Costante* e successivamente in *Apocalypsis cum figuris*, è a sua volta un idiota, un Simpleton, un innocente, ovvero un santo folle (e non stiamo parlando di un “personaggio”). Le due figure dunque appartengono alla medesima tradizione e l'attualizzano, con riferimento sia all'operatore della scena sia all'individuo in quanto tale. La differenza semmai consiste nel fatto che per CB il teatro, prima di divenire eventualmente strumento di salvezza, deve essere un esercizio di crudeltà, uno sguardo sul mondo che distrugge le false credenze, soprattutto quelle del dilagante “progressismo” e dei rivoluzionari del tempo. Quello di CB è comunque un messianismo in cui prevale la *pars destruens*, diremmo per schematizzare. Sia Grotowski che CB agiscono con la presunzione di rivitalizzare la funzione e le tecniche del teatro, auspicando per cominciare, il primo, la fine del «teatro della rane morte e galvanizzate» e il secondo la chiusura di tutti i teatri, specie quelli sovvenzionati.

Chi fosse d'accordo con questo salto semantico non potrebbe più accontentarsi della prospettiva storica di un CB come uno degli ultimi rappresentanti della tradizione dei «Grandi Attori» del XIX e XX secolo, per esempio evocata in proposito da Gigi Livio,¹⁵ e dovrebbe chiedersi invece se egli non sia uno dei primi esponenti di una nuova tradizione o di una mutazione genetica. È chiaro che in questo caso *non* abbiamo a che fare con un fenomeno «postdrammatico», ma, al contrario, con la ripresa e l'attualizzazione della concezione aristotelica di mimesi, da intendere non più, platonicamente, come imitazione dimidiata del vero ma come una conoscenza braccata dall'azione di un attore-poeta. CB, che tra l'altro era uomo d'immensa cultura critica, ricordava che per Aristotele «l'attendibilità di un fatto dipende da *come* è narrato, non perché è accaduto»,¹⁶ aggiungendo che la missione poetica del teatro (in realtà di tutte le arti), il suo lavoro d'arte pubblico, affonda le proprie radici nel lavoro su se stessi: «L'uomo è nato per lavorare su se stesso».¹⁷ E per

¹⁴ A proposito delle polemiche suscitate da questa tesi cfr., del sottoscritto, *L'enunciazione e le voci di culo*, «Mimesis Journal», 3, 2 (dicembre 2014), pp. 15-41.

¹⁵ Cfr. Gigi Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989.

¹⁶ CB in Antonio Gnoli, *Carmelo Bene l'ultimo pornografo*, «La Repubblica», 19 novembre 1995, ora in «Panta», cit., p. 167.

¹⁷ CB a *Spazio Ippoliti – Bene supremo*, Rai Tre, 1995, ora in *Bene crudele – Cattivario di Carmelo*

sottolineare come ciò implicasse l'unica dimensione politica sensata per l'operare artistico, aggiungeva: «Se si vuole davvero cambiare qualcosa, bisogna cominciare a cambiare se stessi, andare contro se stessi fino in fondo. Il massimo impegno civile è l'autocontestazione».¹⁸

Quando si consideri che CB si esprimeva così in pieno '68 si comprende quanto il suo rifiuto delle ipotesi «rivoluzionarie» allora in voga fosse il prodotto di una lucida radicalità che sarebbe divenuta comprensibile ai più soltanto dopo diversi anni. Il lavoro su di sé è l'orizzonte aperto, autenticamente politico e senza cedimenti psicodrammatici: «Nessuno è più generoso di chi distrugge se stesso»,¹⁹ «Ogni rivoluzione è volgare se non è diretta contro se stessi [...] è il padrone che è in noi che bisogna uccidere».²⁰ Pertanto il termine *performer* indica una filosofia in azione, una prassi della conoscenza, il farsi di un'autobiografia immaginaria, infine un *comporre* la propria vita che ha due aspetti: da un parte il lavoro su se stessi, distruttivo o ricostruttivo che sia, e dall'altra il lavoro nella e contro la storia: «Io sono un antistoricista, un antiumanista, perché se la Storia insegnasse qualcosa oggi non esisterebbero i lager. [...] Si può parlare nel mio caso di un antiumanesimo [...] ma si è sempre nella Storia».²¹ CB, l'attore, è la testimonianza che si può, si deve lottare anche nella dannazione e nella disperanza, come conferma il suo schopenhaueriano «Non si può morire» pronunciato nella prima delle sue interviste qui citate.

3.

Le realizzazioni teatrali, cinematografiche, televisive, radiofoniche, saggistiche, romanzesche e poetiche di CB disegnano un preciso itinerario creativo e filosofico che va dal rifiuto giovanile a quello degli ultimi anni, rifiuto senza appello di tutte le opzioni offerte dal moderno, arte e cultura comprese, passando per una fase centrale di “creazione critica”, di dissacrazione comunque venata di una vaga “speranza di verità”. Ma è soprattutto agli anni Sessanta che bisogna guardare, al decennio

Bene, a cura di A. Attisani e M. Dotti, Stampa Alternativa, Viterbo 2004, p. 53. Tralasciamo d'ora in poi il richiamo alla coeva teoresi grotowskiana, il cui parallelismo sostanziale con quella beniana mette in crisi alcuni decenni di storiografia teatrale, oltre che evidenziare la reciproca incomprensione tra i due (ai quali si potrebbe aggiungere Tadeusz Kantor).

¹⁸ CB in Lietta Tornabuoni, *Un film contro i registi senza talento*, «L'Europeo», 33, 1968.

¹⁹ CB in Alain Elkann, *Che peso essere un genio*, «La Stampa», 22 novembre 1998, ora in «Panta», cit., p. 362.

²⁰ CB in Piera Fogliani, *Credo in un teatro che uccide*, «Oggi Illustrato», 1976, ora in «Panta», cit., p. 58.

²¹ CB in Sergio Colomba, *L'orgasmo dimezzato (a fin di Bene)*, «Scena», marzo 1978, ora in «Panta», cit., p. 77.

per lui decisivo, perché se è vero, come sosteneva Guy Debord, che «Ciascuno è figlio delle proprie opere»,²² è anche vero che ogni opera è in dialogo o in polemica con il proprio tempo. La percezione di quel decennio obiettivamente propulsivo, con i suoi motivi portanti e il suo destino di «fine» di un'epoca, erano chiari a CB («Bisogna andarsi a guardare gli anni Sessanta, che sono centrali. Poi c'è stata una retromarcia...»)²³ e in proposito bisogna meditare attentamente soprattutto un'opera come *Nostra Signora dei Turchi*, secondo il sottoscritto il più bel film italiano del secondo dopoguerra.

Il modo più potente ed efficace di sottoporre gli anni Sessanta a una critica spietata non poteva che consistere nel contrapporre il proprio modo di viverli a quello degli artisti «rivoluzionari» del tempo, perciò *Nostra Signora dei Turchi* «era un saggio sul sud Italia vissuto all'interno»²⁴ lontano anni luce dalle astratte fantasie sul potere di studenti e operai. Il film-saggio beniano, presentato alla Biennale del 1968, era ben altro ma suonava *in primis* come un'accusa al Sessantotto stesso: «Il Sessantotto fu un grande bluff. Che io puntigliosamente ignorai»²⁵ e ancora: «*Nostra Signora dei Turchi*, nel '68, tumulava il Sessantotto, l'anno più stupido della storia dell'umano escremento, e tumulava il cinema al tempo stesso».²⁶

Per comporre un'autobiografia non è necessario avere avuto una vita eventualmente eroica, dato che vivere altro non è che «immaginare»,²⁷ ossia inventarsi una vita, determinare il proprio senso attraverso le scelte compiute (ciò che si rifiuta, ciò che si accetta). E *Nostra Signora dei Turchi* è l'opera più esplicitamente autobiografica di CB, non soltanto perché composta e realizzata dall'autore in forma plurima – romanzo, *pièce* teatrale e film – tra i venti e i trent'anni di età, non perché risulti essere a oggi il «catalogo» più completo della produzione poetica beniana a venire, ma perché segna il suo rifiuto irrevocabile dello storicismo, non è concepita per raccontare e giustificare una storia bensì per condannarla, gettarla tra i rifiuti e confrontarsi con il vuoto di senso dell'esistenza umana. Alla domanda di Adorno che si chiedeva se l'arte fosse ancora possibile dopo Auschwitz la risposta di CB era affermativa, a patto però di comprendere quale fosse il suo senso nel “mondo dopo la fine del mondo”, quello stesso mondo che negli anni Sessanta

²² Così nella prefazione del 1979 all'edizione italiana de *La società dello spettacolo*, prefazione di Carlo Freccero e Daniela Strumia, Dalai, Milano 2001.

²³ CB in Goffredo Fofi, *Io non sono un teatrante*, «La porta aperta», novembre-dicembre 1999, ora in «Panta», cit., p. 203.

²⁴ CB in Anna Maria Papi, *Se il teatro è erotismo non si può dire che Bene*, «Il Nuovo», 8 luglio 1975, ora in «Panta», cit., p. 42.

²⁵ CB in Doriano Fasoli, *La mia autobiografia immaginaria*, «Il Manifesto», 12 dicembre 1998, ora in «Panta», cit., p. 195.

²⁶ CB in Sandro Veronesi, *CB versus cinema*, Otranto 1995, ora in «Panta», cit., p. 290.

²⁷ «L'autobiografia è sempre immaginaria» ribadisce CB in Goffredo Fofi, *Conversazione su Dio*, «Lo Straniero», maggio 2002, ora in «Panta», cit., p. 380.

cominciava a prendere coscienza di essersi trasformato in una «società dello spettacolo» all'interno della quale il ruolo di ogni linguaggio artistico e dunque anche del teatro esige di essere radicalmente ripensato. *Nostra Signora* segna anche il momento di una maturazione e svolta dopo la furia sarcastica dello stile di happening e cabaret che contraddistingue molte sue realizzazioni degli anni Sessanta, ma non bisogna dimenticare che i procedimenti compositivi beniani sono sempre stati caratterizzati da una consapevolezza e una cultura musicale e poetica. Un fatto di rilievo in proposito è la certezza che CB leggesse i testi di Antonin Artaud prima che venissero pubblicati in Italia, come dimostra per esempio questo breve testo del 1964, che si può considerare il primo manifesto della poetica beniana:

Spettacolo di poesia non è mai avvenimento anti-teatrale, ma tragedia essenziale. La presente messinscena ha voluto sperimentare: 1) Un modo teatrale che finalmente tenda a chiarire la differenza tra crudeltà e guignol. 2) Il cannibalismo come dimensione estrema in un rapporto d'amore fino all'assorbimento del prossimo e finalmente redenta in solitudine noumenica, non mai come ferocia patologica, equivale teatralmente a chiarire il concetto di crudeltà. 3) La poesia non conclusa, non finita del testo, ma continuamente proposta di poesia corrisponde a un tappeto ideale per un teatro di pretesto come discorso continuo e non interpretazione di un fatto specifico. 4) Il trucco facciale dei due amanti, lungi dal rapportarli a un ambiente e identificarli, attraverso l'irricognoscibile, come orrore teatrale, li trascinerà alla maschera sulle cui labbra il discorso non finisce mai. 5) Una rappresentazione attraverso la quale ci si convinca che la poesia è irrepresentabile in senso positivo, cioè teatrale e quindi sola grande possibilità drammatica: "non esiste teatro se non teatro irrepresentabile". 6) Una scena dove l'azione discute il testo, mai sottolineandolo, mai rappresentandolo. Un testo di monologhi, ma che rimbalza in un dannato alterco critico tra l'azione, la parola e la luce.²⁸

L'azione-reazione di CB, la sua controeffettuazione rispetto alle idee dominanti del tempo non è mai letteraria o filosofica (e nemmeno artistica, se l'arte è concepita come informazione o decorazione): CB è un attore che compone la propria opera cannibalizzando una moltitudine di linguaggi, artistici e non. Alla parcellizzazione del sistema (statale) dello spettacolo oppone la dura realtà della propria esistenza, che non può più essere espressa, o meglio incarnata, da un singolo linguaggio o mestiere della scena.

Secondo Debord, lo spettacolo si era ormai sostituito al reale e ciò rendeva impossibile l'integrità dell'essere umano, rendendolo uno schiavo migliore, moderno. In *Nostra Signora dei Turchi* CB prende posizione contro lo spettacolo e per l'unità, non però una unità piena (di grazia) bensì una integrità vuota di senso, come puntualizza indicando la contraddizione dell'Artaud allora e ancora oggi più

²⁸ C. Bene, *La prima rappresentazione*, in Roberto Lerici, *La storia di Sawney Bean*, Lerici, Milano 1964, pp. 55-56.

vulgato («Artaud ha nostalgia dell'unità»)²⁹ Da qui l'enorme e perdurante equivoco circa il nichilismo beniano, quando la sua è una controeffettuazione che affonda le proprie radici semmai in un sentimento gnostico opposto alla storia dell'Occidente, come dimostra l'affermazione che segue : «[...] mi sono sempre interessato e confrontato [...] con la teologia negativa, perché quella dogmatica mi repelle»,³⁰ pur con la precisazione che la sua non era «una filosofia del negativo, tutt'altro».³¹

Insomma in CB non vi è alcuna istanza riduttivamente metafisica o “spiritualista” e la sua opera va posta sotto il segno di un materialismo integrale. CB era indubbiamente vicino a una certa filosofia (pensiamo soprattutto al Deleuze degli anni Settanta-Ottanta) e al tempo lo stesso se ne allontanava, e non poco, come ormai si è chiarito.³² Questo il principale motivo di convergenza: «Deleuze ha assorbito la grande lezione materialistica, senza però gli attributi “storico” o “dialettico” e dimostrando alla Klossowski che il concetto di “materialismo” poteva stare in piedi da solo».³³

4.

Quella beniana è una prassi consistente in una composizione di atti che poco o nulla hanno a che vedere con l'idea moderna di rappresentazione. Questo suo tratto caratteristico conduce a un incontro al vertice di poesia-compassione e crudeltà, sempre però senza farsi padroni di tali eventi ma essendone figli, ovvero consegnandosi a essi: «Io sono il figlio della poesia [...]. Io metto la mia voce al servizio dell'ascolto della poesia [di Dante, in quel caso, ndr]».³⁴

Tra i tanti, c'è un autore particolarmente importante per CB, Meister Eckhart, il cui ascolto ci mette in condizione di comprendere la particolarità e la caratura dei progetti di mondo e di coscienza che ha delineato attraverso l'atto performativo. In proposito è bene ricordare che CB ha più volte dichiarato di essere interessato alla mistica e ad alcuni mistici, ma per intenderlo correttamente bisogna liberarsi da alcuni equivoci.³⁵ Per lui (come per Grotowski) rivolgersi a una certa mistica

²⁹ CB in Ugo Volli, *Bene: “Esploserò” in scena*, «La Repubblica», 28 settembre 1996, ora in «Panta», cit., p. 178. Si consideri comunque l'errore di valutazione commesso da CB nello scambiare l'Artaud degli anni Trenta per il tutto (cfr. in proposito Umberto Artioli, *Lettera a Carmelo Bene* cit., pp. 137-140).

³⁰ CB in Goffredo Fofi, *Io non sono un teatrante*, ora in «Panta», cit., p. 207.

³¹ CB in Paolo A. Paganini, *Irritante, sfrontato, spaccone “blasfemo”? Forse soltanto dannatamente solo*, «La Notte», 14 marzo 1984, ora in «Panta», cit., p. 140.

³² Cfr. Lorenzo Chiesa, *Il teatro dell'estinzione sottrattiva. Bene senza Deleuze*, «Mimesis Journal», I, 2 (2012), pp. 107-123.

³³ CB in Sergio Colomba, *L'orgasmo dimezzato...*, ora in «Panta», cit., p. 80.

³⁴ CB in Giuseppe Grieco, *La musica del nulla*, «Spirali», ottobre 1983, ora in «Panta», cit., p. 118.

³⁵ Cfr. anzitutto Bruna Filippi, *CB n'est pas un mystique*, «Revue d'Histoire du Théâtre», cit., pp. 47-60.

è qualcosa che ha soprattutto a che fare con le questioni dell'*attività* e della *verticalità*. Significativa in proposito è la precisazione di CB circa l'ammirazione per Francesco d'Assisi: «Attenzione, San Francesco non è un mistico in senso pieno, andiamo piano: è uno che faceva le cose, è fattivo».³⁶

Qualcuno che faceva, non un allestitore di rappresentazioni.³⁷ Attività: persino nell'estasi e nella composizione poetica (in prima istanza resoconto autobiografico dell'esperienza mistica), la questione è il fare (o il farsi), vale a dire la composizione di forme, il per/formare; e l'intenzione (*in tensione*) è sì quella di riunirsi, non però a un ipotetico Dio bensì a quel vuoto che è al di là anche del troppo umano concetto di Dio. Questa *religio* non è il legame che unisce una comunità nella fede ma uno scioglimento, potenzialmente anche collettivo, dalle idee che rendono schiavi antichi o moderni. In proposito CB chiariva drasticamente qualcosa che vale al tempo stesso per l'individuo e per il teatro, vale a dire l'idea che *non* bisogna puntare sulla fede (scelta a priori di supposti valori positivi): «Per essere in buona o in mala fede bisogna già essere in fede, ossia concepire la parola fede. Io non la concepisco.³⁸ [...] E non c'è differenza tra la mala fede dei bigotti laici e la mala fede dei bigotti cattolici, ché la fede è sempre male, una fede che non costa nulla».³⁹ La fede, per lui, è l'opposto della ricerca.

Dopo questo lucido e anche disagiata passaggio, la verticalità diventa una questione di tecnica, l'etica essendo iscritta in essa e non viceversa: «L'arte è tecnica: o la si conosce o non si sa di cosa si parla»,⁴⁰ con la precisazione che «il teatro dovrebbe essere il vertice delle arti, perché le contiene tutte per davvero».⁴¹

E in questa prospettiva Meister Eckhart è da considerare essenzialmente un grande *logico* che spinge la conoscenza, o la co-scienza, o meglio ancora l'appercezione, *al di là di Dio*. Questa eresia di CB oltre tutto schernisce gli idoli della modernità che hanno sostituito il Dio dei monoteismi. Tale movimento si compiva secondo Grotowski attraverso la povertà, ossia la demolizione progressiva delle sovrastrutture che connotano la «personalità», e per CB con la «distruzione di se stessi» e l'abbandono alla *noluntas*. I rispettivi apparati concettuali ribadiscono un

³⁶ CB in Goffredo Fofi, *Conversazione su Dio*, ora in «Panta», cit., p. 380.

³⁷ Su questo tema cfr., eventualmente, A. Attisani, *Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi*, Accademia UP, Torino 2012.

³⁸ CB in Piera Fogliani, *Credo in un teatro che uccide*, ora in «Panta», cit., p. 55.

³⁹ CB in Goffredo Fofi, *Conversazione su Dio*, ora in «Panta», cit., p. 379. La "crudeltà" di CB su questo tema non gli impedisce di riconoscere alcune eccezioni come la "fede buona" di Francesco d'Assisi e Giuseppe da Copertino, oppure la "fede efficace" o la "fede oltre la fede" della teologia negativa, dagli gnostici, almeno dall'apostolo Tommaso fino a Eckhart e Juan de la Cruz tra gli altri, in ogni caso sempre ribadendo che la pratica della "verticalità" si fonda sulla tecnica.

⁴⁰ CB in Marco Molendini, *Non c'è nulla da criticare*, «Il Messaggero», 13 gennaio 1987, ora in «Panta», cit., p. 147.

⁴¹ *Ivi*, p. 148.

VIII. Carmelo Bene

medesimo obiettivo e anche le loro singolarità concettuali discendono dalla medesima matrice, ossia dall'idea eckhartiana della realtà come «deserto» e dell'esistenza umana come eccedenza e incidente della storia naturale.

5.

Per concludere possiamo affidarci alla strofa di una canzone composta da Meister Eckhart, della quale purtroppo non conosciamo la melodia. Si tratta di *Granum sinapis*, se non sbaglio mai citata da CB, ma che tuttavia contiene alcune concetti chiave di quello che potrebbe essere il suo manifesto poetico.

Diventa come un bimbo,
diventa sordo, diventa cieco!
Tutto il tuo essere
deve annullarsi,
allontana ogni qualcosa e ogni nulla!
Lascia il luogo, lascia il tempo, e anche le immagini!
Procedi senza strada
sullo stretto sentiero
e troverai la traccia del deserto.⁴²

In questa strofa molto ritmata, che può essere gustata appieno soltanto nell'antico tedesco in cui è scritta, con parole-suono lunghe non più di due sillabe e la metrica trascinate di un Magnificat in forma di *rap*, non vi è traccia di anima ed evocazione di Dio, vi sono soltanto voce, luce e figure istantanee. Niente che *si manifesti*, soltanto un invito al sentire e all'esprimere. Si incoraggia un'attività ma non si indica una direzione, si accenna al senso della conquista ma non si dà l'immagine della meta, non si delinea un dover essere ma un fare: è insomma l'esposizione sommaria di una tecnica basata sulla prospettiva di fusione delle arti dinamiche impetrata e praticata da CB.

Ci sono, in Asia, alcuni eremiti burattinai che ogni giorno allestiscono uno spettacolo per gli dèi, cioè per nessuno, ma chiunque si trovi a passare, essere umano o animale, è benvenuto. L'immenso attore filosofo Leo de Berardinis si era proposto

⁴² Meister Eckhart, da *Granum sinapis de divinitate pulcherrima*, in Marco Vannini, *Il nulla divino*, Mondadori, Milano 1999. Testo originale: «Wirt als ein kint/ wirt toup, wirt blind!/ din selbes icht / mûz werden nicht, / al icht, al nicht trîb uber hôr!/ Iâ stat, lâ zît,ouch bilde mît! / genk âne wek/ den smalen stek, / sô kums du an der wûste spôr». In tedesco moderno: «Werde wie ein Kind, / werde taub, werde blind! / Dein eigenes Ich / muß zunichte werden, / alles Etwas und alles Nichts treibe hinweg! / Laß Raum, laß Zeit, / meide auch das Bild! / Gehe ohne Weg / den schmalen Pfad, / dann findest du der Wüste Fußspur».

un punto d'arrivo simile nel nostro mondo: voleva riuscire a fare teatro da solo, sotto un lampione, senza convocare spettatori. E l'ha fatto.

Questi esempi per dire che la figura del deserto non è da intendere come una stravaganza poetica o l'allusione a qualche mistero. Recitare per il deserto significa (*mette in segno*) un lavoro che supera la dualità tra natura e artificio (e i loro correlati) e soprattutto è un evento che fonda la propria efficacia nella consapevolezza della gratuità, del sovrappiù di vita che dalla vacuità esterna all'esistente si dirige verso quella più interna, infinitamente piccola, del divenente. L'evento teatrale si configura così come un «transito verità» nell'accezione proposta da Carlo Sini. Potremmo anche dire che il «transito verità» è un atto teatrale. La performance poetica di CB – così come quella di altri sommi attori che la storiografia ci consente, se non di conoscere, almeno di “avvistare” – è nei suoi esiti maggiori nient'altro che questo.

Un altro “autore” che CB amava molto era San Giovanni della Croce, tanto che per un progettato *Concerto mistico* francescano, purtroppo mai realizzato, CB aveva tradotto personalmente *La salita al Monte Carmelo* e *La notte oscura*.⁴³ Dopo l'inseguimento durato una vita di una santità e di una perfetta cretineria purtroppo irraggiungibili, CB è ridisceso dal Monte Carmelo e ci ha lasciati soli e tremanti dinanzi all'enigma dell'attore.

⁴³ Vd. in proposito il puntuale resoconto di Bruna Filippi, *CB n'est pas un mystique* cit.

IX.

Workcenter: un monastero del futuro

0.

Per intendere meglio in cosa consista il passo in avanti che il Workcenter¹ ha realizzato senza soluzione di continuità rispetto al lavoro svolto da Jerzy Grotowski nella seconda metà del secolo scorso, è bene partire da una testimonianza postuma del regista su Ryszard Cieślak, l'attore simbolo del Teatr Laboratorium. In questo modo potremo chiarire quale fosse il punto d'arrivo dell'esperienza grotowskiana nel "teatro degli spettacoli" e quali fossero alcune ragioni che ne chiedevano un superamento.

Ecco alcuni stralci del testo intitolato *Il principe costante di Ryszard Cieślak*. Si tratta della trascrizione di quanto Grotowski ha detto il 9 dicembre 1990 al Théâtre de l'Odéon di Parigi nel corso di una giornata di «Omaggio a Ryszard Cieślak». L'attore era morto di cancro il 15 giugno dello stesso anno.²

Quando penso a Ryszard Cieślak, penso a un attore creativo. Mi sembra che fosse davvero l'incarnazione di un attore che opera alla stregua di un poeta che scrive o come Van Gogh dipingeva. Non si può dire che si tratti di qualcuno che ha interpretato ruoli imposti, personaggi già strutturati, quanto meno dal punto di vista letterario, perché, anche se ha rispettato rigorosamente il testo scritto, ha creato qualcosa di interamente nuovo. Questo aspetto del suo lavoro mi sembra fondamentale.

¹ La bibliografia sul Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards è ormai vasta e di rilevanza internazionale. La selezione più essenziale non può non comprendere i libri di Richards (*Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1993; *Hearth of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Non-Preface by André Gregory, Routledge, London & New York 2008) e i tre volumi di *Opere e sentieri* cit. Per quanto riguarda Grotowski cfr., qui, il cap. a lui dedicato, *Grotowski tra povertà e sfondamento*.

² Pubblicato in AA. Vv., *Ryszard Cieślak, acteur-emblème des années soixante*, a cura di Georges Banu, Actes Sud-Papiers, Parigi 1992, p. 13 segg. La traduzione italiana di Marcella Scopelliti è tratta da A. Attisani, *Actoris Studium #1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre* cit., pp. 239-244.

[...]

Sul *Principe costante* abbiamo lavorato per diversi anni, a cominciare dal 1963. Il debutto ufficiale ha avuto luogo due anni dopo, ma in realtà abbiamo lavorato molto anche dopo il debutto. Per la maggior parte del tempo, il nostro lavoro si è svolto in un isolamento completo, nessun altro vi partecipava, né gli altri membri del gruppo né alcun testimone.

[...]

Nel *Principe costante* un principe cristiano, al tempo delle battaglie tra cristiani (gli spagnoli) e musulmani (i mori), è imprigionato, sottoposto a pressioni e tutta una serie di torture volte a sottometterlo. Da un certo punto di vista è la storia di un martire. Sapevamo, lavorando sul testo, che la struttura narrativa, "la storia", doveva emergere. Sì. Abbiamo anche inserito qualche allusione alla situazione contemporanea della Polonia. Così gli altri personaggi, a eccezione il Principe, erano vestiti come i giudici di un tribunale militare; ma ciò non era l'essenziale. La situazione dello spettatore è stata gestita in modo molto studiato. È stato messo dietro una palizzata, come un *voyeur* o come un osservatore in una sala chirurgica: non è per lui, egli è presente, guarda, esattamente come un *voyeur*, da sopra la palizzata, ciò che accade in basso, ma non è realmente ammesso.

Dopo aver ricordato che il video del *Principe costante* era stato montato, in effetti creato, soltanto di recente dal Centro Teatro Ateneo di Roma, montando una registrazione audio del 1965 con il girato senza sonoro effettuato quattro anni più tardi,³ Grotowski segnalava che l'immagine e il suono risultavano perfettamente sincronizzati, così che si può «vedere che cos'è il rigore», e continuava così:

Perché penso che fosse un attore grande tanto quanto, in un altro campo artistico, lo è stato per esempio Van Gogh? Perché ha saputo trovare la connessione tra il dono e il rigore. Quando ha avuto una parte dello spettacolo, è riuscito a mantenerla sino ai più minuscoli dettagli. Questo è il rigore. Ma c'era qualcosa di misterioso dietro questo rigore che si presentava sempre in connessione con la fiducia. Era il dono, dono di sé, proprio così, il dono. Non si trattava, attenzione, di donarsi al pubblico, che noi consideravamo entrambi come un puttanesimo. No, è il dono a qualche cosa che è più alto, che ci supera, che è al di sopra di noi, possiamo anche dire che fosse un dono al suo lavoro, o era un dono al nostro lavoro, a noi due.

[...]

Il testo racconta di torture, di dolori, di un'agonia. Il testo racconta di un martire che rifiuta di sottomettersi a leggi che non accetta. Così il testo, e con il testo anche la regia, è dedicato a qualcosa di tenebroso, di particolarmente triste. Ma nel lavoro del regista con Ryszard Cieślak, non abbiamo mai toccato nulla che fosse triste. Tutto il ruolo è stato basato su un ricordo molto preciso della sua vita personale (possiamo parlare di azioni fisiche nel senso di Stanislavskij) legato al periodo adolescenziale,

³ Locandina completa in *Grotowski tra povertà e sfondamento* cit.

IX. Workcenter

quando ha avuto la sua prima grande, enorme esperienza amorosa. Tutto era legato a questa esperienza.

[...]

Tutto il lavoro era legato a questa esperienza della quale non avevamo parlato in pubblico e anche ciò che vi ho detto ora è solamente un frammento di informazione. Mi sento in diritto di parlarne perché queste sono informazioni che Ryszard stesso ha dato ad alcuni suoi allievi. Sono cose che lui ha detto, allora le posso dire anch'io. Bisogna notare le due cose: sì, è *corporale*, ma non *del tutto*. C'è qualcosa che si svela, come la vita che passa nei corpi, attraverso i corpi, è la pista di decollo, ma il vero alzarsi in volo non è legato al fisico.

[...]

Questa non è assolutamente improvvisazione. È stato invece un ritorno agli impulsi più sottili dell'esperienza vissuta, non semplicemente per ricrearla, ma per prendere il volo verso questa preghiera impossibile.

[...]

La partitura era precisa perché la parte era legata a un vissuto preciso, a un'esperienza reale. Il primo passo verso questo lavoro è stato il fatto che Ryszard padroneggiasse completamente il testo. L'ha imparato a memoria, l'ha talmente assorbito da poter cominciare nel mezzo di una frase, non importa a che frammento appartenesse, il tutto rispettando la sintassi. A quel punto la prima cosa che si è fatta, è stata creare le condizioni nelle quali potesse, il più letteralmente possibile, poggiare questo letto di parole sul fiume del ricordo, del ricordo degli impulsi del suo corpo, del ricordo di piccole azioni, e con entrambi prendere il volo, prendere il volo, come nella sua prima esperienza, prima nel senso di esperienza di base. Questa esperienza di base era luminosa in un modo indescrivibile. A partire da questa cosa luminosa, nel montaggio con il testo, con i costumi che rimandano a Cristo o con le composizioni iconografiche tutto intorno che alludono a Cristo, è apparsa la storia di un martire, ma non abbiamo mai lavorato insieme partendo dall'idea del martirio, anzi, al contrario.

[...]

È anche per questo che dico che non si tratta di *acting* nell'accezione anglosassone del termine, alla quale siamo abituati. È qualche cosa d'altro, e allo stesso tempo, è il senso più alto, si può dire lo spessore, la sostanza dell'arte. Tutto ciò, occorre ripeterlo sempre, è possibile solo grazie alla connessione tra il rigore e il dono. I due, ogni volta reali.

Il culmine del compimento da parte di Grotowski si realizza dunque nel lavoro sulle azioni fisiche con un attore eccezionalmente dotato. Quando il regista lascia il teatro degli spettacoli, dà inizio alla ricerca che attraverso le diverse fasi del parateatro descritte da tutti i libri che lo riguardano lo porterà fino alla "scoperta" e all'integrazione del «canto vibratorio» nel lavoro. A quel punto aveva bisogno di altri partner, non perché i suoi attori avevano ormai intrapreso altre strade ma perché la ricerca poteva essere sviluppata soltanto con attuanti (*doers*) giovani, da formare nella nuova temperie e non legati ai metodi di lavoro precedenti. E aveva compreso che questa ricerca doveva essere svolta nel contesto di un processo di trasmissione del suo sapere, *in primis* a Thomas Richards.

Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards di oggi è in un certo senso annunciato da scritti come *Performer* e *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo* e al tempo stesso costituisce la dimostrazione di un ulteriore progresso, inimmaginabile dallo stesso Grotowski. Thomas Richards e Mario Biagini ne sono i titolari, vale a dire che oltre a esprimere due individualità artistiche differenti sono i portatori di una “nuova tradizione” che non a caso trova interlocutori in tutto il mondo.

Per un ampio resoconto dell'attività svolta tra gli anni Ottanta e Duemila si rimanda alla bibliografia citata. Qui ci soffermeremo soltanto su alcuni esempi degli ultimi anni. Richards e Biagini lavorano oggi autonomamente, a capo di due rami chiamati rispettivamente Focused Research Team on Art as Vehicle e Open Program. Le operatività dei due cantieri sono manifestamente connesse; l'interazione tra i due leader e le due formazioni non è pianificata bensì naturale, intensa anche se non esibita, come accade all'interno di una comunità che si riferisce alla medesima “non-Regola”. Il loro distinguersi dagli insegnamenti grotowskiani consiste soprattutto nel superamento della separazione, prima necessaria, tra arte come veicolo e arte come presentazione.

1.

Il lavoro di Grotowski e dei giovani che dapprima si sono ritirati con lui nel casale delle Vallicelle si poneva in continuità con il precedente, ovvero riguardava in primis il metodo stanislavskiano delle azioni fisiche, come racconta con dovizia di particolari Richards nel suo primo libro,⁴ e al tempo stesso si estendeva al canto vibratorio. Su queste basi nasceva la nuova formazione. Un importante documento di questo passaggio è il film su *Downstairs Action*.⁵ Anche se non racconta una storia, racconta le condizioni in cui è nato. Nel 1986 Jerzy Grotowski si era stabilito definitivamente in Italia per dare inizio al suo ultimo periodo di lavoro. Con sé aveva portato un giovane di poco più di vent'anni, Thomas Richards, studente conosciuto negli Stati Uniti. Grotowski trovava in Italia una strana libertà perché era malato e i dottori gli avevano predetto che non sarebbe sopravvissuto a lungo. Il centro teatrale di Pontedera gli ha offerto la possibilità di lavorare senza dover mostrare alcunché, per il tempo che avrebbe voluto, una libertà che nemmeno le ricche università americane gli avevano concesso, chiedendogli invece di tenere

⁴ Cfr. T. Richards, *Al lavoro con Grotowski...* cit.

⁵ *Art as Vehicle*. A film documentation of *Downstairs Action*, filmed at the Workcenter of Jerzy Grotowski (Pontedera, Italy) in July 1989. Film di circa un'ora che mostra venti minuti di preparazione e *Downstairs Action*. Gli attuari sono: Thomas Richards (Usa), Mario Biagini (Italia), Nitaya Singsensouhahn (Francia), Piotr Borowski (Polonia), Nitinchandra Ganatra (Gran Bretagna). Segue una dichiarazione di Grotowski. Prodotto e diretto da Mercedes Gregory.

laboratori e dimostrazioni pubbliche, insomma di produrre un'immagine e fare il guru. Quasi all'inizio del lavoro Mario Biagini è stato accettato nel gruppo.

Si lavorava sulle azioni fisiche, vale a dire sul fondamento dell'arte attorica e scenica in qualsiasi orizzonte poetico, e sempre di più si faceva ricorso a qualcosa cui Grotowski aveva mostrato di tenere molto, da qualche anno: alcuni canti antichi e tradizionali soprattutto di provenienza afrocaribica.

Questa ultima fase italiana concludeva il cammino che aveva intrapreso nel 1969, dopo *Apocalypsis* e con le varie forme di parateatro, e aveva lo scopo della trasmissione a una generazione successiva. In questo senso Grotowski si è comportato esattamente come Stanislavskij, avendo compreso che non si possono scrivere libri per insegnare il lavoro del teatro e che la sola speranza – una sorta di ottimismo disperato – era di farsi *teacher* di qualche giovane dotato. Ma, come Stanislavskij e tutti gli scienziati, Grotowski sapeva che la trasmissione non si fa consegnando semplicemente ciò che si possiede bensì portando avanti una nuova ricerca, un lavoro di approfondimento che metteva alla prova alcune ipotesi in condizioni diverse. Lui non si poneva il problema di come chiamarlo, questo lavoro, ma qualche tempo dopo, nel corso di una conferenza a Firenze, Peter Brook aveva parlato di Grotowski proponendo di considerarlo sotto l'insegna dell'«arte come veicolo». Grotowski accettò una definizione che gli pareva esatta. In proposito, però, bisogna ricordare che già al tempo della prima edizione di *Verso un teatro povero* Peter Brook aveva utilizzato quel concetto. Per Grotowski l'*acting* è sempre stato un veicolo.

Dunque nel 1986 Grotowski ha cominciato a lavorare sistematicamente con due gruppi di giovani, senza nulla mostrare all'esterno. Ma dopo un paio d'anni, nel 1988, ha avvertito un'esigenza non prevista, forse perché non sapeva quando sarebbe morto. La gente di Vallicelle le chiamava *Actions* (Azioni), nella lingua di lavoro del gruppo. La *Action* documentata dal film di Mercedes Gregory era affidata da tempo alla guida di Thomas Richards. Era stato Richards a condurre il processo, mentre Grotowski era considerato dal gruppo una sorta di nonno, non un padre o un fratello ma un anziano signore che osservava, dando qualche indicazione che Richards era libero di accettare o meno. Per questo ciò che si vede nel film non è uno spettacolo, non è una improvvisazione e soprattutto non è uno "spettacolo di Grotowski". C'è un certo grado di intensità e di verità che potrebbe far pensare all'improvvisazione, come non c'è una narrazione, ma si tratta delle apparenze. C'è piuttosto qualcosa che si può paragonare alla poesia, un tipo di poesia che non s'era mai vista, la poesia di attori che la compongono con tutto il proprio corpo e la propria storia: qualcosa di individuale, di collettivo e sociale al tempo stesso.

Un anno dopo, nel 1989, Richards e i membri del suo gruppo hanno creato un'azione chiamata *Downstairs Action* perché si faceva nella sala al piano terreno (mentre l'altro gruppo lavorava al primo piano, *upstairs*). Grotowski disse ai suoi che bisognava mostrare ciò che si faceva «a chi vuole venire a trovarci ed è interessato a comprendere, oltre che eventualmente confrontarsi con noi. E lo si deve

fare per recepire nel lavoro ciò che risulta da questa relazione». Al tempo stesso, però, pensava a un film: «Quando si fa un lavoro scientifico bisogna lasciare una traccia, perché la traccia è una base, un riferimento sia per noi, sia, eventualmente, per altri, qualcosa che potremo condividere, una testimonianza di ciò che abbiamo realizzato fino a ora».

Da qui l'appello alla sua grande amica Mercedes Gregory. Per le riprese video di *Downstairs Action* si sono utilizzate diverse telecamere fisse che, cambiando posizione, per diversi giorni hanno ripreso la performance. Poi si è montato il tutto con l'audio di una sola volta. Ciò significa che c'era una sincronia perfetta di tutti gli elementi della partitura, e che l'azione, pur potendo essere modificata nel tempo, in ogni versione era identica a se stessa. Il documento così creato è stato per diversi anni quasi segreto, nel senso che non era diffuso e veniva mostrato soltanto dagli autori di tanto in tanto. Richards, poi con Biagini, presentava il film per dare un'idea del lavoro dei primi anni.

Anche se non c'è una narrazione esplicita, si ritrovano in *Downstairs Action* i temi ricorrenti del lavoro grotowskiano, ovvero una ripresa e uno sviluppo dei modelli performativi che – come ora comprendiamo – sono delineati negli spettacoli, soprattutto in *Apocalypsis*. Tuttavia un racconto si può immaginare, un racconto che forse esisteva davvero all'interno dell'azione. Si potrebbe partire da un'immagine utilizzata da Grotowski negli anni Settanta: «Il teatro è una casa in rovina». Ecco, l'ambiente e l'atmosfera nelle quali si svolge il lavoro possono far pensare a un teatro oppure a una chiesa in rovina nella quale entra un piccolo gruppo di giovani che si mettono a giocare con grande serietà, immaginando ciò che lì si faceva. Agiscono con grande circospezione, badando di non fare troppo rumore e utilizzando come accessori i pochi oggetti che lì si trovano, come se volessero captare il segreto immateriale di quel luogo. Vediamo questi bambini alla ricerca di un tesoro che per loro è l'equivalente della perla dell'inno eponimo. Si vede chiaramente che Thomas Richards è colui che guida il gruppo e che questo gioco è stato replicato molte volte. Inoltre si vede Mario Biagini nella condizione in cui si trovava in quel momento: somiglia a un giovane leone che nella savana impara a sopravvivere osservando e imitando gli adulti. Accade dunque qualcosa di straordinario e il film è l'unica testimonianza di questo momento di eccezionale intensità, delicatezza e complessità.

Action era diretta da Thomas Richards, mentre Grotowski fungeva da testimone-interlocutore: guardava, presenziava al lavoro di tanto in tanto, non tutti i giorni, e con tutti, ma soprattutto con il giovane prescelto come il destinatario principale della trasmissione, teneva un dialogo continuo. Il film di Gregory testimonia dunque del passaggio tra una fine e un inizio: la fine del lavoro con Grotowski e l'inizio di ciò che Richards e Biagini hanno sviluppato dopo la morte del *teacher*. In effetti Grotowski ha seguito il lavoro sino agli ultimi giorni, sempre con la consapevolezza che la fine era prossima. Forse anche per questo *Action* ha a che

IX. Workcenter

fare con il significato di quegli eventi che chiamiamo *morte e resurrezione* (o nuova nascita). Il contenuto drammaturgico dell'Action è legato intimamente alla biografia di Grotowski e del Workcenter.

In *Action in Aya Irini*, del 2003, si assiste alla medesima Action degli anni Ottanta, salvo che qui Richards e Biagini sono due pari che si confrontano e insieme guidano i loro nuovi e più giovani compagni. Nel film si percepisce una sorta di disegno generale riguardante questo tema e si comprende molto chiaramente cosa siano la drammaturgia e la celebrazione di un mistero. Ci si può domandare perché lo stesso regista, Jaques Vetter, tre anni dopo avere realizzato *Action in Aya Irini* abbia ripreso *Action in Vallicelle*.⁶ Forse perché in questo caso c'è la ricerca di qualcosa di nuovo; non si tratta più di un vero e proprio film. Cosa succede è presto detto. Qui le telecamere cercano di *entrare* nella performance, non c'è più la maestà del campo lungo ma piuttosto il tentativo di far emergere i dettagli, cioè si vede meno la messa cantata e di più il lavoro degli attuanti, la fisiologia del lavoro. La spoglia cattedrale di Aya Irini irradia un significato su tutto ciò che si fa al suo interno, mentre qui siamo a Vallicelle, nel luogo del lavoro quotidiano. Anche il modo in cui sono effettuate le riprese fa la differenza.

Action in Vallicelle è una ripresa del 2006 della Action messa a punto nel 1994. La partitura è dunque la stessa di *Action in Aya Irini*, ma le inquadrature e il montaggio mostrano qualcosa di diverso che vale la pena di sottolineare. La prima differenza riguarda il luogo. Nei dodici anni trascorsi alcuni attuanti sono cambiati, ma la coppia ormai formata da Mario e Thomas è sempre lì. Questa opera è la loro principale forma di condivisione e confronto. La data significa che si tratta delle ultime presentazioni pubbliche di questa Action. Però occorre precisare che i due hanno sempre continuato a lavorarci: anche se non lo fanno per qualcuno, questa performance è per loro un luogo e un modo di continuo confronto.

Questi documenti ci autorizzano o forse ci obbligano a una sorta di egoismo, vale a dire alla deduzione di cosa tutto ciò può significare per noi. Quando sono loro a presentare i filmati l'accento cade spesso sulla dinamica dei bisogni interni del gruppo che hanno portato a quell'episodio. Richards e Biagini sono molto abili nel descrivere le tappe del processo tra bisogni e forme. In ogni caso, non si tratta della ripresa di uno spettacolo normale del quale si conosce il tema, il testo, si sa qualcosa della poetica e dello stile del regista, insomma si va all'incontro dell'opera con alcuni strumenti interpretativi già molto determinati e determinanti. In questo caso non si possiedono molti strumenti. I direttori del Workcenter erano e sono piuttosto laconici a proposito di ciò che facevano, non hanno mai stampato programmi di sala

⁶ *Action in Aya Irini*, di Jacques Vetter, Francia 2004; 70'. Produzione ACCAAN - Atelier Cinéma de Normandie. Nel 2003 la performance è stata registrata nella chiesa di Aya Irini, Istanbul, luglio-agosto 2003. *Action in Vallicelle*, di Jacques Vetter, Francia 2006; 54'. Production Tarmak.

con testi teorici e testi recitati. Quando li ho conosciuti, nel 2002, mi sembravano persino reticenti e alla domanda sulla provenienza dei testi Biagini rispondeva con un «Buona caccia». In pratica sfidava l'interlocutore. Mi sono sforzato dapprima di ricordare i testi e trascriverli, cercandoli in rete e nelle biblioteche e infine naturalmente ho scoperto la fonte testuale, il vangelo apocrifo di Tommaso. Trovato questo testo, dopo circa due anni, Richards mi ha fatto dono della loro versione: un gesto simbolico e significativo. A questo proposito però bisogna aggiungere che normalmente coloro che assistevano alle *Action* non si ponevano la questione e anche per questo il non "gettare le perle ai porci" da parte del Workcenter era giusto. Chi voleva informarsi sui testi poteva farlo (per esempio i polacchi ci arrivavano subito, perché conoscono bene, in genere, ciò che è accaduto tra le quinte della religione cattolica). Con il passare del tempo ho compreso che questo atteggiamento deriva dal rispetto nei confronti di testi considerati fondamentali e da risparmiare all'informazione superficiale. Sono testi che interrogano e che si possono compulsare per tutta una vita, testi nei quali si avverte la presenza di saggezza incommensurabile che però resta per definizione segreta. Sono qualcosa che aiuta a capire cos'è la vita e come la si può attraversare: dunque una filosofia.

2.

Ricerca del segreto e del tesoro, si è detto. Un segreto è una forma di conoscenza che si ottiene con il fare. Dunque il fatto di non mettere in primo piano testi e dichiarazioni è necessario per aggirare gli automatismi del teatro, il parassitismo ideologico che porta a parlare non di ciò che si è visto e sentito ma di ciò che si è "letto", in tutti i sensi. È come se il gruppo domandasse agli spettatori lo stesso impegno che loro mettono nel fare teatro, su un altro piano evidentemente. La loro performance non si limita a esprimere idee, a illustrare concetti, ma mostra un lavoro sulla vita svolto con tutto il proprio essere, e ciò chiede agli spettatori non di limitarsi a *capire*. I testi per il Workcenter sono strumenti tra gli altri da utilizzare nella ricerca di una comprensione fisica che non è della persona (la persona che lascia il teatro memorizzando qualche concetto, come lo studente che deve affrontare un facile esame) ma dell'individuo, è qualcosa di più profondo e perciò nascosto, di più essenziale. Quando si comincia a comprendere, anche i testi diventano importanti e allora si dà il caso che li si scopra facilmente. Il testimone di un tale opus non è il destinatario di una catarsi creata artificialmente da artisti che credono di svelare la verità; gli attori del Workcenter cercano di vivere e condividere alcune verità-scoperte, il che non è la stessa cosa. L'eventuale catarsi dello spettatore è nella ricerca che continua in rapporto a ciò che si è vissuto, un lavoro di costruzione che avviene nella comprensione degli eventi fisici ai quali si assiste, la

IX. Workcenter

trasformazione dei corpi, e che passa per una decostruzione della struttura a collage di frammenti che caratterizza l'opera.

Si possono sottolineare altri aspetti importanti. Il primo è che un lavoro davvero efficace non si fa da soli, non si scopre niente se non ci si mette in gioco con gli altri. Il secondo è che questo lavoro si può fare se si ha una concezione "allargata" del vivente, non limitata a ciò che è personale o alla psicologia. Soltanto su questa base si può comprendere cosa siano quei canti per il Workcenter: non sono testi e melodie da imparare a memoria e ripetere, sono organismi viventi che vengono evocati e che indicano una direzione percorrendo la quale ci si predispone all'incontro con loro.

Noi interpretanti però dobbiamo evitare l'errore opposto e simmetrico alla loro laconicità, ovvero la chiacchiera critica, l'esercizio di esplicitazione che si fa sulla superficie della drammaturgia. Qui il fenomeno su cui riflettere è un altro, a volte esaltante e a volte scoraggiante: siamo di fronte a esseri umani che fanno cose molto difficili, il che significa che chiunque impegnandosi potrebbe arrivare agli stessi risultati. Capita che qualcuno prenda le distanze dal Workcenter accusandoli di essere mostri, di fare ciò che fanno perché lavorano fanaticamente, esagerando, e per questo sono diventati acrobati del canto. Invece bisogna confrontarsi con la trasformazione dei corpi, ciò che si vede molto chiaramente in Richards e Biagini e, in modo diverso ovviamente, in tutti gli altri. E se si ci pone la questione delle arti performative oggi, lo sforzo dovrebbe essere quello di afferrare le modalità e i modelli che presiedono a questa pratica: come si realizza un lavoro di trasformazione se non in una dialettica tra ciò che si chiama natura, oppure organicità, con tutte le sue leggi, e un impegno culturale rigoroso (riflessione, associazioni). È necessaria una profonda dimensione intellettuale incarnata. Nel Workcenter ciò non avviene in una logica *new age*, vale a dire con un sincretismo che consiste nel prendere qui e là tutto ciò che potrebbe farci bene o darci piacere, no, qui ci si trova in una prospettiva del tutto differente, è questione di un confronto tra le fonti, non le fonti del "benessere" ma quelle della conoscenza di sé, che implica un processo che può essere anche molto doloroso, difficile, e può comportare terribili sconfitte, cadute, ferite, o fallimenti che inducono alla vigliaccheria.

Qualcuno ha definito le *Action* «messe cantate». È un'idea simpatica, si potrebbe persino dire che è giusta perché *Action in Aya Irini* si vede nel luogo in cui nel VI secolo d.C. la messa era concepita e definita *theatricum mysterium* e si percepisce chiaramente che questa cattedrale è strutturata come un luogo nel quale si performavano riti realizzati con movimenti e canti. Ma nell'*Action* non c'è esattamente ciò che caratterizza la messa cattolica, dove si assiste alla passione, morte e resurrezione di Dio. Qui c'è piuttosto una sorta di struttura teatrale classica poiché si possono riconoscere diverse parti, o atti: un incipit recitato da Biagini; la nascita del vecchio; la vita di lotta (presente in tutte le religioni con nomi differenti: in quella islamica per esempio la «guerra santa» non è rivolta contro nemici esterni

ma contro se stessi per divenire se stessi); il quarto atto è l'infante, ovvero il lavoro, la lotta, la vita che portano colui che è nato vecchio a divenire infante; e c'è un quinto atto nel quale si assiste alla morte e alla resurrezione. Dunque ci sono molti più contenuti che in una messa, e più complessi, con numerosi giochi di contrappunto. Non è la storia di un Dio, è piuttosto l'allegoria di un destino universale, la storia della possibilità data a ogni essere umano di divenire umano. Tutto ciò è marcato da segni forti, per esempio il fatto che Biagini inizi e concluda l'azione pur non essendo il "protagonista", impersonato da Richards, la cui vicenda va dalla nascita-morte alla morte-rinascita. La messa, come tutti sanno, può essere celebrata anche dal solo sacerdote, mentre questa messa necessita di almeno due individui che si confrontano. Un altro segno molto forte è quello della donna dalla veste e dalla voce color rubino, è la donna talvolta chiamata La Maddalena, al tempo stesso madre, amante, sposa e figlia, una donna non ridotta a un ruolo ma esaltata come la metà più importante dell'universo.

Bisogna considerare anche la storia della figura centrale, quella di un Cristo che non è una icona, anche se è il successore di quel Cristo passante che era stato cacciato dal mondo in *Apocalypsis cum figuris*. Dopo il Cristo resistente di Cieślak-Fernando, il Cristo passante si allontanava dai luoghi del potere e si mimetizzava nel mondo contemporaneo, dove vige la divisione tra potere, nuovo popolo (o nuova servitù volontaria) e innocenti. Il Cristo passante non indica la via e la vita di un Dio, segnala qualcosa di più terreno, una resurrezione concepita come possibilità per ciascuno di divenire un essere umano. La resurrezione non come destino singolare del Dio che fonda una chiesa (il dogma sulla resurrezione è infatti la chiave di volta della religione cattolica) ma, ripeto, come possibilità di divenire un essere umano attraverso un combattimento terribile che si fa nella carne, nella vita di ciascuno e che non incomincia dopo il Giudizio Universale, ma qui e ora. C'è dunque un contrasto molto evidente con la religione affermata, contrasto che assume un significato anche politico poiché presuppone un radicale cambiamento di prospettive. Tutti parlano di cambiamento, tutti dicono che occorre cambiare vita, modelli sociali, ma quello qui auspicato non è il nuovo governo dei corpi e delle anime che seguirà una conquista del potere, è piuttosto il risultato di un impegno individuale, di un lavoro possibile a tutti, anche se difficile.

2.

Volgiamo lo sguardo, ora, agli sviluppi dell'attività svolta dal gruppo guidato da Thomas Richards. In proposito riprendo una nota scritta immediatamente dopo una performance a Pontedera, il 5 settembre 2010.

Ieri sera gli invitati a *The Living Room* hanno assistito a un miracolo, anzi a diversi miracoli. I miracoli altro non sono che trasformazioni, e soltanto i testi-

moni diretti possono verificarli; poi, se vogliono, possono anche raccontarli. I loro ascoltatori o lettori saranno liberi di crederci o meno, ma si tratterà comunque di un racconto, non dell'esperienza, di una possibilità e di una interpretazione, non dell'accadimento originario.

C'erano, ieri sera, alcuni amici francesi e italiani che non avevano mai assistito a *The Living Room* e una prima cosa da dire, senza troppo sperare di essere convincenti, è che hanno riconosciuto che soltanto la partecipazione diretta a eventi come questo consente di comprendere il significato di concetti come «verticalità», «vibrazione», «canto che ti canta» ecc., insomma quel glossario grotowskiano e del Workcenter che non di rado risulta criptico o per qualcuno addirittura ambiguo. Recepire la concretezza di un lavoro artistico basato sull'inesausto divenire se stessi spogliandosi dell'ego, sulla danza delle differenze che, dentro e fuori di sé, in una interazione continua, significano una vita vissuta attivamente, è possibile. Allora, parlare di qualcosa che le parole non possono dire serve a ribadire un concetto di base dell'azione culturale e politica che finalmente comincia a entrare nel buon senso collettivo, ovvero che il pensiero, le idee e i concetti, trovano il loro significato, e valore, negli effetti che producono: è inutile sprecare tempo a elaborare programmi teorici che dovrebbero poi produrre buone pratiche ed è meglio mettere a fuoco i principi a partire dal fare e da ciò che si può concretamente esperire.

Sia come sia, ieri sera non abbiamo assistito a una conferenza, siamo stati coinvolti in un incontro-opera di una bellezza assoluta. Il rigore e la grazia di attori che sanno prestare attenzione gli uni agli altri, ossia pregare insieme, ognuno nella propria singolare biografia e nel proprio divenire, ognuno trovando la propria voce e facendosi esploratore di un potenziale umano-*ma-non-troppo-umano*, sepolto dalla civiltà, la possibilità di superare se stessi e dunque alimentare un desiderio collettivo: le arti dinamiche, insomma, come possibilità di conoscenza e cambiamento, confronto con il vivere-patire attraverso la mimesi e la fisica prefigurazione di ciò che, con Aristotele, potremmo definire "felicità". Quelle zone che chiamiamo origini, matrici, ancestralità, non indicano il recupero di improbabili saggezze preesistenti e date una volta per tutte, ma una costruzione nel qui e ora di una normalità, una possibilità d'azione che attinge a fonti che un mondo basato essenzialmente su logiche economiche, di sfruttamento e prevaricazione, nonché di vuote apparenze (si pensi all'odierna nozione comune di bellezza), aveva reso invisibili.

In questa dimensione dell'operare, ogni individuo è un'antropologia storicamente singolare e nelle tradizioni lontane o sepolte cui si fa riferimento non si cercano i modelli, i valori, ma alcuni efficaci protocolli che possono essere ripresi e adattati alle circostanze in cui si opera. I performer di *The Living Room* (i cui attuanti nel corso del tempo talvolta cambiano) sono individui molto diversi l'uno dall'altro per provenienza, sensibilità, esperienza, desideri e persino età. La guida del gruppo è un padre giovane, ma pur sempre un padre, che ha ricevuto un nucleo

di sapere da Jerzy Grotowski e lo sta sviluppando con grande delicatezza. La sua sposa e madre di suo figlio è già un altro mondo, come ognuno dei suoi più giovani compagni che, a ogni tappa del lavoro, mostrano un nuovo tratto del cammino che stanno compiendo.

Il teatro, si sa, non può che essere racconto di se stessi. Nella maggior parte dei casi questo racconto è poco interessante perché è troppo diretto, oppure, al contrario, inconsapevole. *The Living Room* oggi dimostra che il gruppo sta creando una forma fiabesca per indagare e insieme specchiare nella coscienza collettiva le proprie biografie. Sono storie di incontri e di viaggi, sostanzialmente, dove si è testimoni di pulsioni e desideri, paure e slanci che diventano percorsi individuali attraverso la reciproca interazione. Queste storie non sono più private, la loro intimità, espressa dall'azione teatrale e dalla struttura fiabesca, nella quali gli incontri sono momenti di iniziazione reciproca, non è connotata dai caratteri della bassa psicologia: né isteria né estasi, ma azione poetica decostruttiva e al tempo stesso costruttivista. Ciò che in *The Living Room* si comincia a “leggere” in filigrana – il lavoro con il proprio maestro, il reclutamento reciproco tra compagni, gli amori e le amicizie, le lotte tra padri e figli, le feste e i viaggi avventurosi, l'interazione tra maschile e femminile, la scoperta da parte di ognuno del proprio corpo e della propria voce, e molto altro ancora... in una sola ora di “spettacolo”! – è la descrizione di precise vicende biografiche che, sintetizzate in una forma fiabesca, assumono in una dimensione universale. A fronte di tutto ciò, capire è molto meno importante che percepire e sentire. Emozioni senza derive.

È vero, ci sono passaggi testuali importanti, da non sottovalutare. La decifrazione dei segni, però, dovrebbe lasciare spazio alle numerose fiabe contenute in *The Living Room*, che spesso si offrono come evidenze senza parole. Per esempio alla storia raccontata da e con un paio di vecchie scarpe, o quella torta di compleanno spegnendo le candeline della quale sul volto e sul corpo di Thomas Richards si dipinge in un attimo il mistero gaudioso dell'invecchiamento, con tutto il suo carico *inenarrabile* di significati e implicazioni personali, collettive e sociali.

Miracolo, s'è detto, trasformazione, divenire se stessi sulla strada che porta alla conquista del silenzio. Tutto ciò accade in una espressione d'arte eccezionale, che mostra una possibilità e un lavoro che *dovrebbero* essere normali per ogni umano davvero in vita.

4.

Nel 2010 erano passati dieci anni dalla morte di Jerzy Grotowski (1999), anni durante i quali il Workcenter ha conosciuto cambiamenti che hanno dell'incredi-

IX. Workcenter

bile, nel segno della fedeltà e al tempo stesso di quel passo avanti che Grotowski prevedeva e invocava.⁷

La drammaturgia non-rappresentativa del Workcenter si specifica attualmente nei due rami che vi fanno capo e che stanno sviluppando la ricerca di Grotowski sulla peculiarità del teatro nel mondo contemporaneo egemonizzato dai mass-media. Naturalmente Richards e Biagini non sono i soli esponenti di un nuovo teatro inteso soprattutto come incontro e vivo *scambio* tra differenti esseri umani.

Qualcuno ha detto che in un teatro non votato esclusivamente alla illustrazione di idee ciò che conta è «essere se stessi»,⁸ ma la filosofia e altre discipline hanno dimostrato che essere se stessi è impossibile, poiché essere è semmai un'attività, come spiegava già Aristotele. *Diventare* se stessi è qualcosa che si può ottenere soltanto svolgendo al meglio un'attività. Diverse sono le definizioni dell'obiettivo finale: per l'ultimo Leo de Berardinis si trattava di conquistare il vero Silenzio,⁹ mentre Carmelo Bene sosteneva che l'approdo consiste in uno spogliarsi di tutto.

Da Stanislavskij a Grotowski e oltre, il teatro si è definito come un possibile laboratorio in cui realizzare questo farsi senza fine. Grotowski amava ripetere che *conoscere è fare* e che un'azione compiuta e basata sul rispetto dell'organicità giunge, o tende, a una fine che assume la forma della perfetta quiete e immobilità, e per provare cosa fosse la “presenza” mostrava alcune immagini di Ramaṇa Maharṣi e di Gurdjieff nelle quali l'“oltre” se stessi era secondo lui chiaramente percepibile. In questo oltrepassamento la vita personale diventa semplicemente vita. Il Workcenter, opera estrema di Grotowski, altro non è che il mezzo di cui si sono dotati alcuni attori per attraversare l'oceano del divenire. Richards e Biagini impiegano in modo differente un capitale di energie naturali per muovere alla ricerca di un approdo. In questo momento, come le rispettive opere performative suggeriscono, Richards – a capo del Focused Research Team on Art as Vehicle – sembra più teso a cercare la serenità, o una pienezza, tramite un esercizio rigoroso di ciò che è stato definito «arte come veicolo», mentre l'Open Program diretto da Biagini ha orientato la propria rotta sulla base di una festività poetica il cui punto di partenza era costituito dalla poesia-canto di Allen Ginsberg; poi ha sviluppato la propria

⁷ «Per me la questione della trasmissione è oggi fondamentale. Il libro di Thomas lo indica. E nel lavoro che conduciamo sui canti antichi, Thomas è sulla buona strada per superarmi del venti per cento. Ciò che resterà dopo di me non può essere dell'ordine dell'imitazione, ma del superamento» (J. Grotowski, *Ciò che resterà dopo di me* (1995), in *Opere e sentieri*, II cit., p. 118).

⁸ Cfr. Philip Auslander, “*Just be your self*”. *Logocentrism and difference in performance theory*, in Philip Zarrilli, a cura di, *Acting (Re)considered*, Routledge, London & New York 1995, pp. 53-60.

⁹ Cfr., qui, il capitolo dedicato a Leo de Berardinis, del quale ricordiamo nuovamente le parole: «Il tentativo di realizzazione di questa tensione non potrebbe essere se non attraverso il sacrificio e il martirio; dove per sacrificio si intende sacralizzazione della vita come eliminazione del superfluo e dell'ego, e per martirio, testimonianza. Il tentativo è quello di portare a compimento tutte le proprie potenzialità, per essere pronti al Silenzio».

ricerca privilegiando i canti degli schiavi afroamericani e riprendendo in mano, per quanto riguarda le fonti testuali, i vangeli apocrifi e tra essi soprattutto quello di Tommaso. La *crazy wisdom school* sempre più nomade del Workcenter è composta insomma da due unità che sono al tempo stesso molto specializzate e capaci di poliedrici compimenti.¹⁰

Tutto ciò avviene nel quadro di una cultura che per lo più considera ancora il teatro qualcosa di simile al “leggere”, ovvero un’attività prevalentemente discorsiva, non priva di implicazioni emozionali ma caratterizzata soprattutto in senso razionale e intellettuale. Questa concezione implica una certa distanza tra l’opera teatrale e lo spettatore come condizione necessaria per la libertà reciproca e l’interpretazione. Naturalmente in tale dimensione sociale del teatro si può spaziare dalla banalità a una comprensione di grado elevato. Nel nostro caso, comunque, abbiamo a che fare con qualcosa di diverso: nella tradizione rivalutata da Grotowski l’evento teatrale è il luogo di una esperienza condivisa che concerne l’allargamento dello stato di coscienza. In un corpo-mente normale la coscienza è un’*alta funzione emergente*, un processo e non una sostanza, inseparabile dal corpo e dalle leggi fisiche, un complesso di trasformazioni che coinvolgono il pensiero, la percezione e l’emozione e che, naturalmente, riguarda il livello neuronale (benché sia ancora difficile stabilire in quale misura come causa e come effetto): una evenienza psicofisiologica e culturale insieme.¹¹ Soltanto attraverso una piena consapevolezza l’essere umano può dare seguito al bisogno di andare oltre se stesso. Mentre la mente ordinaria si limita a classificare e giudicare, la posta in gioco qui è una interpretazione e comprensione che va ben al di là. E la tecnica, per quanto fondamentale, è nient’altro che un interruttore.

5.

Per entrare nella *living room* del Workcenter può capitare di ritrovarsi nella casa di Thomas Richards sulle colline che circondano Pontedera, o nell’appartamento assegnato alla direttrice di Villa Romana, a Firenze, così come in qualsiasi luogo non rigidamente teatrale capace di accogliere la dozzina di persone o poco più che gli attuanti hanno invitato. Dopo uno scambio di saluti e qualche chiacchiera

¹⁰ In *Dalla compagnia teatrale all’Arte come veicolo* cit., Grotowski, descrive il proprio passaggio da una fase all’altra affermando infine che quello era il punto d’arrivo della sua biografia e non escludendo che altri potessero ricongiungere i due anelli della catena, come infatti è avvenuto al Workcenter dopo la sua morte.

¹¹ Cfr. in questo senso la Prefazione di Gilberto Camilla a Georges Lapassade, *Dallo sciamano al raver. Saggio sulla transe*, a cura di Gianni De Martino, Urra, Milano 2008, e anche, eventualmente, A. Attisani, *Non solo parole nuove*, in *L’invenzione del teatro – Fenomenologie e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 68-75.

IX. Workcenter

informale, con caffè e tè, vassoi di frutta e piccoli dolci, i sei attuanti siedono tra gli ospiti e cominciano a cantare, poi investono tutto lo spazio con le loro azioni. L'opera dura circa un'ora. Qualcuno può riconoscere all'inizio alcuni canti africani (Yoruba) o di Haiti, riproposti secondo uno spirito che non è di sincretica appropriazione ma di investigazione e di comparazione delle fonti. Come i frequentatori del Workcenter già sanno, nell'arte come veicolo questi canti sono utilizzati come "strumenti di viaggio". Attraverso di essi i membri del Research Team si confrontano con una questione cruciale del fare teatro contemporaneo, ovvero con la necessità di riferirsi ad alcune tradizioni al tempo stesso impegnandosi in un perenne nuovo inizio. Essi devono insomma trovare le radici della singolarità e la strada che conduce all'"origine". In questo senso Richards ha imparato dal suo maestro che il performer è simile a una barca a vela: deve "comprendere" il vento e la sua perizia consiste nell'utilizzarlo per tenere la propria rotta, o scoprirla.

Questi antichi canti vibratori e lo sviluppo del metodo delle azioni fisiche di matrice stanislavskiana costituivano il protocollo di lavoro durante gli anni trascorsi da Grotowski a Pontedera (1986-1999), erano l'asse di una investigazione riguardante le sorgenti delle tecniche di lavoro organico, l'esplorazione di se stessi nel contatto con gli altri. Qui i corpi diventano le basi attraverso le quali «qualcosa di terzo» viene evocato (com'è spiegato in diversi testi).¹² I canti sono le sorgenti di azioni individuali e corali e si presentano in modo diverso dalle precedenti occasioni in cui li si possono aver incontrati, non solo perché diversi sono gli attuanti ma anche perché questa fase è concepita come un inizio festoso per i quattro giovani reclutati nel 2008 (Benoît Chevelle e Jessica Losilla Hébrail vengono dalla Francia, Teresa Salas dal Cile e Philip Salata dagli Stati Uniti). L'opera è proposta in un quadro conviviale e intimo, insolito, comunque assai diverso dall'atmosfera del "monastero" di Vallicelle, dove pure è replicata.

La situazione cambia ulteriormente quando iniziano i canti e la recitazione (in inglese), perché ora abbiamo a che fare con un materiale il cui contenuto letterale è importante tanto quanto il significante. Si possono riconoscere alcune composizioni poetiche di Rāmprāsad su Kālī o i canti dei Bauls del Bengala. È una celebrazione seria e ironica dei molteplici aspetti della vita, anche i più spaventosi e incomprensibili.¹³

Alcuni passaggi sono particolarmente toccanti, soprattutto per chi conosce la

¹² Cfr. soprattutto T. Richards, *The Territory of Something Third* cit., pp. 123-178.

¹³ Cfr. Giulia Vaudagna, *The Living Room – Racconto di una performance del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, tesi di laurea, rel. A. Attisani, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, aa 2011-2012. La tesi è una sorta di "sceneggiatura desunta" dell'opera, particolarmente interessante in questo caso poiché le fonti non sono dichiarate e i procedimenti drammaturgici del Workcenter costituiscono un aspetto non secondario dell'inedito "fare teatro" che caratterizza il gruppo guidato da Thomas Richards.

storia del Workcenter, anello di un lignaggio che unisce noi, i vivi, ai morti di sempre, a cominciare da Grotowski: per esempio quando Thomas Richards indossa le sue vecchie Timberland degli anni Ottanta, con cui ha mosso i primi passi verso e con Grotowski. Il segno così creato è anche una linea che separa storie diverse e due generazioni di performer. Riconoscere questo dato di fondo aiuta ad afferrare le differenti magnitudini dell'impresa, oltre che a distinguere tra il passato e il presente che danzano insieme dinanzi ai nostri occhi, ma al tempo stesso lascia intravedere un futuro impreveduto e possibile. In tutto ciò, bisogna aggiungere, Cécile Berthe (poi divenuta Cécile Richards) agisce come una sorta di discreto vice-direttore, mentre gli ultimi arrivati sono discepoli che già manifestano differenti individualità. Se tutto funzionerà come deve, ognuno di essi scriverà il proprio personale prossimo capitolo della medesima storia.

Living room, dunque il soggiorno, il luogo nel quale tutti i membri della casa e gli ospiti si incontrano. La precisione lessicale di Richards è ricca di sfumature. In questo caso il procedimento teatrale scaturito nel quadro dell'arte come veicolo viene proposto alla fruizione in un quadro domestico. Nulla a che vedere con il "teatro d'appartamento" o con una istanza naturalistica, solo una calda, semplice e laica concelebrazione. La relazione degli attuanti con lo spazio non ha il senso di una conquista o di una occupazione. I convenuti sono avvolti dall'aura dell'opera, che li conduce dispiegandosi in serie di *movimenti* (non in senso "coreografico", ma piuttosto musicale) e interazioni: assoli, duetti, trii, cori maschili e femminili in dialogo ecc. Si sente, dietro l'apparente semplicità, un immenso lavoro di creazione spogliato di tutti gli orpelli normalmente considerati spettacolo. Chi assiste può vedere personaggi, recepire contenuti o persino una storia, tutto ciò è previsto dall'autore, ma il punto d'arrivo è un teatro interiore, anzi una miriade di "teatri" ogni volta senza uguali, in chi fa e in chi assiste.

La povertà realizzata si rivela come uno spazio pieno di luce. La verticalità di questa performance affonda le proprie radici e proietta i propri rami verso questioni apparentemente elementari, come suggerito dal titolo allegorico, questioni in realtà profonde e complesse. Il motivo conduttore, qui, è costituito dall'incontro, dal contatto tra individui (più profondo di quello tra persone), nel quadro di un ascolto prestato all'umorismo terrifico della dea Kālī, nella sollecitazione a rispondere ai suoi enigmi sul "gioco del mondo", risposta eventualmente possibile soltanto con l'esplorazione di se stessi.

Quando si dice che il teatro del ventunesimo secolo sarà molto diverso da quello del ventesimo, ci si riferisce probabilmente a qualcosa del genere. Poiché molte delle funzioni già assolate dal teatro sono state fatte proprie da altri media, un teatro attuale non può che ridefinire la propria peculiarità di evento artistico co-partecipato e non esclusivamente logocentrico, né basato sulla illustrazione o la critica di un testo, bensì proprio sul creare una relazione tra esseri umani dissimili, un luogo in cui si incontrano i due estremi di un "egoismo" che tende ad autodistruggersi (da

parte di coloro che lavorano su se stessi) e di un bisogno di “associazione”, ovvero di consentire la sosta e il confronto tra viaggiatori che percorrono sentieri disparati. Si è detto *estremi* anche nel senso di Grotowski, poiché qui arte come veicolo e arte come presentazione si incontrano nuovamente: per la squadra di Richards in un soggiorno domestico e per quella di Biagini in una sorta di bar affollato (*Il bar planetario* è un breve testo di Grotowski posto da Biagini in apertura alla recente antologia italiana del maestro).¹⁴

6.

Per Richards e i suoi i canti sono, come s’è detto, un modo di operare sul *bios* per mezzo di forme vocali e d’azione, mentre per Open Program queste composizioni poetiche costituiscono l’asse delle performance, non solo per la giostra di energie che mettono in moto, ma anche per i rispettivi contenuti e significati originari. Un notevole impegno della squadra guidata da Biagini è stato perciò, nei primi anni di lavoro autonomo, profuso nella composizione musicale. Nessuno ancora ha rilevato la portata di questa modalità collettiva di composizione che ha espugnato sonorità inedite e un modo di cantare che nulla ha da spartire con i normali, mediocri o grandi che siano, cantanti microfonati o esecutori musicali, o persino interpreti di musical; qui accade qualcosa di simile a un raduno rock o rap, fertilizzato però con repertori arcaici della tradizione orale, a tutti o quasi sconosciuti eppure da tutti riconoscibili. In entrambi i casi il loro cantare è assai diverso da quello dei *folk singer* e dei professionisti che si sono adattati ai protocolli semplificati della società dello spettacolo.

Tutti, qui, agiscono all’interno di una struttura molto dettagliata, e quando non tutto funziona per il meglio (è possibile, per quanto raramente) una performance di Open Program può sembrare “soltanto” un magnifico musical. Questo eventuale inciampo dipende dal fatto che la relazione tra struttura e flusso organico risulta come schiacciata dalla coreografia, dal canto e dalla recitazione, mentre gli impulsi sono in tutto o in parte sostituiti da un “metodo”. In questo caso la supremazia del fattore tecnico rivela una paradossale carenza di precisione tecnica. L’orizzonte di questa operatività è oltre lo spettacolo, anche se lo include. Ammesso che le definizioni aiutino, si potrebbe dire che nel caso di Open Program ciò che si realizza è una sorta di *contact-poetry*, mentre il Research Team propone una *autobiopoiesis in pubblico*.

Richards è al tempo stesso un conservatore e un rivoluzionario, nel senso che continuando nell’opera iniziata con Grotowski sta andando sempre più a fondo

¹⁴ Vd. Jerzy Grotowski, *Il bar planetario è davvero un luogo interessante*, in *Opere e sentieri*, 1 cit., pp. 15-16.

e lontano. Mentre introduce i propri compagni alla conoscenza dell'artigianato performativo, il leader del Workcenter elabora emozionanti liturgie che sono sempre più distanti dal punto di partenza. Il suo insegnamento è basato anche sull'imitazione, da intendere nel senso autentico della mimesi, ovvero come *conoscenza attraverso l'azione* (fare, appunto), ritrovamento e consapevolezza dei protocolli organici. A pensarci bene, è la stessa sapienza che presiede all'agricoltura.

7.

Questo è il motivo per cui l'avventura del Workcenter concerne il divenire del teatro nel ventunesimo secolo. Sempre più spesso, diverse attrici e attori stanno prendendo le distanze dalla sponda rassicurante della illustrazione ideologica e muovono all'incontro con gli altri, naturalmente ognuno con la propria poetica. Si pensi, per citarne alcuni, alla svolta recente dell'ungherese Árpád Schilling, al belga Jacques Delcuvellerie e al suo Groupov o al francese Théâtre du Radeau (non a caso nomi che rimandano a formazioni cosmopolite) e ogni amante del teatro potrebbe fare altri esempi. La differenza rispetto alle grandi sperimentazioni dei decenni scorsi, poniamo di Mnouchkine o di Brook, consiste nel fatto che qui le forme teatrali sono investite da un desiderio, anzi di più, dal *bisogno* di un faccia a faccia con spettatori distolti dalle abitudini. Più un sognare insieme che un far sognare.

Da notare che la relazione proposta da un'opera di questa specie restaura una funzione decisiva degli spettatori. Alla piccola comunità provvisoria vengono presentate alcune idee, certo, e i testi sono scelti con molta accuratezza, ma decisiva è l'"accensione" cui si accompagna il "sacrificio" celebrato da tutte le persone che si riuniscono. Qui lo spettatore è anzitutto l'aria necessaria alla fiamma. Senza una co-celebrazione il fuoco si spegnerebbe. Ma quando in questa piccola effimera assemblea tutti accettano di essere dove sono, ecco che si verifica un "ardere" (non un "bruciare") collettivo, non in un quadro concettuale ma in una contiguità integrale tra esseri umani. Di nuovo: i concetti, pur importanti, sono soltanto i contenuti di una drammaturgia che consiste in uno scambio di energie, in qualcosa di non riferibile soltanto al confronto di opinioni o credenze individuali, qualcosa che può trascenderle e al tempo stesso dare luogo a una esperienza collettiva sempre nuova. Tutto ciò accade partecipando a un gioco – a tratti autenticamente infantile – molto serio e allegro al tempo stesso, e questo giocare è una specie di allenamento per un assalto al cielo che dovrebbe essere insieme individuale e di molti.¹⁵ L'aura dell'o-

¹⁵ Cfr. David Beronio, *Gioco e sapere. Forme di un teatro senza scena*, in Clemente Tafuri, David Beronio, *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. vi, AkropolisLibri – Le Mani, Genova-Recco 2015, pp. 55-60.

IX. Workcenter

pera d'arte, che con Walter Benjamin si considerava perduta nel mondo della riproducibilità, viene qui ritrovata sotto forma di una luce essenziale prodotta da questo fuoco, una fiamma che dura a lungo ma non è (romanticamente, o religiosamente) inestinguibile, poiché tende allo scopo supremo di sfondare la barriera illusoria tra il vuoto interno e il vuoto esterno della condizione umana, e così a *estinguersi*.

Le formazioni del Workcenter sono in un certo senso simili. La cornice comune – lo stile, in un certo senso – è una specie di grottesco (corpi nei quali coesistono numerosi estremi opposti), un montaggio in perenne evoluzione (con ricorso a tecniche di sintesi, dissolvenze incrociate, giustapposizioni ecc.); però i due gruppi sono anche molto differenti, perché Biagini, sempre mantenendo una forte “tonalità commediante”, approfondisce il risvolto tragico, mentre Richards, esplorando il tragico in una dimensione interiore, sembra cercare e conquistare una sempre maggiore *hilaritas*. E in entrambi non vi è alcuna consolatoria ricerca di catarsi ideologiche.

Tra gli attori e gli spettatori si verifica un fenomeno di *induzione* e lo stesso avviene tra gli attori. Si potrebbero fare molti esempi. Si assiste a dialoghi basati su una grammatica di impulsi, contatti e reazioni, che mostra cosa può essere una medesima azione compiuta da individualità differenti; in *The Living Room* tale processo è particolarmente evidente nelle interazioni tra solisti e “coro”.

Il baricentro di senso di questo teatro è costituito da due fenomeni apparentemente lontani e distinti come la morte e la nascita, due “misteri” che nelle Action incontriamo nella loro essenzialità e si presentano attraverso antiche forme poetiche rivitalizzate. In *The Living Room* c'è in più, rispetto al passato, una sorta di delicatezza interiore, mentre *I am America* è una meditazione condivisa su cosa significhi oggi “America” e in che senso ognuno di noi possa dirsi “americano”, dunque è proiettata su un orizzonte socio-politico. Morte e nascita declinate – e interrogate – in due modi differenti, entrambi permeati d'ironia e rivolti alla definizione dei caratteri di una nuova possibile “fratellanza”.

8.

In effetti ciò che abbiamo definito contatto è apparentemente un fenomeno “sonoro” che intercorre tra individui e corpi vibranti, e ognuno degli astanti, par di capire, è sollecitato e condotto a diversi gradi di vibrazioni soggettive. In questo caso opera e ricerca sono profondamente connesse e ciò implica un continuo cambiamento, tanto più evidente in quanto realizzato all'interno di una struttura molto dettagliata. Qualcuno lo chiama ancora “teatro sperimentale”, definizione ambigua e spesso utilizzata con malizia per indicare una vocazione elitaria o auto-referenziale; eppure in un certo senso la definizione è corretta, perché un teatro che voglia abitare il contemporaneo non può che essere (anche) sperimentale: in questo

caso i canti e i testi preesistenti sono utilizzati come medium, da questi attori, per vedere i volti del passato e del futuro. Dunque si potrebbe aggiungere che un teatro non-sperimentale non sarebbe un teatro vivente e si dovrebbe riconoscere che il performing è sempre l'attività di un "infante", di un essere umano che "ancora non parla" e sta provando a diventare adulto, magari un "re" (come nelle fiabe e nei miti), perché questo è il modo (metafora e paradigma) per fare qualcosa di buono e avere qualcosa da trasmettere agli altri, prima di ritirarsi.

A parte Richards, tutti gli altri del suo *team* hanno meno di trent'anni. Le emozioni suscitate da questi individui in cammino – il loro "successo" nella comunicazione – non rafforzano il loro egotismo, anzi danno forma a un dono da condividere con tutti. L'entusiasmo è l'impulso e il contenuto del lavoro. Anche quando ci si confronta con temi terribili e questioni incomprensibili, l'osservatore è aiutato dalla loro evidente sincerità individuale e dal loro rigore, e poco importa se la loro drammaturgia interiore non è interamente leggibile (come d'altronde accade anche nel teatro tradizionale di alto livello). Questa Action è una cerimonia del teatro, dio senza religione o religione senza dio, esattamente come quelle che l'hanno preceduta: ora come non mai però gli spettatori sentono di essere necessari e forse decisivi.

La performance è dunque un sacrificio celebrato da molti. La performance, come evento creativo bidirezionale ha una sua conclusione logica, ovvero drammaturgica, con la catarsi, nel senso che attori e spettatori si separano e ognuno conserva, come ne è capace, il proprio ardore. La fine e il consumo sono parti essenziali di un protocollo performativo che comincia molto prima e si conclude, magari non per tutti, più tardi: si potrebbe dire che l'obiettivo finale del sacrificio è una vacuità ritrovata, un vento nel quale vengono disperse le ceneri dell'umanesimo illuminista. Non bisogna dimenticare, comunque, che immagini o metafore come quelle che stiamo utilizzando, quando siano riferite a un processo vivente, sono qualcosa di molto approssimativo. Nella tradizione occidentale si tende a riferire questa fiamma al Roveto ardente, ma si potrebbero fare diversi esempi di altre tradizioni. Ciò che più di ogni cosa merita di essere sottolineato è che il lavoro insegna come suscitare e governare questo processo, benché non possa insegnare come metterlo in relazione con l'asse della propria vita: per questo ognuno deve trovare la propria soluzione, in tempi, luoghi e modi "extra-teatrali".

I teatri normali sono come case finte, scenografie, sono molto decorati, a prima vista sembrano ricchi e completi, ma in essi non c'è vita reale. Qui, invece, dopo anni di fatica si possono vedere alcuni edifici nuovi, solidi, concepiti per essere abitati da esseri umani, confortevoli: li vediamo, in un certo senso, prima che diventino belli. Gli spettatori fin dall'inizio ne riconoscono la struttura, ma attraverso la continua performance la costruzione diventerà sempre più bella anche vista da fuori, e nella percezione la struttura sarà man mano sostituita dal senso.

La bellezza e la luminosità in tal modo create sono proiezioni esterne del

IX. Workcenter

processo. C'è una felicità, ovviamente temporanea, la fiamma, che muove lo spettatore e lascia una traccia nel sorriso dei performer, nella brillantezza liquida del loro sguardo, nei loro gesti mai stereotipati, sempre sorprendenti e insieme veri, nel modo di indossare i costumi e di utilizzare gli oggetti, persino nella loro pelle, che diventa più luminescente. Si entra in contatto con un "benessere" in cammino che è l'aura dell'attore derivante da una intensificazione vitale temporanea e da tanti colori i cui pigmenti sono generati dalle tecniche e dai materiali drammaturgici che sono stati gettati nel fuoco dell'opera.

Negli ultimi anni chi scrive ha assistito a ogni sorta di reazioni da parte degli spettatori. Persino quelle negative sono interessanti, perché mettono di fronte a questioni cruciali come le aspettative deluse riguardo a un'idea pregiudiziale di teatro, reazioni che portano qualcuno a una fuga introversa e risentita, come di fronte a un pericolo, ma soprattutto per la sorpresa di fronte a questa inaudita compassione cantata e danzata, a questa scoperta di avere i piedi sulla terra e il cielo tutto intorno. E si sono viste non poche persone piangere di gioia, talvolta magari senza sapere perché.

9.

Il Workcenter potrebbe essere per gli studiosi di teatro e di drammaturgia quello che il CERN di Ginevra o il Laboratorio del Gran Sasso sono per i fisici, nel senso che all'azione teoretica corrisponde un esperimento che conferma o smentisce, oppure porta a nuove scoperte, casuali e non, e apre nuove questioni. Abbiamo compreso in questi anni che loro non credono di avere bisogno di "noi" storici del teatro, ovvero di una sponda di riflessione teorica che si situa a priori e a posteriori, mentre noi sappiamo che il nostro sapere ha bisogno della loro sponda di esperienza, senza la quale non si crea il fiume e l'acqua si disperde.

Comunque sia, il testimone dell'esperimento non si attardi a leggerne il significato e impari piuttosto a essere un guardante: a *vedere* l'effetto che fa, su di sé per cominciare, su di sé come specchio vivo.

Gordon Craig è associato nelle storie del teatro all'idea della *supermarionetta*. La supermarionetta è l'attore che Craig considerava capace di una consapevole attualità e differenza del proprio agire in un panorama mediatico che sviluppa altri linguaggi. Tra le altre cose, questo attore non s'illude che il proprio ego sia il padrone del personaggio da lui rappresentato o che si esprime attraverso di esso, ma è qualcuno che si prepara per essere un tramite, per essere "eseguito" dal dramma, e al tempo stesso per essere l'anatomopatologo del proprio psicosoma. In ogni caso non si tratta dell'attore funzionario e funzionale del teatro moderno, ma di un attore poeta e saggista, di qualcuno che *sa cosa fa*. È la stessa figura che Jerzy Grotowski chiama Performer: autore del nulla.

Da quasi trent'anni il Workcenter lavora nel casale di Vallicelle, accogliendo di tanto in tanto alcuni testimoni volontari, per lo più attrici e attori, provenienti dalle più diverse parti del mondo. Bussa e ti sarà aperto, chiedi e ti sarà dato, questo il biglietto, o meglio il contratto. Si può essere testimoni osservatori oppure testimoni attuanti; si possono anche, a volte, condividere alcuni periodi di lavoro con i due ensemble.

Lì non usano la terminologia dei maestri e nemmeno in fondo ne hanno una propria, nel senso di significati stabilizzati. Lì tutto è fare e interagire, non c'è spazio per i manifesti: la parola, la critica, la razionalità sono amici franchi, persino giudicanti, sempre presenti, però nella percezione dell'effetto che quel lavoro ha prodotto nel mondo (negli attuanti, negli osservatori in quanto individui e in quanto comunità, e nei luoghi da cui si è nutrito e nei quali si è consumato).

In ogni compimento (opera o evento) è iscritta una tecnica che ne è principio e conseguenza, un modo, dunque una postura. La loro consiste in un guardare verso l'*altro*, stabilire con esso una parentela effettiva, un dargli la precedenza («Prego, dopo di te!») accompagnandolo, e al tempo stesso nel fare l'esperienza del nulla: pienezza nel transito e non transito verso la pienezza. Così si partecipa di una grandiosità che non appartiene a nessuno ma che si può frequentare, fatta di piacere e di dolore insieme, talvolta di ascesi, ma nel senso tantrico, come al tempo di Aristotele proponeva l'autore del *Nāṭyaśāstra* e come, poco prima di Francesco, metteva in chiaro Abhinavagupta.

Guardare ai maestri lontani oppure vicini vuol dire compiere un esercizio che distingue continuamente tra loro come persone e il loro insegnamento, rendendo fertile la contraddizione che consiste nel privilegiare di volta in volta uno dei due aspetti esonerando l'altro. Non è facile, non esiste un modo prestabilito per farlo, non si è mai al riparo dagli errori, ma lo si lascia fare alla vita. Ciò che è vero oggi, non necessariamente sarà vero domani.

10.

Vorrei riferire ora di alcune cose che ho visto e pensato e che mi è sembrato di capire nell'ultimo periodo (primavera 2014) trascorso a Vallicelle, soprattutto con il gruppo guidato da Richards.

Tre attrici proponevano altrettanti studi basati su canti delle rispettive tradizioni: la Corea, i Paesi Baschi e l'Andalusia. Indossavano lo stesso vestito utilizzato prima per gli esercizi, ma le loro pettinature erano cambiate, come le scarpe, e si servivano di alcuni accessori. Eppure – in piena luce, senza alcun artificio, trucco o musica – la trasformazione era radicale, di una bellezza letteralmente mostruosa. Corpi, voci e gesti sembravano provenire da altre civiltà. Si era all'inizio di un lavoro (direi sulle proprie ante-nate) e ancora c'erano momenti, per esempio nella

elocuzione, in cui tutte tendevano a convergere verso un modello “di scuola”; però mentre le scuole hanno la funzione di produrre il proprio modello, qui si cerca di far consistere il proprio individuale essere pregettati dai rispettivi passati e proiettarli qui e ora, per attualizzarli. Se in altre circostanze l’attore lavora nella volontà di apparire, secondo un disegno predeterminato, qui appare come sarebbe se davvero stesse facendo la propria conoscenza.

Per ciascuna di loro questo è uno “studio” e ogni studio mette in contatto con un mondo diverso, ogni studio è il mattone di una comprensione fondamentale, che durerà tutta la vita e costituirà qualcosa a cui si potrà sempre attingere. Poco importa se sarà invisibile agli spettatori di domani. È anche, mi pare, un allenamento al grottesco, o all’“organico” come immensa fonte sotterranea dove c’è di tutto e dalla quale s’impara a scegliere, o meglio a ricomporre quelli che nell’antica estetica indiana sono chiamati i Determinanti – i pregetti antropologici, le cause – con i Sapori che si vogliono apparecchiare.

Questo tipo di studio non è la fase uno, il preliminare, è qualcosa che si fa nella stessa “giornata” in cui si lavora anche a tutto il resto, per esempio l’inserimento di un nuovo attuante in una performance già strutturata e mostrata da alcuni anni. In questo caso il nuovo arrivato non subentra nella titolarità di un testo da recitare, entra in una partitura modificandola e al tempo stesso essendone plasmato. Perciò la concentrazione di tutti è qui rivolta a mettere a fuoco nuovamente le rispettive posture fisiche, a fare attenzione agli altri intesi come eventi e individui, non come personaggi, a ristabilire i contatti con loro nel tempo e nello spazio, a imparare a invitare e ad accettare un invito, a percepire e scegliere gli impulsi riconoscendone l’intensità e il sapore, a fissare l’articolazione dei passaggi secondo una logica di legato e staccato, a scoprire e fissare gli accenti da porre nelle sequenze.

Qui la funzione del regista è fondamentale: soltanto uno sguardo esterno può gestire il complesso di ciò che accade. Uno dei meriti del teatro moderno è di avere sviluppato questa scienza la cui specializzazione consiste nel rifondare continuamente, fisicamente, la grammatica e la sintassi della lingua teatrale.

Il regista dice alcuni «no», quando è necessario, ma soprattutto domanda di fare e chiede risposte nel fare. Osserva comunque Thomas Richards: «Ebbene, in effetti diciamo “no” molto spesso. La tua impressione potrebbe derivare dal fatto che in presenza di un visitatore bisogna mitigare il “no” per non creare nell’attuante un blocco spiacevole. D’altra parte è vero che il “no” è qualcosa di molto specifico nel lavoro. Dev’essere netto e assolutamente privo di personale animosità o tentativo di manipolazione. Deve riferirsi precisamente al compimento oggettivo, perché in effetti può esistere il “sì” soltanto se esiste il “no”. Se chiedi a qualsiasi attuante, ti confermerà che io dico spesso “no”, ed è vero. Non ci riusciamo sempre, ma nel lavoro cerchiamo di ottenere questa qualità del “no”».

Tutto ciò avviene in un contesto rigorosamente narrativo. Anche se non siamo in presenza di una trama facilmente riconoscibile, bisogna creare l’arco di una

storia. Non si tratta, in questo caso, di una storia già scritta, ma di una storia alla quale questi attuanti danno forma in tempo reale a partire dai temi e dagli impulsi che vengono messi in campo. È soprattutto la storia delle molteplici relazioni che emergono nel lavoro delle “prove”. Con queste premesse, poi, non si convoca lo spettatore per assistere alle vicende di uno o più io-soggetti-personaggi perché la performance risultante è una rete che mostra tanti *uno* e tanti *altri*, in un quadro molto più vasto, dato da una consistenza invisibile che circonda tutti, spettatori compresi. Il mondo sta alla vicenda di *The Living Room* come pregetto e come potenziale, come fonte sotterranea di una partitura dettagliatissima nel tempo e nello spazio. Tale partitura molto definita ed esattamente ripetibile è però viva e al tempo stesso accogliente del nuovo che può nascere. La narrazione è come “sognata” e procede per associazioni, ogni sequenza ne genera una successiva; ogni sequenza ha un inizio, un culmine e una fine, ma al tempo stesso è un frammento teso tra l’inizio e la fine dell’intero arco narrativo. L’attuante deve essere vivo nelle intenzioni e nelle azioni che compie; ciò presuppone una struttura formale e al tempo stesso consapevole che ciò a cui propriamente si sta lavorando è un complesso *intreccio* di azioni.

Questa ripresa di *The Living Room* è per Thomas Richards come smontare un abito e rifarlo completamente per un’altra persona, sempre con la stessa stoffa e sempre in un normale appartamento.

II.

Ancora con Richards, una sessione in cui si eseguono i canti (in realtà si compongono). Senza compiacimento per il paradosso si può dire che sono sempre identici eppure diversi. C’è anche una componente di improvvisazione. Ogni tanto ci si ferma e si analizza il lavoro dicendosi reciprocamente cosa e come si potrebbe fare.

L’inizio di qualsiasi esecuzione non è preceduto da esercizi preparatori per la voce o di riscaldamento muscolare: si entra subito in *media res*, ma con morbidezza. Poi, nella continua ripetizione, la performance acquista intensità e si arricchisce di variazioni poiché subentra l’interpretazione dell’attuante, che si fa con i nervi, la carne e il sangue.

E con Biagini. Particolarmente commoventi nelle performance di Open Program sono alcuni *spiritual* o *funeral song*, canti con i quali il morto si congeda dalle sofferenze della vita terrena e si avvia danzando verso il regno dei cieli, in una gioia misteriosa e condivisa con i suoi accompagnatori. Qui il dramma vita/morte conosce il suo apogeo e scioglimento. Non di rado il canto è fatto di poche parole continuamente ripetute con progressive variazioni che significano il movimento. I canti dei neri del sud precipitano la saggezza antica dei vangeli e delle sacre

scritture nella lingua dei poveri e degli oppressi, lingua dal vocabolario denso ed essenziale e soprattutto ricca di suoni e di voci tutte *differenti*.

I canti sono per così dire la macchina della macchine, gli snodi fondamentali di ogni performance e in generale della drammaturgia del Workcenter, mentre le parole appaiono talvolta come veicoli di significato, attraverso testi scelti e chiaramente intellegibili, e talvolta come significante (= senso).

Il lavoro quotidiano sui canti e le sequenze da essi generate e nelle quali sono poi incastonati dimostra che quando non si riesce a realizzare qualcosa che si è concepito con il pensiero non ci si deve fermare a riflettere, ma provare e riprovare. Capita, osservando da fuori, di immaginare quasi subito una soluzione, mentre loro annaspiano o si fermano; ma quella che infine trovano loro applicandosi insieme è sempre diversa da quella immaginata, è più complessa e più giusta. E poi: mai accontentarsi delle “soluzioni” che sulle prime vengono alla mente e soprattutto mai ripeterle (il teatro banale è fatto di problemi risolti).

Di nuovo: ciò che si fa nel laboratorio è sottoposto da una parte alla fisica che ogni drammaturgia dovrebbe rispettare (l’«imitazione della natura» intesa ora come assoggettarsi alle sue leggi), dall’altra sviluppa una poetica del sogno, del sonno e della morte, e di conseguenza del risveglio desiderato e forse possibile, poetica che recupera i propri materiali verbali in diversi ambiti culturali. Il filo rosso di sonno/risveglio che qui si segue, immerso nel sentimento di una (in)comprensibilità del mondo, si palesa nella dimensione rituale, laddove scorre una vita più vera. Come in qualsiasi vero *lavoro* occorrono precisione, ritmo, cura dei significati, si provano godimento e dolore insieme, e infine può verificarsi quel superamento di “se stessi” che costituisce il fine ultimo. Però mai una volta per tutte. Il non-dualismo di sonno e veglia, di sogno e incubo, di morte e vita è come un fiume che trasporta la vita dalle gocce del cielo fino a disperdersi nel mare, fiume che non è mai uguale a se stesso.

Cambia persino la percezione della natura e dell’ambiente circostante, che sono sempre gli stessi. Sulle finestre l’ombra degli alberi attorno vibra d’emozione, i roseti festeggiano tranquilli se stessi e il piacere che danno, mentre il vento continua a scherzare senza un ritmo rigoroso eppure con un tempismo sorprendente. Tutto ciò contribuisce a un senso di calma e riposo che è sorgente di energia fisica e mentale.

Il canto-commutatore si plasma nell’esercizio quotidiano. Bisogna produrre continuamente l’energia necessaria per tenerlo in vita e svilupparlo nella ripetizione. La coltivazione del canto presuppone che diverse macchine si attivino.

La trasmissione (del saper fare teatrale) è in partenza un legame bidirezionale con la guida, poi si fa circolare. Tutti gli attuanti incarnano l’unità di tempo e di luogo, ma la performance prevede che vi sia sempre un “solista” in relazione con gli altri; tutti quanti, a turno, sono il protagonista, il deuteragonista e il coribante. In questo cammino ognuno muove all’incontro con il proprio ante-nato (e si vede niti-

damente il passaggio da ciò che si è appreso in un Conservatoire d'Art Dramatique alla propria "Africa").

Chi guida il processo non è il canto in senso stretto. Il canto ha sempre un destinatario preciso, fisicamente presente o meno. Se l'attuante canta con un qualità vibratoria, e un'intenzione ugualmente viva, un flusso energetico si manifesta e allora lui o lei cavalca l'onda creata da questo flusso. Il processo è questo, può realizzarsi o meno. Una modalità esecutiva ritornante prevede che il solista interagisca con il coro in un continuo movimento circolare che costituisce, potremmo dire, "le sponde del fiume".

La comunità teatrale non comporta una vita in comune, anche se si condivide molto tempo in quella particolare "nudità" e ostensione che è il lavoro preparatorio, e nemmeno una compagnia di reclutati per un singolo spettacolo. È comunque una unione vitale, non in una singola disciplina (un collegio), meglio: una fratellanza di durata variabile per ognuno, a seconda dei percorsi di crescita individuali. Sono compagni perché condividono il pane. Il pane che si è fatto con le proprie mani e che ha il sapore del proprio saper fare. Chi è passato da questo lavoro se lo porta appresso per il resto della propria vita, qualunque cosa faccia (e che ventaglio di ulteriori scelte abbiamo visto compiere negli anni agli attuanti!).

12.

Partecipo a una sessione in cui si assiste ai lavori che ognuno sta elaborando per conto proprio, dunque di un percorso privato e intimo nel momento della prima condivisione e revisione. Ogni attuante doveva preparare una sorta di atto unico comprensivo di azioni e canto; alcuni di loro hanno accettato la proposta di Richards di partire dai *Ricordi dal sottosuolo* di Dostoevskij, traducendolo teatralmente in assoluta libertà e selezionandone un frammento.

Una giovane attrice dell'Estremo Oriente comincia con un canto creolo (forse assegnatole?), una breve strofa continuamente ripetuta. Era seduta e quando si alza la sua ripetizione si fa talmente potente da indurre a muoversi tutti coloro che guardavano, cosa totalmente impreveduta. Per lei il creolo è un altro mondo sul piano della lingua, ma per il corpo è lo stesso mondo. E i volti manifestano la sorpresa per ciò che accade. Grazie ricevute. Poi, dall'interno di questa metamorfosi, propone un brano di Dostoevskij (relativo al rapporto con il cibo) " traducendolo" nella propria attuale situazione esistenziale. Qui lo stato di veglia è assoluto, ciò che accade è nella completa padronanza dell'attuante. Questi sta plasmando una figura che agli occhi degli spettatori potrà apparire come un "personaggio", ma si tratta di un ritrovamento nell'ambito di questa peculiare "archeologia dell'umano".

Un giovane nordamericano non ha optato per Dostoevskij, ma per un riferimento lontanissimo da sé. Comincia con un canto creolo, molto drammatico, seguito

da un'azione muta. La guida a tratti gli si mette accanto e senza interromperlo gli sussurra qualcosa o lo tocca per suggerirgli un'altra possibilità di azione. Nessuno è in grado di sentire tutto ciò che si dicono, ma gli effetti si vedono. La guida-fratello-maggiore a volte gli chiede di alzare il tono del canto, a volte gli corregge la posizione di una mano: piccoli gesti, eppure è come se toccasse alcuni interruttori, i cambiamenti sono vistosi; poi chiede all'attuante di prendersi la libertà di movimento e si stacca da lui con un «Vai!». A questo punto il canto si fa più ragionato e partecipato insieme, appaiono nuovi movimenti e la sequenza si conclude ora con una contagiosa risata, una piccola divertente catarsi.

Una giovane europea parte da un altro canto creolo che evoca una figura paterna di divinità, ma la sua esecuzione è assai diversa da quella canonica. Il canto è una preghiera. Ma cos'è una preghiera? Chi si prega e perché? Si prega per chiedere, promettere, chiamare? Qui, sembra di capire, assistiamo a una in-vocazione che si risolve in un "essere in presenza di" e "giocare con". Ma con chi esattamente? E noi? Mi pare che Richards abbia risposto: si rivolge a tutti e a ognuno dei presenti.

È la volta di un giovane europeo che ha la potenza espressiva di un grande cantore di sinagoga. Il lavoro con lui è più avanzato perché è nel gruppo da alcuni anni. La guida, rivolgendosi a lui, può parlare a tutti: gli chiede la stessa intensità in cosa sente e in cosa esprime (e si sofferma brevemente a spiegarsi), gli chiede di badare a una coerenza di movimenti che compongano la verticalità, per esempio con la testa, per andare dove va il canto. Per esemplificare lui stesso ne attacca uno e l'attuante gli risponde.

Molte dinamiche sono comuni a tutti e si ripresentano ripetutamente, a prescindere dai testi. Il canto finisce quando ha svolto la propria azione, non quando si è alla fine "iscritta" nella melodia o nel testo. Non ho mai assistito a fenomeni di trance o simili, e ovviamente e nessuna deviazione isterica, come invece accade quotidianamente nei teatri che fraintendono l'insegnamento grotowskiano. Qui l'io performativo è trino: corpo (attuante), canto (mondo) e altri.

Ecco ora uno degli ultimi arrivati, ancora timidi nell'entrare nella "lingua nuova". I più vecchi sono più preparati e vivi nella performance. I più giovani tendono a tenere gli occhi chiusi e man mano li aprono. Già, occhi chiusi, occhi che si aprono.

Cosa rende il canto un veicolo? È una proprietà del canto in sé o del modo di utilizzarlo? Ovviamente importante è la struttura (melodia, ritmo e qualità vibratorie) ma decisiva è la qualità dell'azione con cui lo si esegue, se non sbaglio. Poi, soprattutto attraverso la ripetizione e l'azione, si *sfonda* il significato del canto fino ad arrivare alla catartica gioia-svuotamento dell'essere cantati.

Le mani, i piedi, il collo: ogni parte anatomica dell'attuante meriterebbe una meditazione. I piedi sono incredibilmente espressivi e rivelatori, assai oltre il dato funzionale. Però mai si lavora sull'espressività dei piedi né, credo, bisognerebbe farlo. Come per la respirazione, questione fondamentale e delicatissima, scienza

che Richards padroneggia, ma su cui non interviene mai direttamente. È come se ci si potesse lavorare soltanto come effetto di un'euritmia già padroneggiata a fondo, come se pensando al singolo fattore si creasse un falso problema "tecnico" e un possibile blocco.

Una digressione. Le esperienze pedagogiche guidate dal Workcenter funzionano sempre splendidamente con i giovani, che scoprono il potenziale profondo del "recitare", e al tempo stesso possono, se la scuola non ha una guida saggia, scatenare forti conflitti con le istituzioni, perché capita che coloro che le dirigono soffrano di gelosia per il fatale confronto qualitativo che li vede padroni delle risorse materiali e al tempo stesso costretti a mortificare sistematicamente il talento, ma soprattutto percepiscono questi attori come un pericolo poiché quel rapporto tra l'intensità del lavoro e l'altezza dei risultati raggiunti è inconcepibile per la loro organizzazione e i rispettivi committenti (teatri in primis ma si pensi anche ai modelli sociali). Abbiamo qui un esempio innovatore di crescita culturale che rende gli individui poco o punto manipolabili e funzionali alla riproduzione delle istituzioni stesse: una novità antica, invocata da Bharata e Aristotele molti secoli fa e sfigurata da un mondo che si regge sui cattivi attori.

Drammaturgia, plasmare il dramma. Per loro si tratta del lavoro quotidiano da trent'anni: qui siamo, credo, nel più importante monastero teatrale del mondo d'oggi. L'esperimento di drammaturgia cui si può assistere in una settimana a Vallicelle consiste nel distinguere le particelle elementari e i vari agenti del dramma, poi nel metterli all'opera secondo modalità diverse per ognuno e infine riunirli in composizioni unitarie, individuali e collettive. Ogni componente di una macchina o di una protesi esorganica può essere a sua volta una macchina.

Il risultato dell'esperimento, al di là di quelli immediatamente conseguiti, non è una soluzione o la definizione di un unico modo di "fare il dramma", ma la individuale decisione e la possibilità di continuare a farlo. Ciò che si scopre dev'essere continuamente riscoperto, non però tramite un fare improvvisato o casuale, bensì mettendo all'opera un protocollo tanto rigorosamente definito quanto ostinatamente inedito.

A quanto detto, per ora si può aggiungere che il lavoro dell'Open Program diretto da Biagini ha preso una direzione particolare. In diverse parti del mondo, ma soprattutto negli Stati Uniti e in Brasile il gruppo incontra da tempo alcune piccole comunità locali e talvolta forma nuovi ensemble con persone di diversa provenienza etnica e formazione culturale. Ciò per cantare insieme, scambiandosi le relative memorie ed esperienze, e al tempo stesso creare qualcosa di nuovo. Tutto ciò – come si è constatato – ha un incredibile potere nell'evocare memorie spesso sepolte o dimenticate e nel creare gruppi che proseguono anche autonomamente nella ricerca. Cantare insieme, incontrandosi tra diversi, comporta l'attivazione delle energie più disparate e gli eventi pubblici sempre unici che ne derivano sono caratterizzati da un canto che suscita o si integra con la danza, l'azione drammatica, la musica e la poesia. Ecco un altro inedito percorso del teatro presente e futuro.

Alla fine del mechrì Noi è un teatro

Chi ha scritto queste pagine è adesso da un'altra parte, qui si espone ciò che finora è stato.

Ogni ricerca deve finire per poter ricominciare, deve fare un fuoco con i propri risultati.

L'illusione, ovvero il fantasma che muove un'indagine, è reale, consistente, anzi ne è il primo movente. Considerando valido il principio di Jerzy Grotowski secondo il quale la tecnica è iscritta nel compimento si deduce, tra l'altro, che si possono distinguere due figure: l'«attore», colui che fa utilizzando una tecnica, e il «teorico» che da quel fare ricava una legge (relativa a quel fare, non al fare di tutti). Certo, «attore» e «teorico» possono anche coincidere nella stessa figura, poiché il «teorico» non è estraneo al fare, *fa teoria*, e non c'è distinzione tra saper fare e saper dire perché anche il saper dire è un saper fare, come non c'è opposizione sul piano delle pratiche di vita: il luogo della teoria non è una teoria.

«Il filosofo volge il suo pensiero dall'eternità al giorno, il poeta dal giorno verso l'eternità» (Karl Kraus).

Fare non è soltanto realizzare, è anche esercitarsi.

Un buon esercizio è (o dovrebbe essere) creazione delle condizioni necessarie per produrre l'azione, che è sempre nel linguaggio, o meglio, nei linguaggi e nell'incontro tra loro.

Se togliamo la tradizione, se togliamo le incrostazioni che la tradizione ha sedimentato sulla figura di Francesco, per esempio, ciò che resta non è il “vero Francesco”, restiamo noi. Dunque Francesco è la durata e la consistenza del suo fantasma per noi interpretanti.

Francesco ha creato il “partito” dei «giullari di Dio» (ordine, Regola ma, secondo Francesco doveva essere una Non-Regola), come dire: Dio può quello, noi possiamo questo *fare*.

In questo senso, mi pare, alla Creazione è contrapposto l'atto di creazione, o meglio la composizione, attività svolta anche attraverso l'atto critico e la decostruzione – destinati a precipitare nella clinica se non riescono a trasferirsi nella creazione).

E per questo la composizione è una contro-effettuazione dell'adattamento, un divertimento che comprende il piacere cognitivo. C'è un costante ritorno ad Aristotele, senza rendersene conto, e al drammatico, e un superamento di entrambi. Una istanza bio e mitopoietica continua che si manifesta nel corso di una storia culturale dominata da altre ideologie.

In sostanza qui sarebbe all'opera un sapere critico sul sapere critico. Mossi da una intenzione (in-tensione), si vorrebbero mostrare le pratiche attraverso cui il sapere critico si esercita, ossia di cosa è fatto il sapere che stiamo facendo.

Non si può pensare la stessa cosa due volte. Nella tradizione ebraica le fiabe non iniziano con il «C'era una volta» ma con «Questo accadde una volta e soltanto una volta», il che forse non è così diverso però ha il merito di non prestarsi a equivoci sull'attualità della fiaba (dell'evento passato), attualità che non dipende dalla riconoscibile replica (o replicabilità) di quell'evento nel presente, come se si trattasse di un'evidenza, ma dall'interpretazione e dall'utilizzo che ne fanno i destinatari.

Ogni episodio di espressione appartiene, nel linguaggio, soltanto al proprio tempo, e *significa*, in circostanze diverse, in quanto episodio creato da una nuova interpretazione. Perciò è insensato “attualizzare” i classici del teatro e ogni messinscena rigorosa è invece un saggio su un racconto, un saggio d'arte. È ciò che ha dimostrato per esempio Carmelo Bene (CB): lui attualizzava questioni e motivi, non i contenuti delle storie dell'*Otello* o del *Macbeth*.

La sequenza in cui si modula l'azione consapevole: impulso, desiderio, fare, sapere, potere.

Potere che sì (fare, dire, scrivere), potere che no (non fare, tacere, astenersi).

La questione del potere – potere di contrastare, soprattutto potere di realizzare – si pone sempre e comunque. Attraverso la figura di Francesco si riconfigura in una declinazione particolare, secondo me quella dell'attore. Può essere che io dica questo perché è il filo rosso di tutta la mia vita. Devo chiedermi allora: ho

Alla fine del *mechri*

dedicato la vita a questo “tema” o questa è la forma-sostanza della mia vita? Dopo Nietzsche, dagli anni Settanta l’attore appare come figura centrale anche in certa filosofia francese, che non ho assunto a guida e modello ma sicuramente è stata terreno di un confronto tanto rapsodico quanto intenso.

Tutti gli uomini di pensiero sono fatalmente sbilanciati: tra loro ci sono quelli più geniali che intelligenti e quelli più intelligenti che geniali. Non si deve scegliere tra genialità contraddittoria, da una parte, e crudeltà e rigore dall’altra, è necessario però saper(li) leggere.

CB era un attento lettore di Foucault, Lacan, Derrida e Deleuze fino dagli anni Settanta, quando infatti la sua pronuncia teorica è stata amplificata in scritti e interviste (sono anche gli anni del suo successo francese). Sono autori che cita in modo esplicito soprattutto per evidenziare quanto siano loro a riconoscersi in lui, ma si appropria di alcuni loro concetti integrandoli nella propria visione spietata del mondo e del teatro, utilizzandoli per confermare il proprio rifiuto di ogni ricerca di senso.

Tre aspetti da chiarire in proposito. Anzitutto, quella di CB non era un’adesione totale alle loro filosofie, le sue riserve emergono a intermittenza e sono in genere sottovalutate dagli esegeti, ma sono sostanziali. Inoltre i suoi riferimenti filosofici erano soprattutto Schopenhauer e Stirner, quest’ultimo letto in modo assai penetrante e personale, contrapponendolo sia alla visione marxista (si pensi a *L’ideologia tedesca...*) che a quella reazionaria (all’«egoismo condominiale», diceva CB irridendo la deriva destrorsa) E infine: ciò che per i suoi modelli è definizione ideologica dei concetti astratti di uomo e di attore, per CB è la descrizione della propria unicità di artista, del proprio essere una eccezione radicata nella consapevolezza dell’*agire-patire*. Con queste tre mosse l’attore si dota della propria principale bioprotesi ideologica.

Comunque significativo è stato/era/è lo spostamento di accento dalle opere e le azioni all’evento (tema del capitoletto deleuziano), anche se oggi, con la benedizione di Carlo Sini, possiamo “dire addio all’evento” e pensare piuttosto all’espressione nel suo carattere assertivo, transitoriamente assoluto.

Resta il fatto che la figura evocata dai quei filosofi («attore», «mimo dalle scene multiple») non è riferita al teatro bensì al dover-essere-umano, dunque è “generalizzata”. Se avessero ragione loro nel prescrivere cosa “l’attore è” ciò significherebbe che (quanto meno) tutti gli attori sono così, ne siano coscienti o no, mentre

nel caso di CB e di altri la questione si pone diversamente, perché da parte loro un modo di concepire l'attorialità che noi per ora chiamiamo *performance* è opposto agli altri e proposto in quanto modello generativo di atti singolari e unici, sempre coerenti con almeno due presupposti: fare (e non dire, «Predicare si può *anche* con le parole» diceva ironicamente Francesco) e togliere/decostruire invece di travestire, decorare ecc.

Attore è colui che fa ciò di cui sarà “figlio”, fa il proprio padre, lo sceglie: perciò rinasce. La sua è una creazione, un “atto di creazione”. Il “teatro” di Francesco, di Eleonora Duse, di Carmelo Bene, è un continuo creare le condizioni, un definire la (contro)tecnica che consenta il verificarsi di un'espressione singolare e irripetibile.

Occorre perciò interrogarsi sulle peculiarità di questa creazione, differente da quella divina, data ex nihilo.

Deleuze delinea due opposte letture del tempo (che CB riferirà a se stesso): «Ciò che gli uomini colgono come passato e futuro, il dio lo vive nel suo eterno presente. Il dio è Kronos» perché lui, Dio, è assoluto, mentre l'uomo (fuori da Dio) è relativo e divide se stesso tra passato e futuro. L'attore, però, «è dell'Aiôn», ovvero nel pieno presente, «presente che fa macchia d'olio e comprende il futuro e il passato» (passato-futuro illimitati che si riflettono in un «presente vuoto che non ha più spessore di un vetro»). Già, un presente pieno-vuoto.

Come s'è detto, per Deleuze questo è o dovrebbe essere “l'attore in generale”, vale a dire anche il poeta e il filosofo. Nella proposta di Grotowski è indicato come Performer.

L'azione dell'attore è duplice: in quanto azione organica cosciente di un soggetto anagrafico è radicata nell'agire-patire, in quanto rappresentazione è «impassibile», perché non c'è più agire né patire (semmai il “piacere cognitivo”), è soltanto un episodio prodotto dall'azione attoriale, la recitazione. Addio dunque al Deleuze dell'evento e benvenuto all'attore che, tramite una *contro-effettuazione*, si fa commediante della propria espressione. Sulla questione attore/commediate è di una chiarezza definitiva, prima di tutti, il Nietzsche autocritico degli *Scritti postumi*.

In cosa consiste la coscienza di sé? È come tessere la fune di cui si è fatti. Questo lavoro è il rinascere, ovvero il nascere continuamente. Chi non è attore

Alla fine del *mechri*

viene tessuto, intrecciato, e *crede* di essere pieno, crede di fare perché si agita e patisce. Crede. Mentre in realtà è fatto e con-formato.

Comunque non esiste il potere di preparare – e imporre – il bene, solo la possibilità di farlo.

Per questo “noi” siamo (vorremmo essere) artisti, non funzionari. Ma artisti di quale fare? Dalla scelta “professionale” dipende la definizione della tecnica e la composizione dell’episodio espressivo che ci fa rinascere come suoi figli.

Nell’anagrafe generale (progetto collettivo) già abbiamo una identità a cui ci possiamo “conformare” o dalla quale ci possiamo “distinguere”, per esempio l’insegnamento: scegliendo tra l’insegnamento funzionariale del sentenziare il dover essere e l’insegnamento artistico del farsi... Il Sé è come come una corda che continuamente annoda, finché dura, tanti fili sottili per fare un’altra cosa... Per fare cosa, la corda non lo sa, è utilizzata dal contesto in cui *viene a trovarsi*.

Da qui il lavoro comune (o lavoro d’arte comune) concernente la gravidanza e il parto del pensiero e la sua espressione/applicazione tramite l’azione di una scrittura che necessariamente tenta il superamento di una tradizione, azione che prefigura episodi di trasmissione, corda che ancora continua a farsi annodandosi ad altre corde. Chi tesse la corda sa di essere vuoto, sa di fare essendo fatto (ma non plasmato), di trovarsi sempre al di qua e al di là degli eventi: non può permettersi alcuna superbia d’Autore.

Qualsiasi lavoro comporta la separazione dalla pace dell’inorganico e del silenzio da cui tutto emana. La ricerca perciò, in quanto lavoro è un ossimoro, impossibile e necessaria.

Nell’ossimoro, oppure nell’aporia. Né vivo né morto è colui che non lo riconosce e vegeta perciò nella condizione più digraziata con la maggioranza degli esseri umani; vivo è chi sa guardare e muoversi nella consapevolezza che ogni verità di progetto sta in relazione a una verità contraria che dev’essere molto consistente, altrimenti è come costruire senza fondamenta. S’è detto che canto è il senso del mondo-vita, ma senza il mondo il canto sarebbe impossibile. Questo, tra l’altro, ci rimanda alla storicità del fare: ci vuole la dualità per superare la dualità (per esempio una rappresentazione per superare la rappresentazione, o meglio crearne un’altra di livello superiore, o semplicemente successiva); che ogni buon progetto non può che essere, o ambire a essere, universale, pur sapendo che ciò è impossibile perché così si liquiderebbe il contrario che è il proprio fondamento, ma anche sapendo che soltanto in questo modo si può dar luogo a un nuovo episodio.

Da ciò i richiami al tragico e alla dialettica tesi-antitesi come paradigmi riferibili alle azioni (al passo, al modo di camminare, o di danzare), dunque concepiti assai diversamente dalla tradizione moderna, che ha sostituito gli spettacoli agli eventi (magari chiamandoli eventi) e che produce una moltitudine di espressioni di presunti "io", autori del proprio adattamento (chiamato divertimento e successo). L'espressione è un atto che sintetizza e supera questi conseguimenti.

Altra peculiarità preziosa del teatro è quella del lavoro comune, che comporta modalità di decostruzione e composizione in base alle quali le differenze non sono annullate e nemmeno esaltate feticisticamente in quanto caratteri del soggetto, però la loro contemplazione e i loro effetti mettono in movimento e tracciano sentieri.

Questo insieme di azioni nel linguaggio si trova nell'asse Stanislavskij-Grotowski, figure la cui centralità non è ancora intesa, tanto negli studi quanto nel senso comune. L'ultimo Stanislavskij ha compiuto il primo passo verso una definizione scientifica del processo mimetico propriamente teatrale. Eppure si continua a commettere l'errore di sovrapporre al portato scientifico di Stanislavskij la sua poetica, senza comprendere che le tecniche artistiche si manifestano sempre attraverso una poetica, proprio perché fanno parte della storia. Lo stesso fatale errore di valutazione è avvenuto con Jerzy Grotowski e poi con Thomas Richards. Chi si ostina a confondere poetiche e metodi, estetiche e tecniche, si priva della possibilità di comprendere come qualsiasi prassi teatrale non possa prescindere da conquiste come l'analisi attraverso l'azione (anche: ricerca della conoscenza tramite l'esperienza) che costituisce il primo inaggirabile gradino di qualsiasi strategia artistica e poetica. E soprattutto della mimesi teatrale.

La rivoluzione è un ritorno all'origine, l'unica condizione che consenta una vera partenza.

Se qui ci fosse un indice dei nomi e degli argomenti si capirebbe che questo è un libro su e in un certo senso anche di: Aristotele, Abhinavagupta, Antonin Artaud, Umberto Artioli, Carmelo Bene, Mario Biagini, Florinda Cambria, Michail Čechov, Leo de Berardinis, Eleonora Duse, Meister Eckhart, Francesco Bernardone di Assisi, Jerzy Grotowski, Vsevolod Mejerchol'd, Friedrich Nietzsche, Thomas Richards, William Shakespeare, Carlo Sini, Śiva, Konstantin Stanislavskij...

E i termini più ricorrenti, a parte teatro, attore e i relativi sinonimi, sono: amore, arte, atto, autobiografia, azioni fisiche, biosofia, biopoietica, canto, composizione, educazione, filosofia, forma, gnosi, performer, poesia, poetica, processo, recitazione, religione, tecnica, trascendimento, vangeli apocrifi...

«[...] amare l'arte e al tempo stesso disprezzarla in quanto linguaggio che copre il nulla da scoprire. [...] Però soltanto il lavoro d'arte può istituire opere soglia che rendano coscienti della vacuità interna ed esterna a ogni esperienza del reale. [...] Riconoscere la potenza della vacuità non significa accettare la vittoria di quel nulla nascondendo o esaltando il quale sono istituite diverse religioni e gran parte della filosofia. [...] Nessuno avrà mai il tempo di condurre a termine l'impresa artistica, ma chiunque ha la possibilità di farne parte».

Indice del volume

Io è un teatro. Un manifesto al passato

I Idee. Origini e fini della rivoluzione novecentesca

- I) *Il lavoro dell'attore*
- II) *L'attore sincero nel secolo grottesco*
- III) *Attori del divenire. Aristotele e i nuovi profili della mimesi*
- IV) *La singolarità francescana*
- V) *Altre riletture*
- VI) *Guardare anche altrove*
- VII) *Aporie della transdisciplinarietà*
- VIII) *Grotowski tra povertà e sfondamento*

II Figure. Per/formare il Novecento

- I) *I Salvini: le voci e i fenomeni*
- II) *Eleonora Duse. Un secolo di cenere*
- III) *Renée Falconetti. Lacrime e fiamme*
- IV) *Louis Jouvet. L'arte del comédien*
- V) *Michail Čechov ricercatore e maestro*
- VI) *Jacek Woszczerowicz. Il comico essenziale*
- VII) *Leo de Berardinis. Pronti al silenzio*
- VIII) *Carmelo Bene. Discesa dal Monte Carmelo*
- IX) *Workcenter: un monastero del futuro*

Alla fine del mechrì. Noi è un teatro

«Ho raccolto in questo volume diversi scritti sul lavoro della scena apparsi in volumi e riviste nell'arco degli ultimi vent'anni, tutti riveduti e corretti per l'occasione, e non ho potuto fare a meno di aggiungere qualche nuovo capitolo. Questa raccolta è intesa come un resoconto e un deposito di atti, non so quanto fedele, ammesso che si possa essere fedeli a se stessi, del mio *fino a qui*».

Immagine di copertina: Kristin Le Coz, *Présence*, 2015; incisione al carborundum.